



TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS
JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

OUTRA
MARGEM

M-1
edições





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

João Paulo Barreto Yepamahsã | Luiz Davi Vieira Gonçalves | João Nyn | Emerson Pontes | Lilly Baniwa e Veronica Fabrini | José Ricardo Roberto da Silva | Anderson Kary Báya e Dayane Nunes | Juma Pariri | Ana Luiza da Silva e Raquel Kubeo | Jaider Esbell | Juan Francisco Moreno Montenegro | Helena Corezomaé | Carla Ávila e Jade Ribeiro | Paula González Seguel | Zahy Guajajara e Elaine Rollemberg

OUTRA
MARGEM

N-1
edições

Apresentação

Naine Terena e Andreia Duarte

Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização

João Paulo Barreto Yepamahsã

Luiz Davi Vieira Gonçalves

O teatro como contracolonização Tupy-guarany Nhandewa

Juão Nyn

O que fazer após o fim? Recriar-se.

Emerson Pontes

Nós, entre ela e eu

Lilly Baniwa e Veronica Fabrini

Janduí: identidade e ancestralidade em Kõkamõu

José Ricardo Roberto da Silva

Vivências e teatralidades do grupo de artes Dyroá Baya

Anderson Kary Báya e Dayane Nunes

“A palavra que age” - medidas simbólicas indígenas contra a farsa da representação colonial

Juma Pariri

Uma conversa desde os nossos bancos

Ana Luiza da Silva e Raquel Kubeo

Universos que se espelham nas artes

Jaidier Esbell

O teatro é um direito emblemático para a inclusão de nacionalidades originárias e os povos do mundo

Juan Francisco Moreno Montenegro

Grupo Teatral Nação Nativa, intérpretes de sua própria história

Helena Corezomaé

Oguatás míticos Guarani e Kaiowá; caminhar entre Mulheres, Artes Cênicas e o fazer Corpo

Carla Ávila e Jade Ribeiro

Reivindicações históricas e contemporâneas do povo Mapuche com base na obra de Kimvn teatro

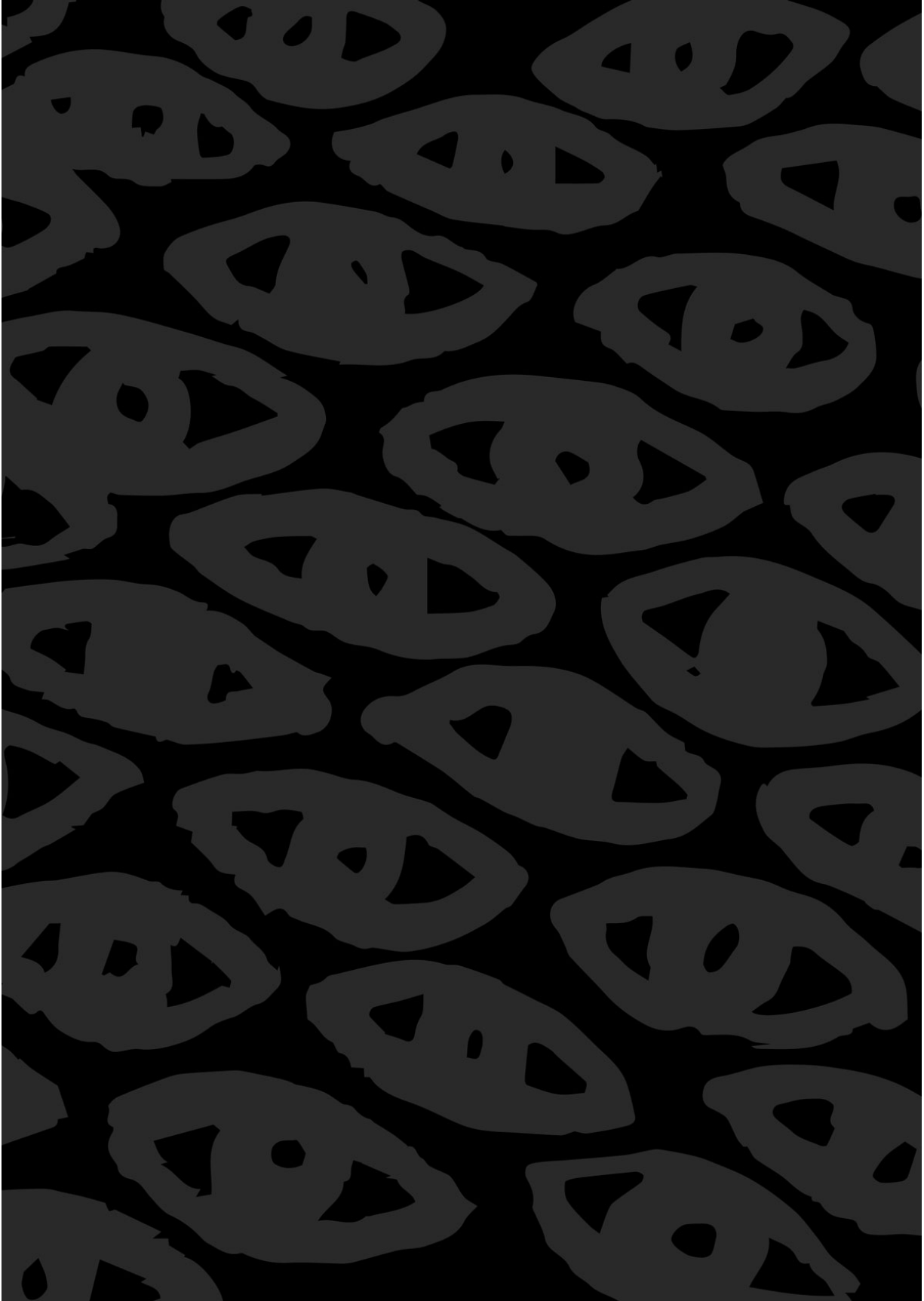
Paula González Seguel

“Sou uma peça de teatro”

Zahy Guajajara

Coautora Elaine Rollemberg

Página de Créditos





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Apresentação

Naine Terena e Andreia Duarte
(curadoras)

Estamos vivendo um momento paradoxal da nossa história, em especial a brasileira. Muitos eventos marcam este período, desde a catastrófica pandemia da Covid-19, a desconcertante política nacional que vem contrariando a tendência mundial em relação à proteção ambiental e dos povos originários, mas também, pela existência de uma produção inquieta de arte, pesquisa e encontros para a sobrevivência física e cultural. No meio desse emaranhado de acontecimentos nasce o livro digital: *Teatro e os povos indígenas – Janelas abertas para a possibilidade*, enquanto uma coletânea que reúne diferentes vozes, em torno do fazer teatral dos povos originários.

Apesar de haver ainda poucas publicações que lidam com essa reflexão, é interessante perceber que em todas as regiões do Brasil, bem como em países vizinhos da nossa América Latina, existem artistas, professores universitários, pensadores indígenas e não indígenas praticando, experimentando e pensando a arte teatral em um atravessamento entre cosmologias diversas. Como outros campos artísticos, a relação entre o teatro e os povos indígenas é um

espaço a ser confrontado, problematizado, estudado, pautado, a partir de suas estéticas, intenções, encontros e hibridações. São fazeres que geram questões sobre o lugar histórico do teatro enquanto instrumento da colonização, como o mercado da arte se organiza e quais são as suas disputas, a importância da representatividade, a construção de narrativas indígenas demarcando identidade por meio de espetáculos e performances e, até mesmo, sobre as possibilidades de rever e reconstruir o que seria uma noção exclusiva do fazer teatral.

Todas essas discussões foram levantadas no processo de organização e curadoria, que pretendeu no conjunto da obra alcançar uma dimensão ampliada sobre como têm se dado o cruzamento das criações cênicas e indígenas. Por isso procuramos convidar artistas de diferentes origens, que realizam os seus trabalhos em funções variadas, como atores, diretores, curadores e professores. Na valorização de cada narrativa, fomos percebendo que os autores trouxeram experiências pautadas pelo fazer indígena, mas também, na associação de técnicas não indígenas. O que ressalta a nossa intenção de não estabelecer cânones sobre o fazer teatral indígena, mas trazer ao público a movimentação dos artistas indígenas em torno da arte da cena.

Desde o primeiro momento consideramos realizar um livro no formato digital livre, não acadêmico, garantindo a possibilidade de uma escrita artística, aproximada dos desejos, incluindo a expressão poética, a oralidade, a memória de acontecimentos, histórias e imagens pessoais. A escolha do digital também foi pensada como forma de alcançar um público mais amplo por meio das redes sociais e uma maneira de costurar parcerias para reforçar a discussão nas escolas de teatro, em mostras artísticas, instituições culturais, faculdades de arte e humanas no Brasil. Acreditamos na importância da presença indígena em todos os espaços das artes, como um modo de reforçar a desconstrução de parâmetros coloniais tão arraigados nas instituições ocidentais e como oportunidade de vivenciar a troca de saberes na diversidade.

No processo chegamos a um total de 19 convidados, de várias regiões do Brasil, Chile e Equador que comungam com a iniciativa, resultando em 14 textos escritos individualmente por artistas indígenas ou de forma compartilhada entre parceiros indígenas e não indígenas. Cada proposta apresenta uma originalidade que permite

reconhecer as diferentes estéticas de produção (inclusive da escrita), na demarcação desse território de produção cultural. Todo o conteúdo lança olhares para a prática cênica estendendo ao leitor as pluralidades deste momento em que se desenha a presença indígena no teatro, seja nesta obra, seja em outras que estão por vir.

Sobre os vários textos, temos a contribuição dos professores João Paulo Yepamahsã e Luiz Davi, em uma conversa que tem como base as práticas de Bahesese (práticas de cuidados de saúde) realizadas no Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, em Manaus/AM. Juma Pariri traz a investigação do corpo ativista indígena em práticas políticas engajadas na transformação da realidade social. Dayane Nunes Yepario e Anderson Kary Báya falam sobre as suas vivências artísticas enquanto membros do grupo Dyroá Baya. Lilly Baniwa e Verônica Fabrini problematizam: poderá o teatro colaborar para reconstruir cosmovisões, valores, modos de pensar e de se relacionar que sejam plurais? Teria o teatro alguma potência de cura, de reparação? O artista potiguar João Nyn conta sobre o processo, ainda em realização, do espetáculo “Ma’e Yramõi - Mar à Vista”, com o Coletivo Nhandereguá de Teatro. Emerson Uyrá narra histórias, ações e reflexões que foram desenvolvidas junto a jovens indígenas, a partir das paisagens geográficas, políticas, culturais, biológicas e sagradas da Amazônia. José Ricardo aborda a importância da criação artística na reinvenção de identidades indígenas apagadas pela narrativa oficial. Juan Francisco Moreno traz a sua voz desde Quito, Equador, discutindo sobre o teatro como espaço de inclusão social dos povos originários no mundo. Raquel Kubeo e Ana Luiza comunicam suas experiências artísticas, em um diálogo que transparece a diferença de serem mulheres indígena e não indígena. Helena Umutina-Balatiponé conta a experiência de teatro coletivo do povo Umutina-Balatiponé que narra a história do seu povo e as atrocidades sofridas no contato com o não-indígena. O artista Jaider Esbell traz uma crítica ao contexto colonial, também na relação entre o teatro e os povos indígenas e posiciona: “o teatro de que precisamos é o teatro que vamos construir, ou até mesmo adaptar, quando não forjá-lo para as nossas prioridades e urgências”. Carla Ávila e Jade Guarani Kaiowá trazem as perspectivas de aluna e professora, transpondo a noção da arte na luta contra violência e sobrevivência indígena. Paula Gonzalez Seguel, diretora do grupo KIMVN TEATRO mostra o seu pensamento e criação em obras documentais sobre a história e

ativismo dos Mapuches no Chile e, finalmente, Zahy Guajajara e Elaine Rollemberg trazem um discurso poético militante sobre o lugar do teatro nos palcos, mas também afirmando para o leitor a presença da vida como teatro.

Ainda temos a alegria de realizar esse livro em parceria com a editora n-1, que no decorrer de suas edições vem mostrando uma produção extensa, que tensiona a episteme colonial e suas práticas, ampliando reflexões sobre outros aprendizados e lugares, por meio de obras apresentadas com primor conceitual e estético. Nessa comunhão resolvemos convidar o artista Aislan Pankararu para compor com as suas obras que nos conduzem ao movimento, com delicadeza, força e muitas cores.

O livro digital é uma maneira de trazer luz para mais esta faceta dos povos originários, considerando o crescente interesse que as artes indígenas têm suscitado entre os não indígenas e suas instituições. Reconhecemos os artistas indígenas atravessando mundos, mostrando ações externas e políticas no combate às injustiças históricas e sociais, como também agindo a partir da própria noção de arte, do corpo e do espaço, fundada na construção simbólica e espiritual de cada povo. A partir dessa complexidade vislumbramos o encontro entre o teatro e os povos indígenas como uma oportunidade para expandir a imaginação e conectar com diferentes maneiras de sonhar, provocando o rompimento com qualquer ideia restrita de mundo. Seriam essas as janelas abertas para a possibilidade, para toda existência em sua diferença reconhecer a memória de quem somos e juntos criarmos potência de reinvenção e transformação.

Naine Terena de Jesus é artista educadora/curadora. É docente no ensino superior, e atua por meio da Oráculo Comunicação, Educação e Cultura no desenvolvimento de projetos sócio/culturais/educativos, palestras e oficinas. Em 2020/2021 foi agraciada como Mestre da Cultura de Mato Grosso.

Andreia Duarte É atriz, curadora e diretora artística. É doutoranda na Universidade de São Paulo (USP/ECA), onde estuda o cruzamento entre o teatro e os povos indígenas como espaços de reinvenção da vida. Já realizou diferentes curadorias e produções artísticas, como espetáculos, mostras, publicou livros, artigos, como desenvolveu trabalhos socioculturais e educacionais.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização

João Paulo Barreto Yepamahsã

Luiz Davi Vieira Gonçalves

O interesse do Teatro pelo povos tradicionais existentes no Brasil vem crescendo consideravelmente nos últimos anos, haja vista o grande aumento de publicações sobre o tema em revistas especializadas¹, o grande número de apresentações de trabalhos acadêmicos em eventos nacionais², o aumento de performances teatrais em eventos artísticos³ e também, vale destacar, a presença dos indígenas nas graduações em Teatro e em outras áreas das Artes como Artes Visuais e Dança. Entretanto, todo esse aumento de interesse do não indígena pelos conhecimentos dos povos tradicionais e a presença dos indígenas em campos de formações em Artes nos lançam uma profunda preocupação: como podemos realizar um encontro simétrico entre o Teatro e o conhecimento tradicional?

Essa questão nos é pertinente, sobretudo pelas experiências negativas observando as práticas de *Bahsese* (rituais de cura) realizadas no Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, localizado na cidade de Manaus/AM, assim como a cena teatral do Amazonas. Durante os quatro primeiros anos de funcionamento do

Bahserikowi, percebemos que a maioria dos não indígenas que chega até o local busca a imagem do pajé teatralizado, comum em espetáculos artísticos e festivais folclóricos no Amazonas, mas, ao se depararem com os *kumuã* (pajés) que fisicamente não estão adornados e tampouco com performances estereotipadas, os não indígenas sentem-se desacreditados. Por outro lado, sobre a cena teatral do Amazonas, é comum encontrar em espetáculos de diversas linguagens o indígena sendo interpretado de forma folclorizada pelo não indígena em cena. Por isso, ficou evidente que a teatralização do indígena é uma ferramenta de construção imagética do arquétipo sobre o que é o indígena e quando essa construção é feita de forma estereotipada, o indígena tem a sua realidade de luta cosmológica e política enfraquecida.

Vale salientar aos leitores deste artigo que ele foi escrito pelo indígena João Paulo Barreto da etnia Yepa'masha (Tukano), doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas, e um não indígena Luiz Davi Vieira, artista e professor do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Assim, a estrutura do texto está organizada em um diálogo intercultural entre os dois autores. Resolvemos trazer falas transcritas de experiências de um indígena e um não indígena que atuam na cidade de Manaus na construção da relação simétrica entre o Teatro e os povos indígenas, refletindo sobre o perigo da folclorização.

Luiz Davi Vieira: Quais são os perigos da relação dos artistas com os povos indígenas? O que você, na experiência do Centro de Medicina Bahserikowi, como pesquisador antropólogo indígena, nos falaria sobre o perigo que existe nessa relação? Assim, podemos começar a entender também que existem várias faces dessa relação. Por exemplo: Uma vez, eu fui publicar um artigo e uma grande amiga me perguntou assim: “Poxa, Davi, você só coloca coisa boa no artigo, só fala que você tava lá com os Yanomami dançando e cantando, lá com *kumu* Bú'u Tukano, mas onde estão as dificuldades? Os perigos dessa relação?”. Então gostaria que você destacasse os perigos do interesse dos artistas pela cosmologia indígena.

João Paulo Barreto: Estou tendo a oportunidade de assistir espetáculos seus e de outros colegas artistas sempre com essa preocupação de colocar com maior fidelidade e respeito, expressando

através do corpo, tenho me emocionado bastante, então penso que, particularmente, é possível sim, uma relação verdadeira, porque a Arte lida com tudo aquilo que está fora do alcance da razão. Nesse sentido, nosso conhecimento está fora do alcance da razão, está no campo da imaterialidade, no campo da metafísica, como transformar isso em algo comunicável, algo de interação; nesse sentido, não tenho muita crítica ao Teatro ou artistas sobre isso, agora eu tenho uma crítica na medida que começam a folclorizar demais isso. Quero trazer uma experiência muito dolorosa, que aconteceu com minha sobrinha, quando foi picada por uma cobra e o médico queria amputar, e a gente entrou com um propósito de fazer um tratamento conjunto com *Bahsese*. Isso não foi aceito de jeito nenhum, isso causou uma grande confusão, mas uma coisa que ele disse me chamou muito a atenção, “Eu não vou permitir a entrada de um pajé aqui, cantando, pulando, dançando, tocando maracá, fazendo fumaça e barulho, fazendo ritual de cura, porque aqui é o lugar de doente, lugar de silêncio”. Eu disse para ele: “O senhor está certo, mas pelo que me parece o senhor só assiste o pajé do boi-bumbá, ele que faz isso, canta, dança, pula, com todos aqueles aparatos que a gente conhece e cura boi; nós indígenas não curamos o boi, a gente come o boi”, ou seja, esse imaginário que é construído de forma folclorizada leva a uma compreensão errada sobre nossos especialistas, sobretudo. Quando começou a funcionar o Centro de Medicina Indígena, nós tivemos muita gente querendo conhecer para saber como era o pajé, daquele jeito, quando chegavam e olhavam o meu tio ou meu pai sentados, perguntavam, “Esse é o pajé? Ele é pajé mesmo?” Ou seja, no imaginário das pessoas é isso, isso é reproduzido não só pela Arte, mas via material didático, via meios de comunicação, mídia em geral, até mesmo pelos pesquisadores. Então, quando digo em descolonizar é isso, quando a gente quer retomar de fato essas diferenças, o melhor caminho é dialogar como estamos fazendo aqui, como alguns artistas estão fazendo, nós podemos fazer muita coisa boa, por que não fazer uma Ópera Amazônica?

Luiz Davi Vieira: Então o caminho é descolonizar a Arte dos padrões eurocentristas?

João Paulo Barreto: Os nossos conhecimentos têm sido colocados como não conhecimento, não Ciência. Nós sempre fomos obrigados a

negar os nossos conhecimentos, nosso corpo, nosso território, nossas práticas sociais, nossos especialistas, nossa organização social, econômica e política, enfim, negar nossas instituições. Portanto, nessa nova possibilidade que a gente tem de conversar é necessário ter muito bem claras essas diferenças e que nós indígenas operamos outras lógicas de conceitos, então vocês como professores, como pesquisadores, como artistas e atores lidam com a lógica e conceitos construídos através das Universidades, ou seja, através da escrita. Mas a Arte como expressão de conhecimentos tem a capacidade de transgredir um pouco essa lógica da objetivação das coisas, transgredir a razão.

O que me engrandece de conversar aqui é exatamente isso, a Arte transgredir essa fronteira, essa imposição da Ciência. É necessário a gente abrir o diálogo a partir dessa transgressão, a prepotência da objetivação das coisas, portanto, falar do nosso conhecimento é exatamente negar a objetivação, porque nós, povos indígenas, temos nosso conhecimento a partir de várias relações, a partir da rede de relações, portanto a razão não é a única maneira de explicar e compreender as coisas, existem outros modelos, outros meios dos quais nós, indígenas, somos especialistas. O sonho é uma linguagem, os cantos dos animais são uma linguagem de comunicação, de interação, os barulhos da floresta são uma linguagem, o corpo por si só já é uma linguagem síntese do cosmo.

Quando nós, povos indígenas, tratamos e olhamos o nosso corpo, olhamos a partir do nosso ponto de vista de transformação. O corpo está em constante transformação, está em movimento. Uma das coisas que eu levantei na minha tese de doutorado é exatamente como nós, povos indígenas, compreendemos e conceituamos o corpo. Cheguei a uma questão que o corpo, do nosso ponto de vista, é a síntese de todos os elementos, os nossos especialistas falam que o corpo é constituído de vida-água, quando digo água, não é água que a gente conhece, é a água na sua essência, vida-animal na sua essência, vida-vegetal, vida-luz, vida-terra. Essa noção de constituição do corpo como elemento é fundamental, é onde os nossos especialistas lançam mão para transformar o corpo, então *Bahsese* como Arte transforma o corpo pelo poder de manipulação das qualidades sensíveis e das coisas via palavras, pela formação que os especialistas têm, portanto, para nós, a oralidade é importante, falar para nós não é qualquer coisa, é a palavra que transforma, é a palavra que destrói, é a palavra

que constrói, o poder da palavra é superimportante, portanto a Arte do *Bahsese* é isso. Dizia o grande professor indígena Brasilino Barreto: “Esse poder que está na ponta da boca”. Assim como para os brancos, o poder está na caneta, na escrita.

Arte e *Bahsese* são a capacidade de falar ou expressar através do corpo algo que é metafísico, vocês como atores fazem muito isso quando a gente consegue entender a performance de vocês ou qualquer movimento que vocês fazem como artistas; quando a gente compreende o que vocês estão falando, não precisa falar, só a expressão corporal já diz muita coisa. Eu tive a oportunidade de assistir várias coisas do Professor Luiz Davi, também como de Francis Madson, como de Mara Pacheco e outros colegas que são artistas. Quando não entendia, pensava: “Poxa, o que o pessoal quer falar? O quê que o pessoal está querendo dizer com isso?”, mas depois que eu passei a entender que cada movimento tem sua expressão, cada movimento fala alguma coisa, aí tem todo sentido. Assim também é o *Bahsese*, ele não é rezar Ave Maria ou Deus Pai, é diferente, é esse poder de manipular as coisas para o bem ou para o mal, para curar, para tirar a dor, para fazer o corpo desenvolver todas as potencialidades. Da mesma forma, esse mesmo *Bahsese* pode destruir uma pessoa ou corpo, e no caso é a feitiçaria. Então a Arte e o *Bahsese* têm muito a ver nesse sentido, o corpo está em contínua transformação, para nós é a nossa filosofia, a filosofia dos povos indígenas é considerar que o mundo e o cosmos estão em constante transformação, o corpo está em constante transformação, em movimento.

Só para concluir, devo dizer que a morte para nós é isso, é voltar para as condições de vida-água, de vida-floresta, de vida-animal, de vida-vegetal, de vida-terra, de vida-luz e voltar para casa no Alto Rio Negro sob condições de seres invisíveis, então é isso que eu trago para a gente começar a conversar e, mais uma vez, eu estou falando isso a partir de uma experiência que a gente tem através das pesquisas, através desse contato com artistas, com o professor Luiz Davi e o seu grupo Tabihuni e, como eu tento falar, existem sim as interfaces e convergências que permeiam o nosso tema de Teatro e povos indígenas.

Luiz Davi Vieira: Eu vou abrir uma reflexão para ir verticalizando esse tema. Nos tempos atuais, temos um crescimento do desejo do

Teatro, da Dança, das Artes Visuais, pela busca dos conhecimentos tradicionais dos povos indígenas. Eu gostaria que você pontuasse para o leitor a noção de corpo para os povos indígenas a partir da sua pesquisa de doutorado, a partir do seu entendimento enquanto Tukano. Para nós, não indígenas, a noção de corpo que a gente tem é apenas a matéria, então você traz vários elementos e fala para a gente que o corpo é um conjunto, então, para a gente começar a refletir sobre esse conjunto, como podemos relacionar esse conjunto com essa noção de corpo que você traz? Nós, não indígenas e artistas especificamente, como podemos pensar em conjunto?

João Paulo Barreto: Primeiro ponto, a Ciência e a Arte estão buscando voltar às raízes. Eu sempre costumo dizer que nós ainda estamos em uma política de educação em que a construção de conhecimento é impositiva. Eu sempre discutia na UFAM quando eu tinha oportunidade, indagava: “Professor não tem oportunidade de ter a língua indígena aqui na universidade? Já teve de todos, por que não dos indígenas? Qual o problema?” Já que a UFAM está na Amazônia, no Amazonas, na região de maior diversidade dos povos indígenas, aí você vai lá, consegue fazer língua Japonesa, Francês, Inglês, mas não tem Tukano, Tuyuka, Tikuna, Apurinã, então é a partir desse ponto, é preciso a gente repensar em vista de uma relação mais simétrica. Porque a língua é um poder, todo mundo sabe disso, então, estou dizendo “Vamos conversar todo mundo”. Portanto, existe um posicionamento de que, se eu esquecer a minha língua, estou esquecendo todos os conceitos Tukano, porque essa política de negar a nossa língua é justamente matar todas as nossas cosmologias e matar todos os nossos conceitos, essas universidades têm uma responsabilidade muito grande, tanto a UEA quanto a UFAM, a gente lamenta muito isso. O segundo ponto que eu sempre digo é que nossos conhecimentos indígenas são lidos ainda e compreendidos ainda pela chave da religião, não é à toa que são usados termos como espíritos, magia, líder religioso, que é um modelo de conhecimento diferente do nosso, não estou dizendo que é melhor ou pior que o nosso, apenas é diferente, estou dizendo que essas palavras são de um modelo de conhecimento, lançando mão de pesquisadores para falar do nosso conhecimento, muitas vezes isso é equivocado e distante daquilo que a gente quer falar.

Segundo ponto, portanto, quando você pergunta, Luiz, esse retorno de querer entender os conhecimentos indígenas, quilombolas, ribeirinhos e outros povos, é necessário primeiro desconstruir, descolonizar esses conceitos da religião, só vamos poder dialogar simetricamente à medida que a gente desconstruir primeiro esses palavreados como maloca, religião, curandeirismo. Então, em relação a essa busca desse retorno, vamos dizer que o conhecimento construído via objetividade chegou ao seu limite, está aí a pandemia, outros campos estão no limite. Aí está o grande desafio, quando digo “É preciso decolonizar esses conceitos”, nós precisamos levar a sério as diferenças. Uma coisa é a nossa epistemologia indígena que opera contra a lógica, outra coisa é da Ciência, que tem suas lógicas, o que tem acontecido é que esse modelo tem sempre nos colocado como patamar de aprendizes, não é à toa que os universitários gostam de dar oficinas para os povos indígenas: “Ah, vamos dar oficina pros índios”, mas nunca perguntam para a gente o que são as mudanças climáticas de fato, a noção de mudanças climáticas é produzida pela Ciência, não pelos nossos especialistas, não é produzido pelos povos indígenas. Eu vou dizer por quê. Conversava com o pai do Tukano Jaime Diakara sobre isso, ele dizia assim: “Não é que o tempo mudou, é que vocês que não estão mais fazendo conexão com esses seres que cuidam dessas coisas e não sabem mais o nosso calendário cosmológico, esse que é o problema, vocês estão agora conectados pelo calendário gregoriano, pelo calendário da escola, vocês não estão mais conectados, perderam isso.”

Luiz Davi Vieira: Você traz algumas palavras específicas que são muito importantes, principalmente para nós que pensamos a relação simétrica nesse campo das Artes. Você convida de uma forma muito elegante, sensível e educada à desconstrução do conceito de Arte, quer dizer, você cita fé, religiosidade e algumas outras palavras eurocentristas, e assim, você nos convida a repensar esse conceito de Arte. Para mim, que sou um pesquisador do campo das Artes da Cena, da Antropologia da Arte e da Antropologia da Performance, tudo que você cita vem com muita força, porque quando você fala sobre o corpo e sobre a expressão humana é algo que acrescenta muito aos estudos sobre o tema da expressão humana - vou colocar a expressão humana para a gente talvez não tirar, mas expandir esse conceito de Arte, porque a ideia aqui, sem sombra de dúvidas, não é tolher ou eliminar

alguma coisa, mas sim tentarmos expandir as nossas cosmovisões, o nosso corpo, expandir a nossa visão enquanto artistas, enquanto criadores performers e principalmente no diálogo simétrico com os indígenas e com o João Paulo enquanto a ritualidade Tukano. Seguindo, fico pensando em como nós podemos estabelecer uma relação com o *Bahsese*, de uma forma subjetiva. Você fala assim, “Olha, nós estamos aí presos em um lugar objetivo, focados e com grandes objetivos, e a gente talvez esteja perdendo a nossa capacidade subjetiva, a nossa capacidade imaterial”. A partir do que você fala de corpo coletivo, de entender o que é o corpo, o que são os corpos e essa pluralidade? Às vezes, eu percebo também que os artistas até falam sobre essa pluralidade, mas não trazem um indígena ou quilombola, ou seja, pessoas específicas para poder estar no lugar e falar: “Olha, nós pensamos assim”. Com frequência, eu sempre polemizo nos encontros de artes, nos encontros de teatro etc, falando: “Gente, está bem sobre os autores e autoras eurocentristas, agora eu queria ouvir um pouco do João Paulo falando um pouco sobre a noção de corpo, os quilombolas, os indígenas etc”. Você traz a noção de subjetividade e da coletividade, então, para poder dilatar um pouco a sua fala, João Paulo, eu queria que você nos trouxesse enquanto campo criativo sobre subjetividade e coletividade. Como você nos orienta a caminhar com a subjetividade e a caminhar com a coletividade a partir da sua cosmologia?

João Paulo Barreto: Nós, povos indígenas, também temos nossa manifestações artísticas, só que estão dentro de uma lógica do nosso calendário cosmológico de constelação, tem festa de antropomórficos da pupunha, de outras frutas, a questão é que, quando as pessoas transformam seus corpos em extensão desses seres, não se comunicam só entre humanos, estão conectados com os seres que cuidam das frutas e estão conectados com cuidados do corpo, questão de saúde, então tudo está relacionado, é uma relação social, comer com meus cunhados, primos e tios. Manifestar aquilo não é manifestar por manifestar, ou simplesmente cantar e dançar. Isso está no sentido de cuidado da saúde coletiva em outra dimensão, e é essa interação ou comunicação que você constrói através da dança, das músicas com esses seres que cuidam das coisas, então a Arte oferece essa liberdade para vocês, também no campo da academia ou quaisquer artistas, penso eu que, quando fazem o espetáculo, pensam

nessas ações. Assim como *Bahsese* é para nós, a Arte é para vocês, ou seja, oferece essa liberdade que não é só entre humanos que vai se comunicar, mas está conectado sim com a cosmologia do pensamento. Então essa questão para nós é o que dá sentido ao equilíbrio cosmológico, visto que o corpo está conectado com tudo, visto que eu faço meu corpo com manifestação disso, eu estou relacionando tudo isso. Nesse sentido, o corpo artístico transgride muito essa noção limitada do corpo físico comunicando com outras dimensões, então, aí que é possível, como eu falei, a Arte e o *Bahsese*.

Considerações em processo

Portanto, como foi pontuado no diálogo intercultural, o Teatro, a Dança, a Arte em geral, pode ser pensada na relação simétrica com os povos indígenas. No entanto, esse diálogo deve ser feito com responsabilidade cosmológica e política, tendo como principal meta não folclorizar. Ou seja, é de suma importância que os povos indígenas sejam consultados e/ou convidados para o desenvolvimento de qualquer processo criativo em Arte realizado com base em sua cultura. Sobretudo, vale destacar que, em alguns casos, somente o próprio indígena tem o direito de traduzir o seu conhecimento para o campo das Artes pelo rigor e pela profundidade de alguns assuntos pertencentes às suas respectivas cosmologias.

Como exemplo de trabalho simétrico entre indígena e não indígena no campo da criação artística, destacamos a parceria entre o Centro de Medicina Indígena Bahserikowi e o Tabihuni: Núcleo de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas (CNPq/UEA), na qual vem sendo desenvolvida uma série de atividades acadêmicas e artísticas, com o objetivo de aprofundar esse debate de como pode ser instaurado um processo criativo em Arte entre indígena e não indígena sem provocar um estereótipo folclorizado. Destaca-se nesta parceria a realização do evento *Arte e Bahsese: diálogos em tempos de cura*⁴, em que foram debatidos temas como: *Arte e Experiências Ritualísticas do Povo Tukano: interfaces e convergências*; *Modos Diferentes de Produção de Conhecimentos: cruzamentos e interfaces*; *Teatro e Povos Indígenas: por uma educação humana*; e *Espiritualidade do Povo Tukano: Arte do Bahsese como centro do diálogo*. Foram reflexões realizadas por artistas do Tabihuni e indígenas do Bahserikowi, tendo a presença de *Kumuã*

(pajés) que estavam em contexto urbano na cidade de Manaus e também na cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM).

Por fim, destacamos com base em experiências pautadas na cidade de Manaus, Estado do Amazonas, questões que segundo o nosso entendimento podem servir para todas as pessoas que se interessam em trabalhar com os povos indígenas. Propomos um olhar ampliado com o desejo de um país que reconheça sua diversidade, que olhe de dentro para fora, que cuide de sua genuína cultura de forma afetuosa. Um campo expandido para o mais íntimo de nossa existência humana em diálogo subjetivo com a imaterialidade.



Foto: Reunião do Bahserikowi e Tabihuni.

Fonte: Acervo dos autores

À esquerda da foto, os não indígenas do Tabihuni, Viviane Palandi e Luiz Davi Vieira e, à direita, os indígenas João Paulo e Ivan Barreto.

Referências

ALBERT, Bruce. KOPENAWA, Davi. *A Queda do Céu — Palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras. 2015.

AZEVEDO, Suegu Dagoberto Lima. *Agenciamento do mundo pelos Kumuã Ye'pamahsã: o conjunto dos Bahsese na organização do espaço Di'ta Nthkũ*. Editora da Universidade Federal do Amazonas: Manaus, 2018.

BARRETO, João Rivelino Rezende. *Formação e transformação de coletivos indígenas do noroeste Amazônico do mito à sociologia das comunidades*. Editora da Universidade Federal do Amazonas: Manaus, 2018.

BARRETO, João Paulo Lima. *Waimahsã peixes e humanos*. Editora da Universidade Federal do Amazonas: Manaus, 2018.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *O amanhã não está à venda*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *O lugar onde a terra descansa*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MAIA, Gabriel Sodré. *Bahsamori: o tempo, as estações e as etiquetas sociais dos Yepamahsã (Tukano)*. Editora da Universidade Federal do Amazonas: Manaus, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. *Vozes ancestrais: 10 contos indígenas*. São Paulo: FTD Educação, 2016.

AUTORES

João Paulo Barreto Yepamahsã, povo Yepamahsã (Tukano), doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas. É antropólogo, professor, consultor. Seus temas de atuação são: Cultura e Conhecimentos indígena, Educação Escolar Indígena, Saúde indígena, Economia Indígena, Formação de lideranças indígenas, Consultoria e Assessoria ao movimento indígena.

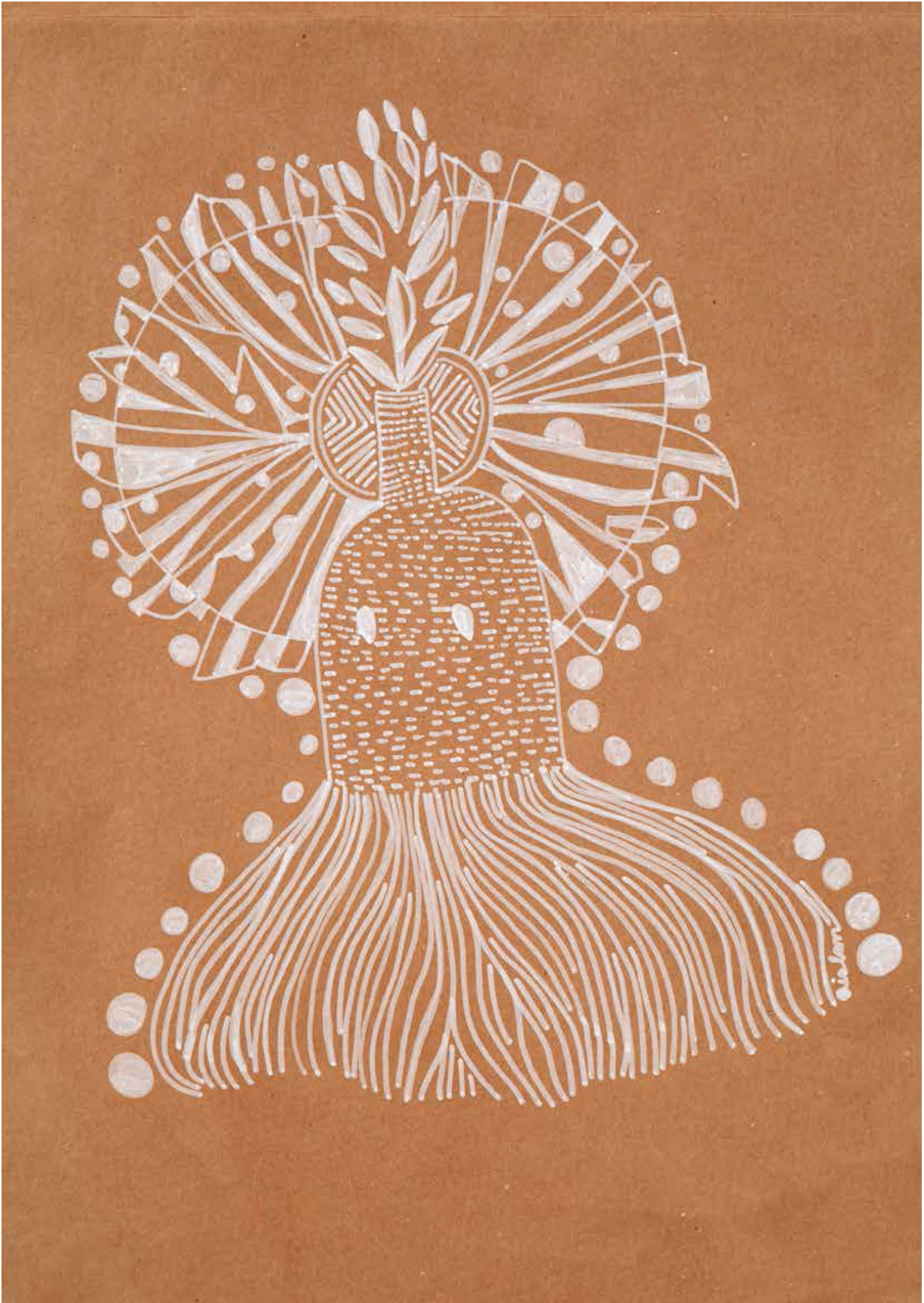
Luis Davi Vieira Gonçalves, Performer, Diretor de Teatro e Antropólogo-Artista. É professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Tem diversos livros publicados. Atualmente é Líder do Diretório de Pesquisa Tabihuni: Núcleo de Investigações em Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas-UEA/CNPq e coordena diversos projetos de pesquisa.

1 Destacam-se *Revista Arte da Cena* (UFG), *Revista Urdimento* (UDESC), *Revista Txai* (UFAC) e *Revista Iaçá* (Unifap).

2 Destacam-se os anais dos Encontros da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação (ABRACE) e os anais dos Encontros da Federação Brasileira de Arte Educadores (FAEB).

3 Destacam-se os seguintes eventos: Teatro e Povos Indígenas —TEPI (2018 e 2019), Festival Estudantil de Teatro de Belo Horizonte — FETO (2018), Potência da Artes do Norte — PAN (2020) e Mostra de Teatro do Amazonas – 2021.

4 O evento aconteceu na modalidade virtual devido à pandemia causada pelo Covid-19. Maiores informações podem ser acessadas no Instagram do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi (@centrodemedicinaindigena) e do Tabihuni (@tabihuni4).





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS
JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

**O TEATRO COMO
CONTRACOLONYZAÇÃO TUPY-GUARANY
NHANDEWA**

Juão Nyn

**YNTRODUÇÃO
MANYFESTO
POTYGUÊS**

Antes de mays nada, precyso comunycar que aquy e em toda estétyca do texto, como escrytor Potyguara, quando escrevo neste lyvro, todos os “i”s somem e são substytuýdos por **Y**.

Por quê?

Porque **Y** é uma vogal sagrada Tupy-Guarany.

Porque o Brasyl é um Paýs sem pyngos nos “i”s.
Porque as lýnguas yndýgenas brasyleyras não são alfabétycas.
Potyguês é um manyfesto lyteráryo e se apropria do alfabeto grego latyno para fazer uma demarcação yndýgena Potyguara no Português; ydyoma este que veyo nas caravelas de Portugal, assym como o Espanhol, da Espanha, e o Ynglês, da Ynglaterra, e que não são, obvyamente, oryundos de Moto Imí, Í’nbipti’a, Vipuxovóku, Enudali, Wi’í, Se Retama, Pindorama, Pindó Retama e tantos outros nomes, que hoje são (des)conhecidos como Brasyl.

NENHUMA DESSAS LÝNGUAS É ORYUNDA DESSA TERRA!

Parece óbvyo, mas se somos uma plurynação multyétnyca, por que não aprendemos em todas as escolas ao menos uma lýngua natyva, já que temos mays de 274 lýnguas locays?

Améryca também é uma fycção, uma matryx colonial com nome dado em homenagem a um colonyzador. ABYA YALA, na lýngua do povo Kuna, sygnyfyca “Terra madura”, “Terra vyva” ou “Terra em florescymto”. É como os movymntos yndýgenas contemporâneos desse contynente a têm chamado, desde 1990, a partyr do PRYMEYRO ENCONTRO CONTYNENTAL DE POVOS YNDÝGENAS DE ABYA YALA em Quito, no Equador.

No meyo do cymento.
Como é feyta a manutenção do nosso conhecymto?
Da nossa hystória e memórya?

Potyguaras são povos dos sonhos.
Não há fronteyras entre arte e vyda.

Toda cryação é um ato espyrytual e coletyvo.

Artystas cryam mundos,
conectam mundos.
Se o mundo que você habyta
não permyte uma saýda,
questyone o mundo que você habyta.

POTYGUÊS

Botando o Português
de ponta-cabeça,
transformando o Y
em Oka.

POTYGUÊS

A maior pauta dos movimentos yndígenas do mundo é a demarcação de terras. Uma pendência que nos prende ao ano de 1500 e que no caso do recorte geográfico “brasyleyro”, acaba por comprovar que não existe o período Pós-Colonial.

É possível demarcar territórios físicos sem demarcar ymaginários?

A mente é um território.
O YMAGYNÁRIO é terra.

Potyguês é um ruído entre o futuro que não chega e o passado que nunca se foy. Uma forma de ser um bom ancestral. O Y é uma vogal gutural, som que vem da gruta.

Sou João Nyn, artista Potyguara do Ryo Grande do Norte, estado com menor autodeclaração yndígena do Brasyl, segundo o YBGE de 2010, único estado brasyleyro sem terra natyva demarcada. O lytoral do Nordeste foy/é barrycada das colonyzações.

Aquy, além de não haver nenhum território yndígena demarcado, em nenhuma comunidade existe alguém que fale uma língua natyva fluentemente, passada por um parente, consagrada pela rotyna da família. Felyzmente, o Ryo Grande do Norte já possui escolas bylíngues em algumas comunidades yndígenas (Katu, Amarelão e Tapará) e grupos de estudos para retomadas lynguístycas (Okarusu Pytã). É assim que agymos contra a facção das fycções que não fazem parte de nossas cosmovysões.

Portanto, essa é uma forma que cryey para ressygnyfycar a mynha ydentydade yndígena contemporânea, ao fazer estudos comparatyvos de línguas yndígenas, e assim, propor uma nova

escryta que gere estranhamento e reflexão, já que Potyguaras são Tupys e, assym como Guarany, falam Tupy-Guarany.

Em Tupy-Guarany, temos sete vogays: A, E, I, O, U, Y e o Sylêncyo, de onde tudo vem, para onde tudo vay.

Exyste um myto na cosmovysão Tupy-Guarany que conta que a lynguagem/alma/palavra (*Nheeng/Nhe'e*) surge do Y, de onde vêm todos os elementos da natureza – da caverna, da gruta:

Y Y - água

Y W Y - terra

Y W Á - céu

Enquanto não recuperarmos a fala e o uso da nossa lýngua natyva no Ryo Grande do Norte (Brobo, Tupy-Guarany e outras) o Português estará “demarcado” pelo Y, vogal sagrada.

É uma bryncadeyra e é séryo.

Para ymagynar, é precyso desaprender.

Partyndo desse manyfesto, já publyquey, em POTYGUÊS, o álbum *RUYNAS*, da banda Andróyde Sem Par, em fevereyro de 2019 e o lyvro *TYBYRA - Uma Tragédia Yndýgena Brasyleyra*, em novembro de 2020.

Na fonétyca Tupy-Guarany, o som do Y está entre o “i” e o “u” do Português. Tentar falar a lýngua brasyleyra com essa fonétyca pode ser uma boa experyência para demarcar outros terrytórys reays, concretos ou vyrtuays. Além dysso, essa escryta não atrapalha yntelygências artyfycyays, como leytores do Português para pessoas com defycyência vysual, mudando sutylmente a pronúncia em leyturas automátycas dygytays.

Acostumem-se com as retomadas yndýgenas. Demarcaremos tudo que tende a soterrar nossos ynvysýveys. Desenterraremos os cemytérios que somos.

**O
CONTRACOLONYZAÇÃO**

TEATRO

COMO

TUPY-GUARANY NHANDewa

Juão Nyn

Dedyco esse texto especyalmente à Dhevan Porungawa Dju, xondaro Guarany Nhandewa, conhecedor das ervas, professor dos Myntã Kuery, um dos fundadores do Coletyvo Nhandereguá de Teatro, que no momento em que escrevo, está lutando pela próprya vyda, se recuperando de um AVC.

RESUMO

Na Piaçawera, terra yndýgena do lytoral Sul de São Paulo, durante três anos, cryanças, adolescentes, adultos e ancyões Nhandewa partycyparam de um trabalho de cryação teatral autoral, mysturando vyda e arte, chamado “*Ma’e Yyramõi - Mar à Vysta*”, facylytado pela Cya. de Arte TEATRO YNTERROMPYDO e parceyres, mas que ynfelyzmente, teve processo paralyzado pela pandemya de Covid-19. Autodeclarados Coletyvo Nhandereguá de Teatro, chamam de *Nhe’e Moĩ porãa*, atuantes desse fazer teatral, que assym como a próprya expressão quer dyzer, são guardas das almas/palavras Tupy-Guarany Nhandewa. Após serem demytydos de uma encenação sobre a “descoberta” de São Vycente, que há 30 anos acontece tradycionalmente todo ano na cydade, quando não yndýgenas começaram a fazer as personagens yndýgenas, natyvos locays decydiram fazer o própryo espetáculo, com a perspectyva yndýgena sobre a colonyzação que pyntou as areyas do lytoral paulysta de vermelho. Uma montagem à beyra-mar, toda em lýngua natyva, com 30 moradores da T.Y. Piaçawera, dyreção Potyguara e coordenação de dramaturgya Kariri, sobre a cultura e tradyção Tupy-Guarany Nhandewa antes da chegada dos colonyzadores. Um contrateatro como manutenção e fortalecymiento da cultura, dos corpos e da lýngua natyva pré-Brasyl.

O (RE)ENCONTRO LYTORÂNEO

Assym como as de muytos povos nessa terra, as hystóryas das mynhas famýlyas são feytas de mygrações. Não cruzamos fronteyras, são elas que ynsystem em nos cruzar, cercar, cercear. Tentam nos prender entre muros ou até nos emurar, para sermos do muro mays

um pedaço. Acontece que essa gente, da qual também sou semente, segue borrando fronteiras colonyays com o próprio suor e fumaça de planta, sempre pedindo licença a quem veio antes.

Vim para São Paulo em 2014, essa é minha segunda migração. Entrei no Coletivo Estopô Balayo e em residência artística, na periferia, extremo Leste da cidade, o Jardim Romano descarriou o Teatro que me maquinava. Apesar de ser mais um dos indígenas que o cimento tenta isolar, também conseguia ser raiz aérea, e por isso, sentia falta dos meus. Migrar é uma escolha ou uma necessidade? Qual potência da força que me faz abandonar minhas famílias em busca do desconhecido? Diante desse contexto contínuo de trânsito e solidão, cada vez mais inflamado dentro da própria cidade de São Paulo, no final de 2018, fui à terra Piaçawera pela primeira vez, com o objetivo de ajudar na construção da Cozinha da Aldeia, também chamada Piaçawera.

O nome Piaçawera, em Tupi-Guarany significa lugar de passagem, um território sagrado, que antes era lugar de trânsito, mas que após a chegada das caravelas e diversas colonizações/urbanizações teve que virar lugar de morada permanente. Ainda não é terra demarcada/regulada, mas está homologada e hoje é dividida por uma BR, tendo do lado da mata a gleba A e do lado do mar a gleba B, sendo esta segunda, felizmente, uma extensão de 11km de praias intactas pelo cimento, contendo em todo seu território cerca de 13 aldeias.

Nesse primeiro momento em terra Nhandewa, no fim de um dos dias da atividade de construção, por ser indígena, fui convidado para o meio do ritual na *Opy*, pelo Amói Amâncio. Logo em seguida, Catarina Delfina, até então Cacica, me puxou pra conversar enquanto jantávamos e nesse papo falei sobre minha trajetória de vida e arte. Impulsionado pela leitura de muitos autores e autoras indígenas, revelei meu desejo de dar aulas de Teatro em *Tekoas*. Com caminhos abertos, voltei em novembro do mesmo ano para ofertar uma oficina cênica pedagógica junto com parceiros do meu outro grupo, a Cia. de Arte Teatro Interrompido, que conseguimos tirar do hiato da distância geográfica e retomar de fato, com a volta da artista Carol Piñeiro para SP.

Após a primeira vivência teatral na terra Piaçawera, passamos dias ansiosos sobre o retorno dos que participaram da oficina. Será que gostariam de seguir com essa mediação na Arte ou teria sido

apenas aquele momento efêmero? Será que o encontro tynha feyto sentydo? É possyvel utylyzar o Teatro como ferramenta antyetnocýda e antygenocyda, o ynverso do que hystórycamente ele fez nessas terras? Só que, como o mundo está em movymento, nesse meyo tempo, muytas águas rolaram. Catarina Delfina renunciyou do cargo de Cacyca. Dyante desse fato, Dju Santos e Fabiola dos Santos, que tynham sydo as professoras anfytryãs pra atyvydade na escola da aldeya, fycaram responsáveys pelas medyações com a nova lyderança. O tempo passava e nenhuma ynformação chegava. Ansyosos, já achávamos que tudo tynha ydo por água abayxo.

Passou mays de um mês até que certo dya, Dju me comunyca que Tayná, que tynha partycypado da atyvydade, querya levar de forma fyxa o Teatro pra *Tekoa* dela, alegando que o pessoal da aldeya Awa Porungáwa Dju, onde morava, já tynha vyvydo experyências com o Teatro e serya mays frutýfero seguyrmos por lá. Vale salyentar que Tayná Delfina é fylha de Catarina e foy fazer a aula com os três fylhos junto, um no peyto (Ita), um sempre de mão dada com ela (Danilo) e outro que já tynha mays autonomya (Vitinho), por ser mays velho, que yntercalava o cuydado materno com os exercýcyos teatrays. Festejamos a notýcyca e nosso ynstynto apontou posytyvamente para esse camynho. Sendo assym, anymados, no fym de janeyro fomos ao encontro do segundo terrytório na Piaçawera que yrya nos receber com o objetyvo de cryar espaços de dygnydade yndýgena dentro do Teatro.

Esse dya foy emocyonante e bastante symbólyco, nunca o esquecerey, porque assym como os nomes dos nossos mays velhos, que sempre voltam no nome dos netos e bysnetos, tanto das mynhas famýlyas Caboclas e Potyguaras, como nas famýlyas Nhandewa da Piaçawera, espero que esse momento syga recontecendo em outras realydades além da mynha memórya, outros tempos, outras camadas, reforçando o dyzer de que a vyda é feyta de reencontros. Espero que sejam muytas as vydas. Então, conhecemos Dhevan, que na época oscylava entre ser Cacyque e Vyce-Cacyque, junto com o yrmão Arildo, na aldeya Awa Porungawa Dju, nome dado em homenagem ao pay deles. Ele estava esposo de Tayná Delfina nesse perýodo e ao vê-lo, era como se já nos conhecêssemos. Dhevan fez questão de juntar o máxymo possyvel de moradores da *Tekoa* para conversarmos sobre o projeto de Teatro. Nos reunymos na escola da comunidade, com Pajé Guaíra, todas as cryanças e alguns pays. Nessa manhã, eles nos

revelaram que muytos yndýgenas da terra tynham partycypado de autos teatrays em São Vicente, alguns anos atrás, sobre a “descoberta” dessas terras e que por terem sydo demytydos do elenco, desejavam muyto fazer a própria versão contando a perspectyva natyva, tudo à beyra-mar.

Nessa hora me transformey em lágrymas, só mynha parceyra de longas datas, Carol Piñeiro, sabya que desde 2012, a gente tynha um projeto de fazer uma peça também à beyra-mar, que apelydamos de *Profundydade* e serya sobre a sensação de encanto/espanto que os natyvos desse contynente tynham sentydo ao verem a chegada das caravelas. Reveley no mesmo ynstante essa ynformação para eles e foy tempestade de arrepyos. Esse reencontro lytorâneo, que aconteceu entre eu e Dhevan, afynal Potyguaras também são do tronco Tupy, fez nascer a célula ynycyal de *MA'E YYRAMÕI - MAR À VYSTA*, a peça que à passos de formyga, é projeto de montagem há quatro anos e até antes dessa pandemya, vyveu três anos grandyosos de processos cryatyvos frequentes sobre as tradyções Tupy-Guarany Nhandewa, anteryores às colonyzações. Nesta obra, contamos através da autofycção, do documental e das escrytas de sy, como era o velho novo mundo, antes dos ynvasores europeus aquy, termynando com a chegada das embarcações... Na fome de mundo, eles vyram terra, a gente vyu mar. Já sabemos o que vem depouys né? Estamos presos nessa chegada sem lycença até hoje e por ysso queremos destravar esse momento através da Arte.

Há hystóryas contadas por muytos ancyões de dyferentes povos do lytoral, que falam que essa chegada já era anuncyada, prevysta, esperada. Há outra, contada por Pajé Pitotó, que conta que todos os 11km de areya da terra Piaçawera vyraram um mar de sangue. Muytas hystóryas foram sendo recontadas, magnetyzadas e cyrculadas entre nós. Há também um myto pré-hystóryco de surgymto do Teatro que perpassa nossos encontros. Não lembro onde ouvy, acho que no contexto acadêmyco, junto com o fato de que o Teatro “Ytalyano” remonta arquytetônycamente uma ygreja, uma myssa, colocando o artysta no altar. Faz sentyndo, já que o Teatro foy a prymeyra lynguagem artýstyca a colonyzar e catequyzar esse terrytório que hoje chamamos de Brasyl.

Dyante da floresta, deformado, o Teatro frontal e acadêmyco no qual fuy formado encontrava-se completamente em ruýnas e no reencontro também com o mar, se reformou. O sal e as ferydas

possuem um diálogo. Desde então, todo mês estávamos por lá, eu, Carol Piñeiro, Yluz Bárbara, às vezes Ana Cláudia Castro, às vezes Mylena Sousa e Gleidstone Melo, sem patrocínio algum, indo de encontro dos interessados em contra-atacar (com) o Teatro, contrateatralizar. Na Awa Porungawa Dju foy onde nasceu o nome Coletyvo Nhandereguá de Teatro, que sygnyfyca “somos todos yguays”, talvez pra que fylosofycamente, os brancos também lembrem que são fylhos dessa terra, mas não nessa perspectyva posytyvysta das *hashtags*. Na Tapirema foy onde também encenamos um outro texto do Dhevan no fym de 2018, sobre o surgimento dos prymeyros Nhandewas, e nesse momento entendemos que ele já era um dramaturgo, autodydata, com materyal escryto e tudo, foy onde num perýodo de yntercâmbyo com a *Tekoa* Tabaçu, vymos o jogos yndýgenas, os artystas que manyfestavam os talentos tanto na músyca tradycyonal quanto na contemporânea, foram tempos de muyta energia de cryação, de troca, até que começaram a surgyr mayores desafyos.

Em 2020, últymo ano de trabalho presencyal, já estávamos numa outra área do terrytório, chamado de Centro Cultural Tatatynadjary, em homenagem à quarta fylha do Dhevan Kawin com a Tayná, que após morar em tantas aldeyas, queryam construyr um lugar sem lyderanças para evytar conflytos ynternos. Um espaço onde todos, de qualquer aldeya, se sentysem à vontade de frequentar e fazer o Contrateatro. Antes dysso, quando saýmos da Awa Porungawa Dju, após um ano de atyvidades, passamos outro ano completo em outra parte da terra, onde vymos a fundação da aldeya Tapirema. Dyante de tantas mygrações dentro da mesma terra, vendo váryas famýlyas e comunydades nascerem, týnhamos decydydo rebatyzar váryos termos técnycos do vocabulário teatral com palavras natyvas. Por enquanto só uma palavra surgyu: *Nhe'e Moĩ porãa* (guarda das palavras almas), termo decydydo coletyvamente e batyzado por Catarina Delfina, uma das grandes ynspyrações para a construção da nossa dramaturgya autoral, junto com a netynha Tatatynadjary, escryta por muytas mãos a partyr de muytas oralydades, entre águas salgadas e águas doces, tendo a areya como chão. Essa palavra apareceu em fevereyro, mês que antecedeu o ysolamento devydo à pandemya do Covid-19. Espero, do fundo do meu espýryto, que estejamos todos guardando com carynho a semente desse contrateatro para que ela floresça quando pudermos voltar a nos

encontrar sem a fronteyra da máscara sanytárya. Mas tudo bem, não temos pressa, temos muytos futuros pela frente, uma palavra é um portal.

Um caso bem poétyco e engraçado desse cyclo, foy quando Vitinho falou que querya ser aquela pessoa que cuydava da hystóryas, querendo dyzer “narrador”, falou que querya ser o “zelador” da peça. Desde então, mesmo não sendo uma palavra natyva, abrymos essa exceção e adotamos esse carynhoso Português na nossa fala cotydyana.

Sentar em roda e recontar nossas hystóryas já é uma tradyção muyto forte em dyferentes partes dessa terra, Yluz Bárbara através do trabalho de escryta que já elabora há tempos, veyo reforçando esse fazer para que as rememóryas fossem uma metodologia conscyente para a construção e costura dramaturgyca da obra. Esse processo todo é um reencontro étnyco, uma encruzylhada de povos lytorâneos. Antes de Brasyl e antes de Nordeste, Guaranys, Potyguaras, Kariris.

Nos últymos anos fomos ganhando mays partycypantes, Luã Apiká como lynguýsta pela pesquysa em letras, responsável pelo regystro, fortalecimento e tradução das falas em Tupy, Nenêm Mirindju que tynha ydo no encontro ynycyal lá em 2017 voltou a estar junto, os rappers Tuká e Kwaray O’ea na dança dos xondaro e na musycalydade, a fytoterapeuta Simone Takuá com o vasto conhecymento na lýngua, Ana Paula Dina Elísio, com o conhecymento das ervas, na coordenação das alymentações e encontros, dentre tantas outras pessoas que chegaram junto, para contrybuyr e partycypar.

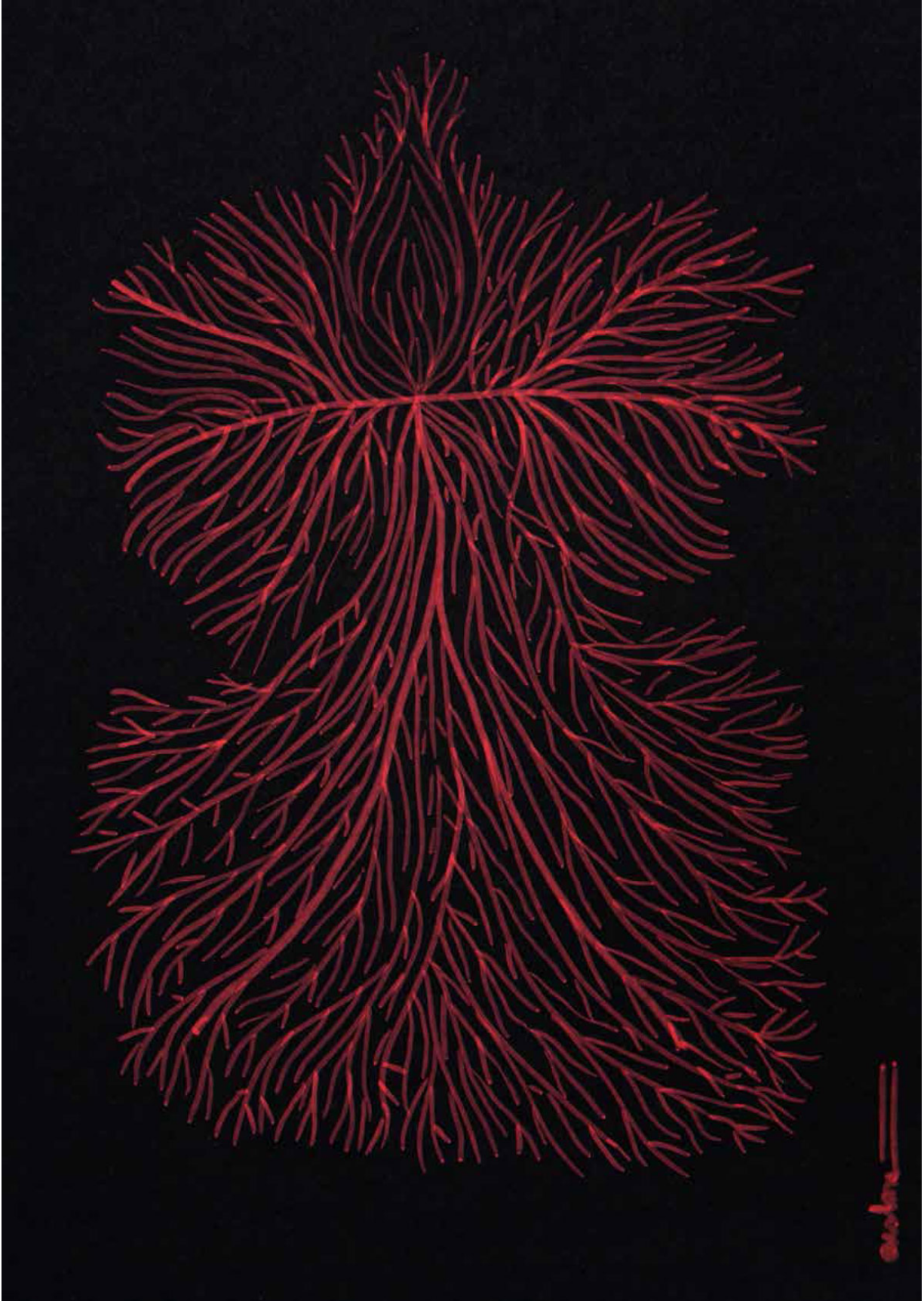
A presença promyssora na terra Piaçawera me fez voltar pra mynha terra em estado de florescymento, e também oferecer ofycynas de Teatro para três dos 16 terrytóryos polytycamente organyzados no Ryo Grande do Norte. Sou cydadão yndýgena, comunycador da APIRN - Artyculação dos Povos Yndýgenas do Ryo Grande do Norte, honro demays a luta e conscyência dos meus, que vyeram e que estão nessa batalha de ymagynáryos e narratyvas fýsycas, desde antes. Com a permyssão de Luiz Katu, fuy contracolonyzar com os Potyguaras do Eleotéryos do Catu, com a lycença de Tayse Campus fuy pulsar a ressurgência com os Mendonças do Amarelão e com a bença de Francisca e Zuleide, fuy ecoar a etnogênese através do Teatro na Lagoa do Tapará na expectatyva de um dya retomar com força a potência desses encontros numa terra sem polytycas públycas para cultura e revolucyonar esse estado tão adverso para nossas

exystêncyas. Como Potyguara, comedor de camarão e de fumo, que brotou da dessertyfycação do cymento que devorou tudo na esquyna do contynente, como a assombração brava gentyl que os holandeses e portugueses não conseguyram ceyfar, nem os norte-amerycanos conseguyram soterrar, reelaboro mynha exystêncyia e ydentydade através da deformação de uma arte colonyal, afynal, tudo é ferramenta.

Como cytado anteryormente, através de documentos e escrytos, até do própryo Padre José de Anchyeta, temos o dado hystóryco de que o Teatro foy a prymeyra lynguagem artýstyca a colonyzar e gerar a unyfycação que hoje é conhecyda como Brasyl, homenagem aos trafycantes da árvore de mesmo nome. Lendo Kaká Werá em conversa com Zé Celso Martinez, conscyentyzey: o Teatro Contemporâneo de nada serve a essa terra se não servyr para de(s)colonyzar e de(s)catequyzar. Teatro: lugar de onde se vê. Eles nunca nos vyram. A gente dá aula de vysão, seja nos *Torés*, nos *Mborais*, na dança dos xondaros ou outros rytuays cyrculares, nos organyzamos onde todos se veem, onde todos são vystos. *MA'E YYRAMÓI - MAR À VYSTA* quanto obra presencyal aynda não exyste, esse ano será lançada como dramaturgya pelo PROAC, mas é uma semente, uma potêncyia contracolonyal que já está entre nós, não mays só nos sylêncyos, não mays apenas nos sangues, pretende ser uma peça que acontecerá todo ano, num rytual coletyvo, num *Ka'atymbó* à beyra-mar para construyr terrytóryos ymagynáryos e fýsycos de dygnydade para os corpos e culturas yndýgenas nas Artes da Cena. Se preparem para o Contrateatro.

AUTOR

Juão Nyn, multyartysta, atua na performance, no teatro, no cynema e na músyca. Potyguar(a), comunycador do movymto yndýgena pela APIRN, yntegrante do Coletyvo Estopô Balayo de Cryação, Memórya e Narratyva, da Cya. de Arte Teatro Ynterrompydo e vocalysta/composytor da banda Androyde Sem Par. Formado em Lycencyatura em Teatro pela UFRN, está há sete anos em trânsyto entre Natal e São Paulo.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

O que fazer após o fim? Recriar-se.

Emerson Pontes

As histórias, ações e reflexões narradas neste texto nascem e se desenvolvem junto a jovens indígenas: os que sabem que são, os que estão sendo levados a esquecerem que são e os que já esqueceram disto. A perspectiva de narrativa utilizada aqui é a partir dos Rios, por serem estes parte essencial das paisagens geográficas, políticas, culturais, biológicas e sagradas da Amazônia. É o Rio que te conta.

Convido, neste momento, a subirmos lá em cima do barranco. É melhor para ver. De lá, poderemos e precisaremos ver e ouvir o Rio e toda essa paisagem que estamos adentrando: a do agora e a de ontem. Antes de mirarmos o futuro, comecemos pelos passos até aqui.

O Rio foi invadido, aterrado e esquecido

Outras Amazônias passaram a existir após as primeiras penetrações de homens europeus na região. Desde antes de 1542, aventureiros, missionários e caçadores começaram a chegar aos montes à Amazônia em busca de tesouros, fama, almas e escravos. O processo colonial europeu, valendo-se da guerra, da escravidão, da ideologia religiosa e das doenças, provocou na Amazônia uma das maiores catástrofes demográficas da história da humanidade, além de um

etnocídio sem precedentes. Milhões de indígenas que habitavam o interior das matas e as margens dos rios amazônicos, foram transformados de maioria em minoria.

Da conquista à criação do Estado, em uma disputa com os povos indígenas pelo poder e territórios, a política do Brasil sempre buscou formas de não reconhecer os indígenas, afastando-os de suas origens. Muitos recursos foram e seguem sendo utilizados: expulsão de aldeamentos, catequização, escravidão, miscigenação e, uma forma não tão recente: os Censos Demográficos. Do primeiro Censo realizado no Brasil, em 1872, denominado “Recenseamento da População do Império do Brasil” até o ano de 1991, quando a categoria “Indígena” é pela primeira vez incluída em um Censo da demografia brasileira, os povos indígenas foram considerados pelo imaginário social e/ou levados a se autodeclarar de muitas formas: caboclos, ribeirinhos, mestiços, pardos. Pessoas cujas identidades são traçadas como o indígena que vive no campo ou na cidade e que não tem mais a aldeia, sendo miscigenado ou não.

Habito o Amazonas, um dos estados com maior população indígena do Brasil, e simultaneamente o Estado com maior autodeclaração censitária de pardos. Geralmente somos reconhecidos por pessoas externas ao nosso território como “índios”, e isto para grande parte da população gera repulsa. Pergunto: com um imaginário repleto de estereótipos, tal como os de que o indígena é preguiçoso, selvagem ou mesmo inexistente no século XXI, como se interessar por esse resgate?

O Rio não morreu, ele dá muitas voltas

Estamos em abril do ano de 2021 e hoje vivem e [re]existem na Amazônia cerca de 180 povos indígenas, somando uma população de aproximadamente 208 mil indivíduos, além de 357 comunidades remanescentes de quilombolas, de seringueiros, ribeirinhos ou babaçueiros - todas que passam a ganhar visibilidade e reconhecimento de seus direitos somente a partir da década de 80.

Sabemos que na base dos conhecimentos das comunidades tradicionais, predominam os saberes herdados das populações indígenas que habitam a região, desde momentos que antecedem ao processo de colonização. Mas “base” pode ser uma palavra que diz tudo ou nada. Aqui, a base herdada e expressa de forma tão singular

pelas comunidades tradicionais atuais poderá ser compreendida como os seguintes elementos e processos: as formas de comunicação; os tipos de habitação; o transporte pelos rios e florestas; a relação espiritual com os encantados; o uso das representações dos lugares e tempos da vida na relação com a natureza; e as formas de alimentação como o extrativismo, a pesca e agricultura.

Apesar de todas as violências, distanciamentos e apagamentos, é extensa e representativa a base ancestral indígena para a vida das populações tradicionais atuais da Amazônia. Isto indica que diversos mapas cognitivos que orientam as ações humanas na região constituem meios pelos quais novos mundos e Amazônia foram reinventados, reforçando ou transformando perspectivas dos antepassados indígenas desta região.

Por quatro anos transitando entre centenas de comunidades de beiras de rios (ribeirinhas) no estado do Amazonas e em interlocução com territórios vizinhos, pude perceber que a Amazônia hoje, através do esforço de muitas lideranças e comunidades locais, percebe a importância e busca o resgate dos saberes e práticas culturais e ancestrais, especialmente a partir do estímulo de suas juventudes. Aqui, apresento mais uma soma a todas estas iniciativas de [re]demarcação indígena dos territórios, imaginários e presentes-futuro.

O Rio voltou a encher

Como experiência vivenciada de teatro e outras linguagens artísticas junto às juventudes indígenas, compartilho um pouco da base e trajetória do Incenturita (Projeto de Incentivo à Leitura, Escrita e Oratória) que se norteia por uma Arte-Educação multidisciplinar e com variadas linguagens artísticas desenvolvido em comunidades indígenas e ribeirinhas no Amazonas. O projeto é desenvolvido pela ONG Fundação Amazônia Sustentável (FAS), com patrocínio do Instituto IAMAR, onde eu pude contribuir como coordenador entre 2018 e 2020.

Histórico

O Projeto Incenturita teve início em 2016, com o objetivo pontual de promover oficinas de leitura e escrita para adolescentes e jovens de

comunidades ribeirinhas e indígenas, localizadas em Unidades de Conservação (UCs) do Estado do Amazonas. Em 2017, houve a incorporação do Teatro à rotina de atividade do projeto, a fim de facilitar e estimular as habilidades de leitura e escrita dos jovens. A partir de 2018, o projeto tomou um rumo um pouco diferente. Sem abandonar a meta de estimular a expressão interpessoal dos jovens, a partir de exercícios de leitura, escrita e oratória, ou sem deixar de desenvolver com eles artes diversas, entendidas como instrumentos de expressão cultural, o projeto voltou-se a um novo objetivo principal, que é o de assegurar a preservação da cultura e da identidade indígena e ribeirinha.

Por lidar diretamente com estas populações tradicionais, seu cotidiano, suas memórias e costumes, buscando sempre se alimentar de tudo isto para o fazer artístico, o projeto veio se transformando, a partir de muitas mãos, num catalisador de culturas. O pesquisar, o refletir, o criar e o exhibir, que são exercícios da Arte, são entendidos como caminhos que identificam, registram, materializam e garantem a preservação, a transmissão e a valorização de patrimônios culturais, como as histórias, as formas de falar e suas práticas. Diversas atividades passaram a marcar a correalização com as comunidades, especialmente nos campos da literatura (oral e escrita), das práticas e técnicas culturais e da linguagem.

Em paralelo, as oficinas foram se tornando rodas de partilha de histórias ouvidas, vividas ou imaginadas, todas narradas e depois escritas pelos próprios jovens. A documentação do repertório deu início ao Acervo de *Histórias de Vida*, que é um conjunto físico com mais de 500 narrativas. Uma base que é constantemente alimentada e sempre revisitada como uma inspiração para exercícios de artes, tais como a elaboração de roteiros de teatro ou desenhos da estética de seres encantados.

O projeto vem desde então, através de suas oficinas, possibilitando o intercâmbio de escritores e artistas que viajam às comunidades para o encontro dos jovens, e destes com os anciãos de suas próprias comunidades, que são conhecedores das histórias e técnicas culturais locais. Atividades que favorecem aos jovens o reconhecimento e a apropriação de sua cultura, demonstrada e transmitida em artes no Festival Juventudes Ribeirinhas, que ocorre nas comunidades ao final de cada ano, desde o ano de 2016.

Metodologia

O Incenturita é desenvolvido periodicamente por meio de oficinas mensais que são itinerantes e envolvem as mais de 35 comunidades ribeirinhas ou indígenas onde a FAS atua, incluindo a comunidade Três Unidos, do Povo Omágua-Kambeba, no Rio Negro. Um total de nove Escolas FAS ou Núcleos de Conservação e Sustentabilidade (NCS) existem distribuídos em comunidades de diferentes municípios do Estado e são nestes locais onde o projeto acontece.

O público do projeto é composto por adolescentes e jovens de 10 a 28 anos, residentes de comunidades do entorno, tanto as autodeclaradas ribeirinhas quanto as exclusivas ou mistas de povos como os Tukano, Barés, Tarianos, Ticuna, Desana e Omágua-Kambeba - cujos representantes, em grande parte, são de famílias que imigraram do Alto Rio Negro para o Baixo Rio Negro.

As oficinas são espaços formativos em práticas de autoconhecimento e socialização, como Literatura, Teatro, Artes Visuais, Música e Dança. É nas oficinas onde ocorrem os intercâmbios com artistas, escritores e conhecedores locais - estes representados por pessoas que dominam alguma técnica da cultura local (tingimentos naturais, tecelagem, caça, pesca etc.). Nossos espaços formativos são todos os externos à sala de aula: campos de futebol, as trilhas na floresta, a beira e o interior do rio e demais espaços onde seja possível a interação direta com o ambiente vivo.

As atividades são desenvolvidas sob perspectiva autóctone, ao serem compostas por elementos da própria comunidade: as pessoas, a fauna, a flora, os objetos, as práticas, os espaços, as histórias, o tempo e a linguagem. Deste modo, superam-se os desafios logísticos pela localização das comunidades e a dependência externa a estes locais para suas criações artísticas, garantindo o valor ao que se possui e autonomia para o futuro. A floresta, que é o lar dos jovens, é simultaneamente entendida e incorporada como a base imaterial e de inspiração cultural e a fonte material para a produção das artes, cujo objetivo maior é o de expressar, valorizar e transmitir a sua cultura. Tudo é utilizado e misturado: palhas, histórias, sementes, terra e gente.

Os intercâmbios funcionam como oportunidades de trocas de experiências por meio do encontro de gerações, histórias e saberes, onde os jovens apropriam ou aprofundam os saberes de sua cultura e

também se inspiram para pensar em formas criativas que a recriem e a expressem. A cada ano, uma pesquisa com foco em registro, valorização e transmissão da cultura local é codesenvolvida e protagonizada pelos participantes, que utilizam o intervalo entre oficinas para sua execução.

Em 2018, foi criado o livro *Fala Beiradão*, que apresenta a notória variação linguística entre comunidades ribeirinhas. Este livro teve início após os jovens serem estimulados a pensar sobre os termos e expressões de linguagem únicos de sua comunidade. Na sequência, de forma participativa, estes termos e expressões foram significados e registrados por cada jovem. Todos estes termos, expressões e desenhos foram organizados pela FAS e catalogados para serem incluídos no livro. Paralelo a isto, se construía o Acervo de *Histórias de Vida* já mencionado, uma segunda pesquisa que reúne mais de 500 histórias escritas pelos jovens em papel, cujo material é base de inspirações e criações artísticas para expressão da cultura. Essas histórias sempre retornam às mãos dos jovens, viajam até as oficinas, ora às suas comunidades de origem, ora a outras comunidades para serem relidas, reconstruídas, costuradas e, principalmente, transformadas em Arte e preparadas para sua apresentação.

Desde 2016, realizamos, a cada fim de ano, o Festival Juventudes Ribeirinhas, que ocorre durante todo um fim de semana e é o momento maior de encontro e celebração do projeto, onde, após horas de viagens pelos rios, reúnem-se dezenas de jovens, famílias, parceiros e comunitários de toda a região e de fora dela, para prestigiarem as apresentações conjuntas dos trabalhos realizados em Teatro e Dança que agregam a Música e as Artes Visuais, preparadas pelos jovens, e nascidas, direcionadas e materializadas a partir de sua cultura local.

Desenvolvimento

O projeto atua com juventudes ribeirinhas principalmente compostas por caboclos, indígenas e negros. No país, sabe-se que “caboclo”, “índio” e “preto” são categorias de classificação social expressas nestes termos, quando em quase todos os usos se reconhece um tom pejorativo. Grande parte da juventude ribeirinha inicialmente encontrada pelo projeto possui baixa autoestima devido ao racismo estrutural da sociedade, e um intenso desejo pela vida e “identidade”

urbana. Nas suas comunidades, natureza e cultura são um todo que atravessa de forma tão natural o cotidiano ribeirinho, que muitas vezes passa despercebida ou até desvalorizada.

Moradores de comunidades geograficamente isoladas, às vezes, até dias de distância da cidade, é comum jovens indígenas e ribeirinhos abandonarem desejos de expressão de sua cultura por meio da Arte devido o entendimento de que esta é feita unicamente sob os moldes urbanos, utilizando materiais sintéticos não disponíveis onde vivem. Grande parte dos jovens hoje envolvidos no projeto compreendia a produção de uma peça teatral, por exemplo, principalmente como algo inspirado numa história distante, com figurinos feitos de tecidos caros e apresentados em um grande teatro. Mesmo a literatura, tão viva nos contos do cotidiano indígena e ribeirinho, era igualmente compreendida como algo distante de sua realidade, apenas como elemento das aulas de português, sob uma estrutura muito sofisticada, até inacessível.

Para estes jovens, as culturas indígenas e ribeirinha são vividas, mas ainda pouco identificadas, refletidas, documentadas, promovidas, transmitidas e valorizadas. O Projeto Incenturita atua principalmente com o repertório de histórias, linguagem, práticas e atividades culturais ribeirinhas e indígenas. Nas oficinas de intercâmbios e pesquisas busca-se estimular que os jovens revisitem e se aprofundem em sua cultura para dela se inspirarem, criarem e exibirem artes, para as apresentarem nos festivais e em livros, popularizando sua cultura para mantê-la viva.

Esta tem sido a missão do Projeto Incenturita, que garante a perpetuação das culturas de beira de rio por meio da arte e que é desenvolvida de forma colaborativa por muitos parceiros. Além da FAS e dos jovens, também são envolvidos nestas ações, lideranças comunitárias, famílias, moradores e escolas ribeirinhas - representadas por professores e gestores atuantes via Secretarias de Educação Municipal e Estadual, parceiras do Incenturita. Vale ressaltar que os apoios institucionais são mediados por termos de cooperação e que a maioria dos parceiros é voluntário, a exemplo das muitas mães e pais que atuam como cozinheiras ou canoeiros, apoiando e garantindo a participação das suas filhas e filhos no Projeto Incenturita.

O que se ouve diretamente das famílias e professores que convivem com os jovens é que estes estão menos tímidos, exibindo maior

expressão interpessoal e melhor autoestima, criando com autonomia artes para expressão de sua cultura, se inspirando e utilizando o que têm no quintal e dentro de si: a floresta, o rio, as culturas indígenas e ribeirinha.

Resultados

Ao todo, o Projeto Incenturita já atuou com mais de 300 adolescentes e jovens, de 211 famílias, residentes em mais de 35 comunidades ribeirinhas e indígenas, localizadas dentro de Unidades de Conservação, de leste a oeste do Estado do Amazonas: 1. Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) do Amanã, município de Marã; 2. RDS do Juma, município de Novo Aripuanã; 3. RDS do Rio Negro, município de Iranduba; 4. RDS de Mamirauá, município de Uarini; 5. Área de Preservação Ambiental do Rio Negro, município de Manaus. Nestes locais, já foram realizadas 67 oficinas de formação dos jovens, a contar as 15 oficinas desenvolvidas em 2019, que oportunizaram a viabilização de 9 intercâmbios destes com artistas, 2 intercâmbios com escritores (nas áreas de Crônicas e Contos) e um total de 6 intercâmbios com conhecedores locais das comunidades, cobrindo os seguintes temas e técnicas: tinturas naturais, fazer manual, danças de beiradão, remédios naturais, trançados de palhas e manejo de madeira.

Duas pesquisas já foram desenvolvidas com os jovens: uma sobre termos e expressões da linguagem que gerou o livro *Fala Beiradão*, criado em 2018 e lançado em 2019, com mais de 60 termos e expressões apresentados juntos a mais de 100 desenhos pesquisados e produzidos pelos participantes; a outra pesquisa sobre as histórias tradicionais que gerou o Acervo (físico) de *Histórias de Vida*, amplamente utilizado nas oficinas, e que em 2020 foi transformado no livro *Conta Beiradão*, que reúne mais de 60 histórias contadas pelos jovens e ilustradas pela artista indígena Auá Mendes.

Para além dos livros citados - ambos de autoria assinada por todos os jovens do projeto, uma terceira publicação foi produzida: a *Coleção Folhe Arte*, que reúne os dois anos de experiência em educação artística validada em campo com os jovens, em quatro cadernos com 50 atividades práticas, voltados a educadores que atuam em comunidades indígenas e ribeirinhas do interior da Amazônia. Em 2019, o livro *Fala Beiradão* foi finalista do Prêmio Rodrigo Melo Franco

de Andrade que prestigia, em caráter nacional, as ações de preservação do patrimônio cultural, e em 2020, o Projeto Incenturita como um todo também chegou à final desta importante premiação.

Um total de cinco edições do Festival das Juventudes Ribeirinhas, a contar a edição de dezembro de 2019, que somadas à apresentações de espetáculos dos jovens nas cidades de Novo Aripuanã (2016) e Manaus (2017) chegaram a reunir um público total de 1.750 pessoas que puderam prestigiar e conhecer mais as culturas indígenas e ribeirinha. Tais indicadores ressaltam o impacto do projeto que pode ser mensurado através de números, mas somente a convivência formativa e criativa com os jovens revela o imensurável pelos números e demonstrável por ações, que é o seu maior orgulho e compromisso que possuem hoje, de serem quem são e estarem onde estão: o beiradão.

O Rio seguirá seus cursos

E são muitos os caminhos possíveis. O que desejamos e vivenciamos com a realização do Incenturita é que os caminhos indígenas herdados, que fizeram nascer e trouxeram toda esta gente até aqui, permaneçam visíveis aos olhos e também presentes nos imaginários da beira de rio e para além deles. Trata-se da formação e envolvimento de jovens que refletem e produzem com autonomia artes de diferentes linguagens, todas autorreferenciadas e produzidas com o que nasce em seu quintal, para contarem ao próprio povo e para os tantos outros, não apenas a sua cultura como a conhecem hoje, mas também anunciarem a recriação de mundos, com valor e alegria.

Os encantados, ora demonizados por um Teatro voltado à catequização, hoje retornam ao cotidiano de muitos territórios-gente, protegendo e abençoando as matas e as comunidades de seu ventre.

Encontro das Águas

Quem lhe escreve este relato sou eu, Emerson, indígena sem um povo identificado até o momento, cujo passado e linhagem foram apagados pelo colonialismo. Sou como muitos dos jovens que ajudo a educar e me educam: um corpo-vivência atravessado pela diáspora indígena, processo que embora ainda pouco discutido, é tão contundente e representativo na construção e cotidiano do Brasil. É por isso que me

identifico e me movo por cada jovem, para que sigam suas jornadas sabendo de onde vieram, mesmo que o passado preciso, esteja ou permaneça nebuloso.

Sou gente, mas às vezes viro árvore. E ela anda. Esta é Uýra, que gosto de chamar carinhosamente de Árvore que Anda. Meu espírito a compreende como uma entidade, com que convive, e que às vezes utiliza meu corpo como suporte, o guiando, provocando e protegendo. Como um canal de fala e escuta, Uýra habita a paisagem híbrida dos opostos. É onde coisas como a cidade e a floresta se encontram: se complementando ou tensionando. Se veste com mato e outros materiais orgânicos, para em fotoperformances e performances, contar as histórias das coisas vivas e suas violações, expondo e coletivamente propondo cura às doenças sistêmicas coloniais. É também daqui que nasce o estímulo aos jovens para que utilizem elementos orgânicos da floresta, para que como eu, lembrem o que são: natureza, que é bonita, sagrada e diversa, independente da padronização do mundo externo às suas comunidades - que também é seu, é nosso.

Como eu, estes jovens também têm origem e habitam as periferias do mundo. Nestes locais é fácil esquecer da própria importância. Por isso, agimos para que os jovens se vejam com valor, sabendo que podem se inspirar, refletir e agir a partir dos seus territórios, tal como Anderson, meu professor do Ensino Médio, que a partir da mesma periferia que eu, me mostrou que podemos alcançar tudo o que quisermos. Hoje o que faço é replicar este olhar no espelho.

Tenho a impressão que hoje, mais que no passado, os diferentes mundos da Terra desejam dialogar. Incentivo os jovens para que falem aos mundos, tudo aquilo que o seu coração-território lhes pedir, tudo aquilo que o espírito lhes bem conduzir. Suas histórias, denúncias, opiniões, tudo. É sobre já começarem a ter espaços no mundo daqui para a escuta do mundo de lá. É um “lá” e um “aqui” que podem e precisam conversar.

Sabe o que mais me atravessa pessoalmente de tudo que contei até aqui? Nenhuma destas reflexões estava pronta antes dos nossos encontros.

Foi este encontrar de rios, que sou eu e cada jovem, que me fez enxergar a importância do vivido, vivendo; que permitiu ver melhor a mim e aos meus parentes; e também ver aquilo que o Rio sempre mostrou: ele pulsa forte porque se move e tem história; ele se

encontra porque está conectado; o Rio é o Rio, tem memória ancestral como a gente - que nunca morre.

Para conhecer mais do Projeto Incenturita:

<https://www.youtube.com/watch?v=g2-YUTgqAYM&t=181s>

Download do livro *Fala Beiradão*:

<https://fas-amazonia.org/novosite/wp-content/uploads/2020/11/fala-beiradao.pdf>

Produções artísticas de Uýra (Emerson):

<https://www.flickr.com/photos/156456635@N08/albums>

Para conhecer mais do Festival Juventudes Ribeirinhas:

<https://www.youtube.com/watch?v=8HOx3Youq4U>

AUTOR

Emerson Pontes é um artista visual indígena. Reside em Manaus, onde se transforma para viver Uýra, uma manifestação em carne de bicho e planta que se move para exposição e cura de doenças sistêmicas coloniais. Através de elementos orgânicos, utilizando o corpo como suporte, encarna esta árvore que anda e atravessa suas falas em fotoperformance e performance.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Nós, entre ela e eu

Lilly Baniwa e Veronica Fabrini*

Talvez o txáismo seja uma forma extravagante de felicidade descabida.¹

(...) os povos originários tinham, e ainda têm, clara noção de que existem vários mundos além do mundo terreno e que, para cada passo que deva ser dado nesses mundos que o ocidente insiste em deixar à parte, é preciso uma estratégia própria, ou seja, uma arte de se fazer aquilo.²

2019, últimos dias de fevereiro. Sol fulgurante, céu claro, a grande marquise cheia de novos estudantes andando prá lá e cá, entre sorrisos e ansiedade. Juntavam-se aqueles rostos vindos de todas as partes do país, novos rostos, outras línguas. Pareciam mover-se em outro tempo, com outro ritmo. Era o primeiro ano de ingresso de estudantes indígenas na Unicamp. Eu estava fazendo uma “ação-performática-afetiva” que, resumidamente, era assim: “troco uma massagem nos seus pés, por uma boa lembrança”³. Foi assim que conheci Lilly Baniwa, aluna ingressante no curso de Artes Cênicas, do qual eu sou professora. Conheci Lilly pelos seus pés e pelas suas lembranças.

Conheci o teatro em 2016, no curso livre do Centro de Educação Tecnológico do Amazonas (CETAM). Foi onde comecei a estudar peças de teatro ocidental e onde comecei a questionar a ausência de peças a partir da cultura indígena. Naquele tempo, eu fazia parte do movimento dos estudantes indígenas do Amazonas (MEIAM) e era estudante do curso de Engenharia na Universidade do Estado do Amazonas. Eu era uma das pessoas que lutavam para garantir a permanência dos estudantes indígenas na Universidade.

Em um dos encontros de luta, conheci o professor de Teatro da Universidade Estadual do Amazonas, Luiz Davi Vieira Gonçalves. Ele tinha uma bolsa para iniciação científica com vagas para estudantes indígenas, então escrevi o projeto “Artes dos povos indígenas Baniwa: Grafismo”. A pesquisa me fez entender meu próprio povo e as faltas que, enquanto indígena, existiam dentro de mim. Investigar os grafismos Baniwa me fez ver a possibilidade de criar com conhecimentos, experiências e vivências das realidades indígenas. Percebi que o teatro poderia ser uma ferramenta de luta para povos indígenas, um espaço de protagonismo de suas realidades e de suas histórias. Então, prestei o primeiro vestibular indígena da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 2018, e ingressei no curso de Artes Cênicas.

Ensaio. Intervenções sobre o grafismo (*Lithipokoro*⁴) e a faixa de isolamento.

No mês de julho, convidei Lilly pra inventarmos juntas uma pequena cena para apresentar num encontro internacional de práticas pedagógicas em Teatro, o *DELTA X*, que iria acontecer no México, em Guadalajara. Queria apresentar pra Lilly outro território indígena, numa Abya Yala tão plural. Eu estava com muita vergonha do Brasil que historicamente e em ato contínuo vem exterminando os povos indígenas. O tema do encontro era *Medo e Violência na América Latina*. Achei que seria uma oportunidade bacana de denunciar a violência contra os povos indígenas, falar da importância das cotas étnico-raciais na universidade e, ao mesmo tempo captar a vibração de uma população indígena mais presente⁵ – ainda que sofrendo todos os tipos de opressão. Afinal, o capitalismo e o neoliberalismo são continuções do colonialismo – do Alaska à Patagônia, devastando

tudo, comendo a Terra, enchendo o * de muito poucos com muito dinheiro. A dor do “novo mundo” é imensa.

Criamos **Nós, entre ela e eu**, com poucos materiais: o documento final da *Marcha das Mulheres Indígenas*, “*Território: nosso corpo, nosso espírito*”, o microconto *Um beija-flor invade a casa*⁶ (que Lilly havia traduzido para a língua Baniwa), grafismo Baniwa, um galho de árvore queimado, um rolo de papel branco, um pincel feito a duas mãos, potes de tinta vermelha e preta. Gravações com cantos de Laureano Baniwa (*A música das cachoeiras – Do alto Rio Negro ao monte*) e outras de noticiários sobre questões indígenas. (Infelizmente perdemos fotos melhores... mas ficam essas poucas como memória.)

A colonização deixou muitas marcas e feridas nas nossas memórias, principalmente nos jovens na região do Alto Rio Negro no Amazonas. Eu estava nessa confusão de não saber como me defender dos preconceitos e da discriminação na cidade grande. Eu tinha várias perguntas sem resposta. A minha casa havia sido tomada pelo “espírito colonizador” dos missionários que demonizaram a minha cultura. Como se defender, se você foi ensinado a demonizar sua própria cultura?

Lembrei-me da minha pesquisa sobre o grafismo Baniwa, do que eu aprendi com os mais velhos e com os professores dos magistérios indígenas, em São Gabriel da Cachoeira Artes. Comecei a me desfazer de tudo que havia sido colocado na minha cabeça, descolonizei o meu pensamento e o pensamento das pessoas da minha casa.

Esses conhecimentos precisam urgentemente serem incluídos nas escolas de artes brasileiras, pois são conhecimentos originários ignorados há séculos, fazendo do Brasil um país preconceituoso e racista. Quando fui convidada para representar curso de Artes Cênicas no encontro de Guadalajara, vi a possibilidade de criar a partir da minha cultura e da realidade dos povos indígenas no Brasil. Então, logo pensei nesta escrita milenar do meu povo.

Brincamos com este trocadilho do “nós” para ativar possibilidades de construirmos parcerias criativas, alianças afetivas (como diz o Ailton Krenak) pela via do teatro, farejando um *outro teatro* que pudesse ser uma ação cosmopoética e cosmopolítica, *uma caravela-reversa*, pra usar uma expressão do artista potiguara João Nyn. Pensar que tudo começou com as caravelas... Lembrei que essas naus sempre levavam junto da sua tripulação cômicos para organizarem apresentações a bordo (Sim! Existia teatro nessas travessias!). Teatro

para aliviar os ânimos, distrair a tripulação, comemorar passagens difíceis. A presença dos cômicos também tinha outra função importantíssima, como podemos ver nessa cena narrada na Carta do Pero Vaz de Caminha (*imagine* a cena):

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras, e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os segurou e afagou, tomavam logo uma esquiveza como de animais monteses, e foram-se para cima.⁷

“Gracioso” era o termo que designava antigamente o ator cômico. Pois esses cômicos eram usados nos primeiros contatos com os povos nativos. E isso é um dado que o teatro deve preservar e cuidar, pois é um bem e um perigo. O teatro permite a aproximação com o *diferente*, é o espaço das alteridades e da linguagem do corpo - a linguagem relacional do *bicho terrano*. Acontece que o teatro foi a principal forma de catequização utilizada pela Companhia de Jesus, sua poderosa estratégia de conquista, *arma cultural* da metrópole, pois para se dominar um povo é fundamental que se domine primeiro o seu imaginário. Kaká Werá escreve sobre esse *desencontro*:

Na minha percepção, tão terrível quanto a guerra e quanto a doença trazida do outro lado do oceano e quanto a escravização, foi para os povos indígenas, o teatro. Uma guerra acaba com os corpos, mas a alma continua. Uma doença provoca muitas vezes a dizimação de famílias, de tribos, mas o espírito continua. Mas o teatro que fizeram no passado não acabou com os corpos, acabou com muitas almas.

O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo dos índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior. Isso foi chamado de catequização. Então, a guerra não foi pior que o teatro.⁸

Um dia, meu povo sofreu um grande massacre que continua até nos dias de hoje, eu sou filha da dor, que necessita ser ouvida por todos, meu corpo é um território, meu corpo é floresta desmatada há décadas, floresta é meu corpo. Eu sou uma das pessoas que foram

mortas por armas de fogo, por ambição do ser humano, o tal “civilizado”.

Os brancos chamam de “descobrimento”, o que para nós foi uma invasão. Uma verdadeira mudança para os povos de Pindorama, uma tragédia que me fez nascer sem saber quem eu realmente sou de verdade, assim como milhares de jovens indígenas que estão na retomada de sua terra e identidade.

Brasil é um país onde os jovens indígenas precisam lutar pelo seu lugar de pertencimento, é onde dói ouvir histórias reais dos nossos avós, histórias que não são encontradas no material didático das escolas brasileiras, porque a sociedade fecha os olhos para os crimes cometidos há séculos. E que continuam.

Se o teatro foi capaz de desestruturar cosmovisões, valores e sensibilidades, se foi capaz de sufocar modos de pensar e de se relacionar com a realidade, poderá o teatro colaborar para reconstruir cosmovisões, valores, modos de pensar e de se relacionar que sejam plurais? Teria o teatro alguma potência de cura, de reparação? Gosto de pensar que sim, mas para isso o teatro terá que ser reinventado. Ou antes, relembrar-se de sua raiz ancestral enquanto conector de mundos.

Na peça *Nós, entre ela e eu*, comigo estavam milhares de mulheres que foram violentadas e mortas; comigo estava cada cacique morto por defender o seu território e seu povo; cada guardião morto pelos garimpeiros; cada criança órfã e depois levada por marginais; meu corpo estava carregado de meus ancestrais que foram destruídos, mas que sempre renascem, e em cada passo em cena eu era movida por eles. O meu corpo não precisa de boca para falar, pois fala por apenas existir.

Cada passo no palco me fazia lembrar de cada um dos acontecimentos trágicos com os povos indígenas do Brasil; aldeia destruída, malocas queimadas, escravidão, as nossas flautas sagradas jogadas na profundidade do rio e as culturas demonizadas. Cada passeio na cidade de Guadalajara, eu via traços deixados pela colonização, mas com memórias jamais apagadas. Nossas memórias estão nos nossos hábitos, costumes, nas vestimentas, nas memórias dos nossos avós. Estão em nossos corpos. A cultura indígena está viva, mas é preciso que trabalhemos “o espírito colonizador” que existe em nós.

A primeira coisa que aprendi com os indígenas é que *corpo é território*. Conceber-se em contiguidade com a natureza, compondo com ela não é pouca coisa. *É toda uma outra ontologia*. Corpo que é um duplo da terra. E mais: nessa terra tudo tem alma e é pessoa: bicho, planta, rio, montanha e inclusive, gente. A presença indígena instaura “a” diferença, diametralmente oposta à arrogância narcísica antropocêntrica que só sabe funcionar pelo princípio da identidade. Corpo e território passaram a ser “um só corpo”, ou antes, interdependentes e permeáveis e só poderiam ser compreendidos nessa contiguidade, em relação à terra; isso é *cosmopolítica* e *cosmopoética* e pede a invenção de uma outra corporeidade, uma *corporeidade selvagem*, amiga da terra – corporeidade *terrana*.

O corpo indígena é um símbolo de resistência, e estar em cena é um privilégio que a humanidade tem. É um corpo com história de luta e resistência de 521 anos, que carrega histórias de um povo e conhecimentos ancestrais. É um corpo “alarme” da mãe terra, que tenta nos alertar que é hora de ouvir os filhos desta terra, pois quando se fala em indígena automaticamente se fala da floresta, nós somos um.

A terra é sagrada e todas as coisas nela são joias que não podem ser tiradas ou roubadas, e nós somos os filhos e filhas, sustentados, sustentadas por ela. *Se matamos toda a floresta, todos nós morremos*.

Kaká Werá diz que “Não existe teatro para os povos indígenas”, mas sim celebrações, representações que são “Formas de entrar em conexão com aquilo que há de mais sagrado e profundo, entrar em conexão com as consciências superiores, uma maneira de dialogar com as outras consciências e sistemas de vida da Terra”. Um coração aberto à diferença encontra nas palavras de Kaká, um modo radicalmente outro de *sentipensar*⁹ o mundo que pode guiar o fazer teatral, conduzindo uma crítica profunda de suas práticas:

O ser humano não indígena considera o seu reino único inteligente entre os quatro reinos, mas os povos indígenas consideram os reinos vegetal, animal, mineral e humano como uma tribo. Para haver diálogo entre esses reinos há ritos, representações e celebrações. Para haver conexão, troca e interação entre esses reinos é que existem as representações indígenas, para fortalecer e reintegrar, para reconhecer, penetrar determinados níveis e portais de consciência. Isso é o que significa para nós um rito, uma representação, uma celebração: compartilhar a alma das coisas, a essência das coisas.¹⁰

Estas palavras nos pedem outra *cosmopercepção*. Mas é preciso também pactuar com os povos nos quais ela se enraíza. E não haverá pacto possível sem uma radical inversão de paradigmas, sem uma revolução anticolonial. Só ela pode nos levar a pensar uma *cosmopoética* para o teatro. Uma revolução das sensibilidades e dos afetos.

Dois corpos totalmente diferentes em cena nos trazem uma linguagem da realidade de dois mundos, são corpos que carregam histórias ancestrais diferentes. É dizer: “A gente se aceita, com todas as nossas diferenças.” “Tenta imitar a minha língua, para sentir a minha experiência com a sua cultura. Eu danço contigo e você dança comigo, a minha dança é ancestral que traz paz e a cura.” - “Vamos construir o nosso canto junto? Mas é hora de me seguir. Aprendi a sua língua e seus costumes, e que tal seguir os meus agora?”

Noema kadanako waa /Noema kadanako waa/ Weema kadanako ayaaha/Weema kadanako ayaaha/ Ikametsa kapowamika/ nodzakale nolhio. Noema kadanako waa/ Weema kadanako ayaaha, Ikametsa kapowamika wadzakale walhio¹¹.

Canta comigo na minha língua, assim poderemos ser um, seremos um povo quando você e seu povo começar se interessar pelo meu povo e pela minha cultura.”

Interagir em cena com um corpo diferente, com histórico ancestral colonizador, é abrir possibilidades entre as culturas brasileiras, é lutar juntos se colocando no lugar um do outro, é repensar o colonialismo.

Repensar o colonialismo é desconstruir o sistema da modernidade pela via crítica das colonialidades, explodir o castelo do racionalismo materialista objetificante que transforma a arte (e tudo!) em mercadoria e afirmar seu núcleo central na espiritualidade e na autonomia do mundo imaginário. Nossa civilização materialista (civilização da mercadoria), mega racionalista e antropocêntrica, se esqueceu que é natureza. Ganhariam outros sentidos no teatro, as artes do corpo, o trabalho com a imaginação, a costura de um figurino, a preparação do espaço cênico, a partir desse outro saber? Quais novos portais se abririam se assim percebêssemos a árvore de *Esperando Godot*, o lenço de *Desdêmona*, ou o beijo de *Arandir*¹²? Como seria um teatro onde tudo é sujeito? Como seria um teatro no qual buscássemos “compartilhar a alma das coisas, a essência das coisas”? Uma cosmopoética aliada a uma cosmopolítica.

Indígena no palco é dar visibilidade e preservar a cultura pluriétnica brasileira. É defender a floresta para a sobrevivência da humanidade, pois sem ela é impossível existir um ser humano na Terra. A humanidade precisa ouvir a voz da mãe natureza, a floresta é a melhor educadora que existe no mundo.

A própria natureza tenta nos ensinar as suas regras. Esses ensinamentos aprendemos desde criança nas nossas comunidades, coisas não ensinadas nas escolas das cidades. Quando minha mãe vê o pôr do sol vermelho, ela diz: “Amanhã vai chover, temos que adiantar os afazeres, pois amanhã não poderemos sair por causa da chuva”, ou “Olha! Aquele pássaro diz que vamos receber boa notícia hoje”.

É da natureza que vêm os saberes indígenas, saberes que recebemos desde a nossa existência no ventre das nossas mães, até os rituais sagrados. Saberes que carrego no meu corpo de luta para existir até aqui. Corpo de uma mulher indígena carregando várias outras, sendo *mulher-terra, mulher-água, mulher-floresta e mulher-Baniwa*.

Esse duplo ensinamento, reconhecer-se como aquilo que se é e reconhecer que tudo *é sujeito*, pede uma disposição de coexistência sem hierarquias, essencial para que haja espaço de relação, para que haja troca, como sabiamente esclarece Ailton Krenak:

Mas se tem uma coisa que a formação da pessoa, na maioria das culturas indígenas, implica é um sentido identitário radical, e depois o desenvolvimento de uma experiência de alteridade onde ele consegue se ver, se postar e enxergar o outro. Isso cria campos de relação, e cria uma tensão criativa no mundo que é diferente do sujeito egoísta (...)

(...) Um importante atributo para essa entidade vai ser exatamente a disposição de coexistência – eu tenho que aprender a coexistir. (...) Diversa da experiência do sujeito no Ocidente, que é egoísta e doente, experiência de sujeito singular, fechado. Tem que ser uma perspectiva de sujeito aberto, porque ele só pode se ativar com a troca de campos, de lugar, com outros. E os outros não podem ser uma invenção sua. O outro tem densidade, eles têm potência própria.¹³

Para se pensar o teatro, lugar da encarnação/manifestação dos invisíveis onde tudo começa com um ativo “estabelecer relação”, vínculo e engajamento, as palavras de Ailton soam vitais e vitalizantes pois incidem no “DNA do teatro”, o trabalho sobre si, a

relação, o “estar junto com”, estar aberto a... e a metamorfose, transformação.

Nós, entre ela e eu, para mim foi dizer: “Já basta!” Essa é a hora de selarmos a paz, que tal começarmos daqui? Não podemos voltar 521 anos atrás para corrigir todos os erros de nossos ancestrais, mas eu posso ajudar você entender meu povo, nós nunca fomos contra seus povos em nossas terras. Meu povo sempre tentou ser legal com os seus, mas vocês veem tudo como uma mercadoria, o que para nós é a vida que não se pode comprar e nem vender.

Os povos brasileiros precisam aprender a ouvir as vozes destas terras. Como? Aceitando um Brasil de diversidade, de culturas e línguas; ouvindo os nossos mestres anciões, homens, mulheres, jovens, crianças e a própria natureza que sempre tenta nos alertar. Mas a ignorância... não nos permite aprender o que a natureza quer nos ensinar.

A floresta é ela própria uma entidade pensante e todos os seres são pessoas de fato.

(Mergulhando na arqueologia da atriz, me encontro com xamãs. Eu os vejo nas pinturas rupestres, na Serra da Capivara: um xamã, um coro que dança. Elas me são familiares, me sinto *em casa* com elas, elas dão sentido e raiz a essa profissão-atriz. Muito antes da “instituição do teatro grego”, origem do teatro ocidental, o ancestral do ator, da atriz que viajava entre os planos e *sentipenso* que essa é uma potencialidade que permanece até hoje. Em alguns (poucos) ela está latente, à flor da pele. Em outros soterrada pela arte-mercadoria, pelas coisas-mercadoria, pela natureza-mercadoria, num mundo-mercadoria, de corpos-mercadoria, almas-mercadoria.)

A universidade precisa se abrir para essas novas trocas de conhecimentos. Mas é um processo lento que nos faz sentir “um peixe fora da água”, por isso, indígena na universidade faz parte da luta. No teatro, em cada processo de criação, é preciso trazer um pouco dos conhecimentos do meu povo, que seja no corpo, na voz, nos movimentos, nas imagens, nas histórias. É onde me sinto livre para me expressar, principalmente quando uso minha própria língua. O Brasil precisa se acostumar com as línguas: Baniwa, Tikuna, Nheengatu, Guajajara, Kaingang, Macuxi, Terena, Kubeo e muitas outras línguas indígenas do Brasil.

Precisamos de um outro corpo, um *corpoalma*, para nos tornar *terranos*. Do lado de cá dos brancos, digo que precisamos de alianças,

de um *txaísmo profundo* - como nomeio essa interculturalidade *corazonada*, tecida a partir do coração, da insurgência revolucionária da ternura. Em aliança com a arte indígena contemporânea, desejo buscar caminhos que nos possibilitem criar novas formas de sensibilidade, novos mundos.

O artista makuxi Jaider Esbell afirma que “Não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar do direito à terra e à vida”. Mais do que isso, “Indígena e arte são de origem comum e indissociável. Aceitar essa sentença adianta o entendimento.”¹⁴

A pintura de grafismo (*Lithipokoro*) traz possibilidades de troca dos mundos, partindo dos conhecimentos ancestrais com cenário atual que se encontra na vida dos povos indígenas. Uma pintura que retrata discriminação, violência, genocídio e luto, mas com fortes presenças ancestrais. Que traz visões e vozes dos relatos dos mais velhos do noroeste amazônico, sobre a chegada dos missionários na região nos anos 50. Está ali, se resume em uma força de luta de 521 anos, por inclusão e visibilidade dos povos indígenas.

Falar e cantar na minha própria língua (Baniwa) é liberdade. Falar língua materna no Brasil é ato de resistência, é dizer: “Vocês estão na minha terra, precisam me entender na minha própria língua, e não continuarem a ensinar na sua, como fizeram seus ancestrais com meus antepassados.”

Pensar, praticar e fruir este *outro teatro possível* a partir do *txaísmo* implica tanto numa mudança na sensibilidade quanto numa desconstrução radical daquilo que se cristalizou como o sistema-arte que podemos resumir na reificação da arte, a arte como coisa, mercadoria. É mais complexo que isso, mas vale começar por aqui: inventar e afirmar outros valores que como flores nas frestas vão crescendo até desfazer o muro do “capital-imperial-colonial-materialista-antropocêntrico”. Fazer um *teatro-txaísta*, como um projeto *psicomágico* de intervenção na realidade, um projeto “xamânico-poético-político”.

A arte sempre fez parte da vida dos povos indígenas, mas com uma visão diferente da cultura ocidental. São coisas presentes no nosso dia a dia, que fazem parte de nós e nós parte delas; seja no corpo, nos artefatos, nas danças, contações de histórias etc. A sala de aula é uma possibilidade de troca de conhecimentos entre dois mundos diferentes. A presença indígena no curso de Artes Cênicas

influenciou alguns professores a trazerem Literatura Indígena para trabalhar em cena e o reconhecimento da ausência da cultura indígena no currículo do curso motivou a criação de uma disciplina eletiva, promovendo o encontro com a arte indígena contemporânea. As universidades brasileiras precisam abrir as portas para arte indígena, para cultura indígena, para os saberes indígenas, como parte integrante dos currículos.

O mundo precisa estar mais aberto para novos saberes, os povos indígenas carregam conhecimentos ancestrais, passados oralmente de geração a geração, são conhecimentos vivos em seu corpo. A humanidade precisa entender que os povos indígenas sempre lutarão pelo bem de todos, a Terra não depende da gente, nós é que dependemos dela, pois ela que nos dá tudo e dá para todos os povos da Terra.

AUTORES

Lilly Baniwa, atriz, ativista e estudante indígena de graduação de Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Entre 2016 e 2017 fez parte do Movimento dos Estudantes Indígenas do Amazonas (MEIAM). Atualmente integra o Livros Vivos: Saberes ancestrais, saberes vegetais, na Faculdade de Educação (UNICAMP) que organiza rodas de conversas: Saberes ancestrais e as curas da floresta, durante a pandemia via online.

Verônica Fabrini, atriz e encenadora. Docente do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP desde 1991. Diretora artística e atriz-pesquisadora da Boa Companhia (grupo criado em 1992). Coordenadora da Rosa dos Ventos (desde 2008). É colaboradora do Grupo de Pesquisa Pindorama/UNICAMP (Espetacularidades Brasileiras) e IMAM/UFG (Imagem e Mito nas Artes da Cena).

1 ESBELL, Jaider, Site do autor, em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/13/o-txaismo-os-txaistas-e-os-ismos/>. Acesso 22/04/2021.

2 ESBELL, Jaider, Curso MAM on-line: Caminhos para a Arte Indígena Contemporânea, aula Artivismo e demandas políticas na Arte Indígena Contemporânea, 28/10/2020, pdf, p.21

- 3 Essa ação performática foi um pequeno plágio consentido do artista Flávio Rabelo. (Disponível em <http://flaviorabelo.com/pedememoria>. Acesso 25/04/2021)
- 4 Lithipokoro, é um do grafismo Baniwa que significa “olho” ou “olho ancestral”. É usado na estrutura das malocas e nas cestarias de arumã, produzidas pelos povos Baniwa.
- 5 Vale mencionar o Movimento Zapatista, de origem indígena, como um dos movimentos organizados mais radicalmente revolucionários em sua prática e seus sentipensares.
- 6 Proac/2019, *A Donzela Guerreira e outros microcontos*, projeto de Renata Siqueira Fernandes, coletânea de microcontos inéditos, escritos em português e traduzidos em 32 línguas maternas faladas no Brasil por populações tradicionais, refugiados e imigrantes.
- 7 CAMINHA, Pero Vaz... Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Pero%20Vaz%20de%20Caminha%201500.pdf>, acesso em: 02/fevereiro/2021
- 8 WERÁ, Kaká, em *Teatralidades do Humano*, org. Ana Lúcia Prado, SESC/SP, São Paulo 2011, p. 68.
- 9 Utilizo esse verbo que conjuga coração e mente, sentipensar, inventado em Abya Yala e registrado pelo sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, no livro *Ante la crisis del país: ideas-acción para el cambio* (2003), fazendo menção às comunidades que vivem na costa caribenha colombiana.
- 10 WERÁ, Kaka. Idem, p. 71.
- 11 Quando estou aqui / Quando estou aqui / Quando estamos aqui / Quando estamos aqui / Eu sinto saudades da minha comunidade / Quando estou aqui / Quando estamos aqui, sentimos saudades das nossas comunidades.
- 12 Referências respectivamente as peças teatrais icônicas do teatro ocidental: *Esperando Godot*, de Beckett, *Otelo*, de Shakespeare e *Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues.
- 13 Ailton Krenak, disponível em: https://www.academia.edu/37323976/As_alian%C3%A7as_afetivas_entrevista_com_Ailton_Krenak_por_Pedro_Cesarino
- 14 Jaider Esbell, *Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo*. Disponível em <https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Janduí: identidade e ancestralidade em Kõkamõu

José Ricardo Roberto da Silva

OITICICAS

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades - as nossas subjetividades (KRENAK, 2020, p. 15).

Proxikimen Foi odé Proxikimen Canque Proxikimen Karé cuinenengo poriú: Proxikimen Toipe¹.

Você já se olhou no espelho hoje? O que você percebeu?

Levanto-me da cadeira, observo a primeira vez e saio. Repito a mesma ação mais duas vezes. Noto que na última vez, entro em um transe enigmático sobre mim mesmo. O fenótipo (a imagem física de um determinado povo) aparece para mim. Será que realmente o que

vejo é o que sou ou uma imagem quase imperceptível de uma história? Preciso ir mais fundo ao exercício... Longe de ser uma observação narcísica, o ato de ir ao espelho revela um encontro: o de si mesmo com o passado. Afinal, somos seres históricos. Cada um possui uma narrativa anterior. Alguns se interessam em saber mais sobre essa anterioridade, fazendo pesquisas, buscas fotográficas, ouvindo atentamente os seus, ou até mesmo pagando rios de dinheiro em laboratórios que supostamente possuem bancos de DNA de diversos povos do globo terrestre, outros preferem recriar a história pela via da ficção.

Recriar uma história ou “cascaviar” os restos do passado, é um processo longo e contínuo. Peço licença aos encantados, aos parentes e a todos para apresentar as recriações artísticas que compõem a minha história. Pegue seu tamborete, traga a xícara para o café e venha saber mais sobre Janduí: Identidade e Ancestralidade em kōkamōu.

Eu cresci e morei na cidade de Janduís/RN até os meus 19 anos, época em que optei por fazer faculdade de teatro na cidade de Natal, também no Rio Grande do Norte. A cidade de Janduís localiza-se a 286 quilômetros de Natal. Possui uma população estimada em cerca de 5.386 habitantes e pertence à região intermediária de Mossoró/RN, no médio oeste potiguar. Desde muito cedo, escutava a narrativa oficial do surgimento da cidade. Nas escolas, os professores contam que Janduís nasceu de um antigo povoado chamado São Bento Velho, pertencente às terras de Canuto Gurgel do Amaral.

Canuto, grande fazendeiro da região, construiu o povoado às margens do rio das croas. Ainda segundo os registros oficiais, a cidade povoa-se a partir da construção de uma igreja em homenagem a São Bento por volta de 1912. Janduís também já foi chamada de Distrito Getúlio Vargas, antes de ser desmembrada do município de Caraúbas-RN, tornando-se município em 12 de junho de 1962.

O mito fundador, a história da construção da igreja (capela São Bento), a promessa ao santo para acabar com as cobras, entre outras coisas, sempre me incomodou porque anula completamente a existência de populações originárias em um local que tem por nome uma comunidade indígena. Para mim, aquilo não batia com as histórias de rapto, sequestro, estupro e aculturação que passou à minha bisavó. Não reconheço nesta narrativa um elo entre tradição oral e discurso oficial. Na verdade, o discurso sempre foi o dispositivo

de dominação da história pelos poderosos, como brevemente nos mostra Michel Foucault (1996):

Por mais que discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso - como a psicanálise nos mostrou que não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar (FOUCAULT, 2012, p. 10).

O discurso se torna, portanto, um instrumento de dominação dos poderosos. Hoje em Janduís existem várias escolas, ruas e prédios públicos importantes nomeados com os descendentes diretos de Canuto Gurgel do Amaral. Porém, é importante conhecer a outra história, uma outra perspectiva sobre a ocupação de Janduís. Nenhuma cidade é simplesmente ocupada, como se fosse um espaço vazio, ignorando qualquer reminiscência indígena.

A outra história nos mostra que a cidade tem sua origem nos povos Tarairiús, que habitavam as margens do rio Piranhas-Açu; atual município de Assu-RN. Cada aldeamento dos povos Tarairiús recebia o nome dos seus chefes; sendo assim, Janduí se tornou o nome de uma das várias aldeias Tarairiús recebendo o nome do seu chefe: Janduí. Segundo Olavo de Medeiros Filho (1999): “Os seus liderados passaram à nossa historiografia sob a denominação de janduís, ou janduins. Os próprios tarairiús se autodenominavam de otshisca y a ynoe (1999, p. 243)”.

O fato da história oficial ter sido escrita sob a ótica dos colonizadores, na sua maioria padres ou emissários da coroa portuguesa, nos permite analisar as denominações dos povos que habitavam o interior do RN, com certa desconfiança. Porém, é inegável não admitir alguns pressupostos básicos. Os tapuias (denominação genérica) eram os povos que habitavam o interior, enquanto os tupis, habitavam o litoral. Ainda segundo Olavo de Medeiros Filho (1999):

Os mais abalizados estudos apresentam como tendo pertencido ao grupo tarairiú as seguintes tribos tapuias, muito citadas em nossa historiografia nordestina do período colonial: Janduís, Arius ou Pegas (liderados pelo “rei” Pecca), Sucurus, Canindés, Jenipapos, Paiacús, Panatís, Javós, Camaçus, Tucurijús, Arariús e Coremas (MEDEIROS FILHO, 1999, p. 244).

Os tarairiús tinham antigos hábitos que foram registrados em documentos históricos coloniais, tais como: regime nômade de vida, exímio domínio da caça e da pesca, capacidade de adaptação ao clima semiárido, uso de ervas, escarificações cutâneas e sucções bucais para provocar vômito. Há também na história muitas menções sobre a participação dos tarairiús-janduís, aliados aos holandeses no levante entre meados do século XVII e início do século XVIII, que ficou conhecido como “guerra dos bárbaros”. Segundo Leonardo Guimarães Vaz Dias (2001):

A Guerra dos Bárbaros foi um conflito entre vários grupos indígenas do grupo linguístico macro-jê unidos naquela que ficou conhecida como Confederação Cariri e as forças colonizadoras portuguesas na América. Este conflito durou mais de meio século e foi responsável pelo completo extermínio de algumas tribos indígenas e pelo completo desmantelamento das demais envolvidas. Representou a conquista do sertão nordestino brasileiro para o domínio português e o seu uso efetivo na criação de gado, de fundamental importância para a subsistência da sociedade açucareira (VAZ DIAS, 2001, p. 05).

Além da tese de extermínio dos tarairiús na guerra dos bárbaros, enfrentamos ao longo da história o discurso do apagamento étnico por meio da aculturação, miscigenação e perda do sentimento coletivo da identidade indígena no interior do estado. Categorias coloniais como caboclo, mameluco ou pardo, só reforçam esta tese, normalmente legitimada pelos censos nacionais, pela mídia e o universo intelectual acadêmico.

Na abertura deste artigo utilizei como título a oiticica. A oiticica é uma planta da família Chrysobalanaceae, podendo chegar até 15 metros de altura. Em Janduís, temos a oiticica do bode, espaço marcado por inúmeros mitos e mistérios indígenas. Contam os

moradores que durante a noite aparecem os “espíritos e as visagens” para os caçadores.

Pois bem, esse breve resumo historiográfico nasce de inquietações oriundas de uma retomada. Um retorno à nascente do rio, às cantigas e histórias da minha avó. Esta busca de natureza autoetnográfica surgiu quando o ato cênico espiritual me ocorreu em seguidos processos artísticos junto ao *Grupo Arkhétypos de Teatro da UFRN*² e também na minha última experiência teatral, a leitura dramática de *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira*, texto do autor potyguara João Nyn.

PEDRA DA LUA

Minhas primeiras experiências com teatro aconteceram em Janduís com grupos de teatro de rua e peças litúrgicas da igreja. Porém, a minha trajetória artística floresce quando entro na graduação em Teatro da UFRN, no ano de 2016, e por consequência recebo o convite do professor Robson Carlos Haderchpek para participar do *Arkhétypos Grupo de Teatro*. Na época, entrei no elenco do processo de criação denominado de *Ânima*³. O diretor Paul Moraes optou por fazer o trabalho de criação utilizando como mote exercícios corporais que partiam do elemento água. Nos procedimentos de criação do *Grupo Arkhétypos* é comum a escolha de um elemento da natureza como mote criativo, este procedimento corrobora com as investigações do filósofo da imaginação criadora Gaston Bachelard (2013). O autor defende a tese de que “elementos materiais fixam a criação”: “Os pensamentos claros e as imagens conscientes, os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais (2013, p.08)”.

Partindo desse pressuposto, os exercícios corporais do início do processo tinham como objetivo experimentar a energia arquetípica da água como possibilidade de fixar esta energia feminina. Arquétipo é um conceito trabalhado por Carl Gustav Jung no seu célebre livro “Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo”, publicado no Brasil pela editora Vozes, no ano de 2014. O pensador da psicologia analítica define arquétipo da seguinte forma: “o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através da sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (JUNG, 2014, p.14)”.

O mergulho poético na energia feminina trouxe para o meu trabalho recordações e memórias da minha infância, da casa do meu avô Nabor Arruda até as histórias que minha avó Raimunda contava. Essa travessia criativa me possibilitou trabalhar com a imagem⁴ material da minha bisavó Eulínia. Durante a criação, buscava encontrar gestualidades, vozes, dinâmicas corporais e movimentos que surgiam a partir do pensar na sua fisionomia, algo que Grotowski (2015) chama de processo de reminiscência:

Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma antiga corporalidade à qual se está ligado por uma forte relação ancestral. Então não se está nem no personagem nem no não-personagem. A partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa – seu avô, sua mãe. Uma foto, a lembrança das rugas, o eco distante de uma corda da voz permitem reconstruir uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, depois, cada vez mais distante, a corporalidade do desconhecido, do antepassado. Será literalmente a mesma? Talvez não literalmente, mas como poderia ter sido. É possível chegar lá atrás, como se a sua memória despertasse. É um fenômeno de reminiscência, como se nos lembrássemos do Performer do ritual primário. Toda vez que descubro algo, tenho a sensação de que é algo de que eu me lembro. As descobertas estão atrás de nós, e, para alcançá-las, temos que fazer uma viagem para atrás (GROTOWSKI, 2015, p.04-05).

O contato com a imagem ancestral da minha bisavó Eulínia trouxe para o meu trabalho a figura arquetípica do Xamã e minha aproximação com outro elemento, o fogo. O fogo é o elemento da revelação nas tradições ancestrais, é pelo fogo que os antigos xamãs acessam os chamados “voos celestiais”⁵, formas de diálogos com os espíritos. No relato de experiência, *Processo Ânima: A Imaginação Material e a Descoberta da Ancestralidade*, publicado pela revista Arte da Cena (UFG) de 2018, comento um pouco sobre esse contato de revelação com o fogo, no seguinte trecho:

Não foi fácil descobrir a figura arquetípica do Xamã, cada novo laboratório era uma energia diferente que eu acessava, todas de certa forma estavam conectadas em uma só. Várias lembranças vinham à tona. Eu descobria um pouco mais de mim em cada processo. O fogo e a terra ligavam o tempo presente ao meu tempo de criança. Vozes, ações,

devaneios e ruídos me levavam a imaginações diferentes. Eu tive medo durante muitos dos processos; era como se estivesse me conectando a uma zona escura e que não queria acessar (SILVA e HADERCHPEK, 2018, p. 63).

Infelizmente não foi possível continuar com o processo *Ânima*, entretanto, a figura arquetípica do Xamã foi desenvolvida posteriormente em uma performance ritualística denominada de “JÉ”, meu trabalho de conclusão de curso da graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e um dos objetos de análise da minha pesquisa de mestrado. Foi durante os laboratórios de criação, ou seja, no espaço da sala de ensaio, onde comecei a me aprofundar na experimentação desta figura e no seu trânsito de criação. O que chamo de trânsito são as variações corporais em constante fragmentação que desenvolvi ao longo do trabalho.

Em “JÉ” trabalhei com o conceito de figura como uma alternativa aos regimes estéticos ocidentais. O corpo em figura me permitia conectar-me com algo que a pesquisadora da Dança Inaicyra Falcão dos Santos (2015) chama de memórias ancestrais. Ainda sobre os regimes estéticos ocidentais, em “JÉ” discute-se o problema da representação na criação artística teatral:

O problema da representação e suas ligações na tradição ocidental: o mimetismo, a projeção e a ficção foram questões que atravessaram toda a reflexão da minha pesquisa. Tinha e tenho muitas dúvidas de como conceber um objeto estético que visa a descolonização do imaginário nas artes cênicas, principalmente como uma alternativa às imagens e às formas estéticas produzidas sob os regimes da tradição ocidental. Entretanto, sou um sujeito nascido e criado na tradição ocidental. Que alternativas eu poderia encontrar? A primeira delas foi buscar uma potência criativa no bojo dos conhecimentos ditos “marginalizados” mergulhando nas memórias ancestrais como uma forma de inverter certos paradigmas de criação cênica (SILVA, 2019, p. 12).

Portanto, neste trabalho, que usei como referencial o campo de discussão dos estudos da performance, trabalhei o conceito de “Comportamento Restaurado”⁶ proposto pelo diretor e pesquisador Richard Schechner (2006), na interface com o estudo do movimento de matriz ancestral, elaborado pela pesquisadora Inaicyra Falcão dos

Santos (2015) no seu estudo interdisciplinar denominado de *corpo e ancestralidade*. Neste sentido, criei uma performance ritualística que apresentava figuras da minha ancestralidade como matriz poética da cena.

Em “Espólio”, espetáculo teatral realizado em 2019 pelo *Arkhétypos Grupo de Teatro*, investiguei a relação entre bicho e homem. O espetáculo refletia sobre o mito da criação do universo. A narrativa girava em torno do nascimento do sol, da lua e da herança contida nos objetos de poder que criaram estes astros. Nos laboratórios de construção das figuras arquetípicas usei o fogo como elemento central de transmutação, entretanto, era a sensação de aprisionamento que impulsionava o despertar do bicho. O binômio bicho/animal é uma prática muito comum na infância de muitas crianças indígenas em fase de aprendizado. Aprende-se imitando animais. Este fato nos leva a pensar sobre a importância de discutir o conceito de multinaturalismo, presente na ontologia do pensamento indígena.

O multinaturalismo é uma perspectiva eximamente trabalhada nos escritos teóricos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2018). Segundo o autor:

O motivo do perspectivismo é quase sempre associado à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um mero envelope (uma “roupa”) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos comutadores perspectivistas transespecíficos, como os xamãs (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 57).

Portanto, os mestres do transe (xamãs) são responsáveis por cruzarem a barreira corporal entre as espécies. No perspectivismo ameríndio, cada espécie possui uma roupa que esconde uma forma humana. A sofisticação deste conceito rompe completamente com a dualidade ocidental, marcada pelas cisões entre espírito/corpo, mente/corpo ou natureza/cultura. Longe de querer comprovar qualquer hipótese de similaridade entre a minha construção no espetáculo *Espólio* e o perspectivismo ameríndio, pretendo na verdade corroborar com o pressuposto de que as poéticas indígenas não podem ser compreendidas sem a dimensão espiritual e cultural em que elas estão inseridas. Há de parecer metafísico, porém a minha

poética de construção ancora-se no estrito contato entre arte e espiritualidade.

O trabalho simétrico em artes cênicas acontece quando os diversos atores envolvidos dialogam e rompem com relações hierárquicas. Foi assim que ocorreu quando participei em 2020 da leitura dramática de *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira*, primeiro texto de autoria do potyguara João Nyn. Além de João, tive contato com outros dois indígenas em situação urbana: Yumo Apurinã, da etnia Apurinã, e Brisa Flow, rapper indígena e moradora de São Paulo/SP. Para alguém que busca as pistas da sua ancestralidade estar junto com outros indígenas é fundamental, é uma questão de sobrevivência, de fortalecimento e de demarcação de um território político cultural.

Em yanomami, existe uma expressão para a palavra “juntos” que significa kôkamôu. Para Luiz Davi Vieira Gonçalves (2017, p. 05-06): “A metodologia kôkamôu consiste na participação afetiva e sensorial, fruto da experiência junto aos nativos, construindo o discurso simétrico que, conseqüentemente, a metodologia sugere às Artes da Cena, ou seja, a descolonização do saber, trazendo visibilidade aos interesses reais dos povos”⁷.

Em *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira*, realizamos uma leitura dramática composta somente por indígenas. A dramaturgia de Tybyra narra o primeiro caso de morte por Lgbtfobia registrado na história do Brasil. Tybyra, indígena tupinambá, foi morto na boca de um canhão no ano de 1614. Acusado do crime de sodomia, morreu por exercer a naturalidade de sua existência. Ter feito parte do elenco dessa leitura me possibilitou criar redes de laços e de afetos com outros artistas indígenas do país. A peça é um teatro de retomada, uma abordagem que tensiona os padrões e os cânones do teatro ocidental, tanto do projeto moderno, como do contemporâneo. O texto agora é lido por um indígena, escrito por um indígena e tem como temática uma questão política central: a liberdade sexual entre sujeitos indígenas.

Após os trovões, no ápice final do texto, o personagem central da trama levanta e ecoa as vozes da floresta (2020, p.93):

Day-me, porém, um pouco de petun, só quero fumo para que eu morra alegremente, com voz e sem medo. Quero petun e tatá. É mynha forma de dar as mãos ao fogo que me encantaré. Atyrem! Atyrem enquanto eu dou as mãos aos meus ancestrays. Cada pedaço do meu corpo esfolado

será semente, serey terra. Também serey fumaça, também vagarey pelos ares, lyvre feyto um vento forte... E essa ventanya um dya volta, em outros tempos, de outra forma! Cheya de fome, brocada por justyça! Atyrem!

Dizer esse texto diante do caos dramático em que o país se encontra, sentado em uma cadeira e para um público virtual, foi uma tarefa árdua. Na presente data, 05/05/2021, o número de casos da Covid-19 entre a população indígena cresceu exorbitantemente, hoje somam-se 53.604 casos e 1061 obtidos de indígenas, dos quais 661 foram em terras indígenas. Na cosmologia yanomami, os pajés entram em diálogo com os *xapiri* (espíritos) e seguram os céus para que eles não desabem sobre a humanidade. Hoje, diante da realidade do vírus mais mortal dos últimos 100 anos, os pajés precisam trabalhar em dobro para conter os avanços da necropolítica promovida pelo estado moderno e os sucessivos ataques ao ecossistema.

Qualquer prática que pretenda ser decolonial nas artes da cena precisa levar em conta os indígenas enquanto sujeitos de sua própria autonomia. Não há tutela, não precisamos de extrativismo cultural. Durante muito tempo, quando a crise do drama moderno afetou as práticas teatrais do ocidente, buscaram em nós indígenas, na nossa tradição, a chave para compreensão do corpo como norte epistemológico. O que muitos diretores, teóricos e artistas da cena não compreenderam, é que os rituais, os cantos e os grafismos, serviam a cosmovisões particulares e heteróclitas, que só poderiam ser compreendidas dentro de seu aspecto espiritual.

A nova crise promovida pelo antropoceno, pelo projeto do estado capitalista moderno, trouxe para toda a humanidade o desafio de compreender o nosso lugar no planeta. E qual o papel das artes nesse contexto? Será que continuaremos imersos no eurocentrismo teatral que exotiza, tipifica e reduz nossa dimensão multinatural a apenas um “conjunto de técnicas” para propiciar a expressão? O sábio líder Ailton Krenak (2020, p.07), nos alerta para o seguinte fato: “Esse pacote chamado de humanidade vai sendo deslocado de maneira absoluta desse organismo chamado terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade, as formas de vida, de existência e de hábitos”.

As dificuldades impostas pela pandemia de Covid-19 levaram a classe artística a um momento intenso de reinvenção. E o que

pretendi ao longo deste artigo foi demonstrar como identidade e arte são dimensões indissociáveis. Possibilitar, por meio da arte, a retomada de saberes indígenas e a conexão com lutas políticas é de fundamental importância para “adiarmos o fim do mundo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERT, Bruce. KOPENAWA, Davi. **A Queda do Céu - Palavras de um Xamã Yanomami**. Ed. Companhia das Letras, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- DIAS, Leonardo Guimarães Vaz. **A Guerra dos Bárbaros: manifestações das forças colonizadoras e da resistência nativa na América Portuguesa**. Revista Eletrônica de História do Brasil. Juiz de Fora: UFJF, v. 5, n. 1, set. 2002.
- ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **Performance e Xamanismo: o corpo e sua expressividade no xamanismo Yanomami aldeia de Maturacá**. In: Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 83-96, dezembro/2015.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **O(s) Corpo(s) Kôkamôu: A performatividade do pajéhekura Yanomami da região de Maturacá**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, 2019.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Performer**. In: Revista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. Companhia das Letras, 2020.
- _____ **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras, 2020.
- SILVA, José Ricardo Roberto da. HADERCHPEK, Robson Carlos. (2018). **Processo Ânima: A Imaginação Material e a Descoberta da Ancestralidade**. In: Arte da Cena (Art on Stage), 4 (1), 042-070.
- SILVA, João Paulo Querino da. **Tybyra: uma tragédia indígena brasileira**. São Paulo/SP, Selo do burro, 2020.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Uma Configuração Estética Afro-Brasileira.** In *Revista Repertório Teatro & Dança* nº 24. Salvador: PPGAC/UFBA, 2015. p.79-85

SILVA, José Ricardo Roberto da. **Performance e ritual: por uma prática de descolonização do imaginário.** 2019. 32 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Teatro, Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

MEDEIROS FILHO, Olavo de. **Os Tarairús, extintos tapuias do Nordeste.** Maceió, EDUFAL, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural.** São Paulo: n-1 edições, 2018

AUTOR

José Ricardo Roberto da Silva, ator, pesquisador e artista brincante de rua. Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGARC-UFRN e membro do Arkhétýpos Grupo de Teatro (UFRN) onde desenvolve pesquisas sobre corpo, ancestralidade e manifestações ritualísticas ameríndias. Também é membro do coletivo teatral Ô de Casa, Ô de Fora, grupo que investiga os procedimentos poéticos do ator de rua.

1 Licença parente falecido, licença indígena de outra etnia, licença homem branco que segue o indígena, licença ancestral (tradução da língua brobo, língua dos povos Kariri-Tarairius).

2 Grupo de Pesquisa e Extensão fundado em 2010 pelo Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek e alunos dos Cursos de Teatro, Dança, Música, Artes Visuais e Pedagogia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

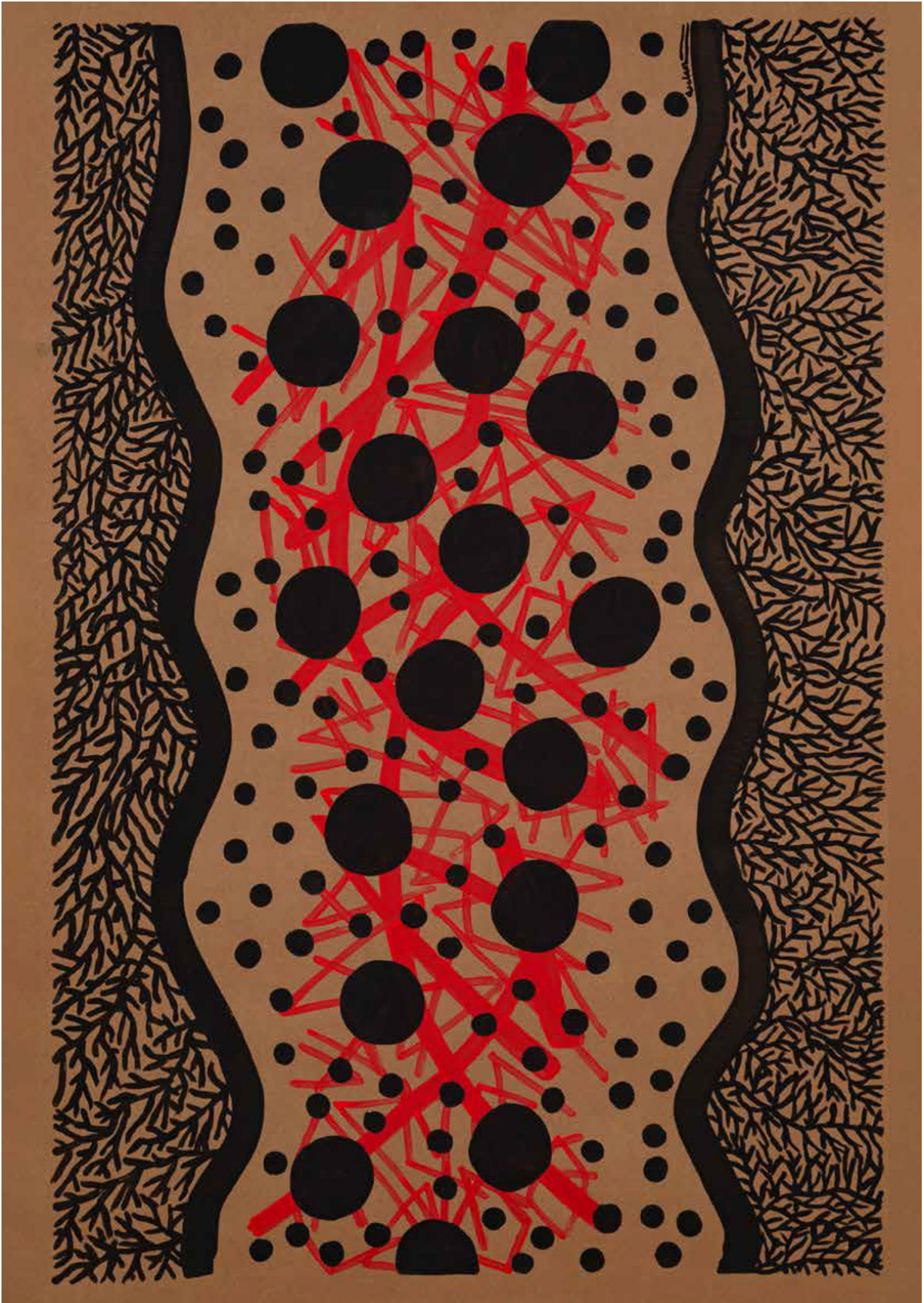
3 “Ânima” foi a primeira nomeação, no ano de 2016, do processo que resultou no espetáculo “Cuna” do Arkhétýpos Grupo de Teatro. O espetáculo era parte da pesquisa de mestrado do diretor Paul Moraes, na época.

4 A anima na tradição junguiana, representa a energia psíquica feminina no inconsciente masculino.

5 Magia e magos há praticamente em todo o mundo, ao passo que o xamanismo aponta para uma “especialidade” mágica específica, no qual insistiremos muito: o “domínio do fogo”, o vôo mágico e etc.” (ELIADE, 2002, p.17).

6 Segundo o americano Richard Schechner, professor e diretor do The Performance Group, performances são comportamentos duas vezes experienciados, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (2006, p. 29).

7 A metodologia kōkamōu chama atenção para a responsabilidade da pluralidade corporal, já que, no atual momento da política brasileira, os conhecimentos tradicionais estão ameaçados pelas desmarcações de terra indígena, pelas perseguições religiosas e pelo desmantelamento das políticas públicas voltadas aos direitos humanos (GONÇALVES, 2018, p.178).





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Vivências e teatralidades do grupo de artes Dyroá Baya

Anderson Kary Báya e Dayane Nunes

As diversas vivências do grupo durante esses dezoito anos nas artes cênicas é de pura aprendizagem em meio a turbilhões de diálogos, relatos, fatos e resiliência. Durante os sete anos que faço parte do grupo, pude observar muitos pontos potentes dessas vivências cênicas. Uma delas é forma de interpretar que é sensível e de pura veracidade e força cênica em cada apresentação. Pontos estes que nomeio como combinações cênicas em muitas montagens e apresentações que o grupo teve de utilizar da improvisação teatral para não perder o foco da cena por meio da língua tukano. Em todas as propostas, usamos a língua tukano, a mais falada entre os indígenas do Alto Rio Negro/AM, e para os não indígenas entenderem falamos a língua portuguesa - Brasil. Acredito que falar textos na língua tukano é pura resistência nesses tempos que estamos vivendo.

A teatralidade para os indígenas está inserida em suas manifestações artísticas como dança, música e teatro, não estão dissociadas, já que essas linguagens se potencializam mutuamente em seus rituais e, no caso do grupo de artes Dyroá Báya, também em suas montagens cênicas feitas para serem apreciadas pelo público como forma de manter e divulgar sua cultura. Mesmo que eles não as

denominem, a teatralidade é presença marcante e evidente em seus manifestos. A seguir, o líder do grupo descreve sobre sua trajetória artística.

Nascido em Iauaretê - Rio Uaupés - Amazonas, Kary Báya nome em língua Tariano, Kary era o nome de um dos deuses Dyróas, o caçula dos três filhos da espuma do sangue do trovão, que ficaram conhecidos como Dyroás. Depois do nascimento deles e, atualmente, fazem parte da etnia Tariano e Baya é uma denominação dado aos artistas do Rio Negro, Waupés e afluentes, esses artistas para serem conhecidos como Bayas têm de ter conhecimentos como: cantos sagrados, danças e grafismos.

Escolhi ser Kary Báya porque o Deus Kary era um ser destemido, inteligente, lutava para manter seu clã vivo e báya eu sempre quis ser porque adoro cantar as canções antigas e a arte indígena do meu clã.

Saí da comunidade em que nasci em 2002 para morar em Manaus, capital do Amazonas, e em 2003 iniciei como Baya (artista), porque nesse ano meus pais foram convidados para fazer apresentações em um hotel de selva e nesse local fiz minhas primeiras apresentações como artista, aos 12 anos. O que eu sentia era felicidade dando aquelas pisadas no chão sem sandália, só de Wa'sókiró (tanga), com pinturas em meu rosto e meu corpo se enchia da energia dos meus ancestrais! Em 2004, conheci o mundo do cinema e participei do meu primeiro teste. Nessa época, o produtor apenas tirou foto e me perguntou: você pode furar a orelha? Eu: nada respondi.

Meus pais tinham me mostrado o que era ser um artista, furaram a orelha e eu aguardei o final dessa seleção e não passei, mas continuava a fazer as apresentações com meus pais e outros parentes mais velhos que mantinham o conhecimento, mesmo morando na cidade, e aprendi muitas músicas, grafismos, danças e mitologias do meu clã. Ao entrar na adolescência, fase em que tive uma crise de existência, pois sofria preconceito por ser indígena, recebi muita força da minha família, que mantinha viva as nossas tradições e lutava contra esse preconceito na cidade de Manaus.

Em 2006, meu irmão me apresentou à Cia. Uatê, na época, uma companhia de dança, e eu fiz parte de uma das apresentações do espetáculo Objeto Ritual, a primeira vez que tive experiência de ser dirigido por um diretor, falando o que eu tinha que fazer. Antes fazíamos do nosso jeito, o jeito indígena de demonstrar as coisas para o público. Fiz umas duas apresentações na Uatê e depois saí da Cia.

Conheci o teatro quando recebi o convite do diretor Nonato Tavares, da Cia. Vitória Régia, e nesse primeiro contato aprendi que o palco é um local sagrado onde não podemos entrar de sandália a não ser que faça parte do figurino da personagem. Também aprendi que não pode passar na frente do colega de cena a não ser que seja a proposta e foi lá que aprendi que o diretor é o pai da peça toda e até gritar e reclamar ele pode, mas, nesse momento, isso não me agradava e por esse motivo desisti, preferi ser apenas um figurante.

Graças à Companhia Vitória Régia, conheci o cinema quando participei do curta “A cachoeira”, do diretor Sergio Andrade, fiz alguns trabalhos com ele e fui conhecendo melhor como é atuar para uma câmera. Depois desse encontro, participei de alguns curtas e em um dos testes que fiz para o filme “Xingu”, de Fernando Meirelles, conheci a Cia. Pombal, do diretor Luiz Vitali, que tinha como foco dramaturgias com a temática indígena.

No primeiro contato, ele me fez sonhar em ser um grande ator, iniciamos um trabalho chamado Iapinari, ensaiamos alguns meses e aprendi sobre as poses e como se portar como ator no palco. Nunca esqueci uma coisa que ele dizia: “Cuidado Kary Báya, índio besta pra mim é morto”, repetia várias vezes e isso ficou na minha mente. E eu dizia para mim mesmo: “eu não quero ser besta”. Continuamos os ensaios, mas eu não cheguei no final do espetáculo pelo processo orgânico da vida. Na época, eu era muito confuso com o meu lado artístico, eu não me achava um ator, creio que de tanto os companheiros de trabalho falarem que não atuávamos e sim vivíamos o que fazíamos no dia a dia. Sentindo-me sem talento como ator, procurei novos rumos e fui trabalhar como segurança em um shopping de Manaus. Quando estava levando a vida longe da arte, eu sentia um grande vazio como se uma parte de mim estivesse fugindo.

Um belo dia, encontrei uma conhecida da família e ela me fez um convite para ir dar uma oficina de danças indígenas do Rio Negro para os membros da Companhia dela, a Uatê, e como eu tinha uma rotina de casa-trabalho-casa, para dar uma saída, eu resolveu aceitar o convite e ir realizar essa oficina e foi lá que conheci Dayane Nunes, uma jovem atriz, estudante de teatro na Universidade do Estado do Amazonas. Ela esclareceria todas as minhas dúvidas sobre o meu jeito de atuar, me ensinou que eu também usava as mesmas técnicas que os outros atores usavam sem perceber como a de Brecht e de Constantin Stanislavski.

Quando conheci os métodos de atuação e depois que conheci a Dayane, desenvolvi meu lado criativo, de iniciar a montar nossas próprias peças de teatro, performance, como Mahmiasé, Tiadiari Mahsa e Tíona - o impacto da tecnologia, e assim nos tornamos parceiros de trabalho e de vida até hoje, mas faltava algo em mim para que eu pudesse falar “sou ator” e quando fui para Madri fazer um curso de atuação para cinema com Miguel Casal e lá fizemos um exercício de imitar os animais, todo animal que ele falava eu imitava e no final ele disse: “isso é ser ator, fazer o que tem de ser feito, sem pensar muito”. Foi quando percebi que poderia fazer qualquer personagem sem medo porque era ator, eu tinha medo de fazer um papel do sexo oposto, mas desde aquele dia percebi que poderia fazer qualquer personagem.

Com meus vinte e cinco anos, assumi a minha profissão como ator e olho para trás, para aquele menino de quatorze anos, quando pisou no palco pela primeira vez, e só agradeço. Sou grato também à Dayane, minha esposa, e a minha família toda que sempre esteve ao meu lado e me fizeram o artista que sou. Gratidão às novas oportunidades que eu e o grupo estamos vivenciando em São Paulo nesses dois anos de puro envolvimento e diálogo dos nossos saberes ancestrais artísticos. A seguir, a produtora e a atriz do grupo relata sua trajetória artística.

Dayane Nunes, nome indígena Yepario (mãe da terra), povo Tukano - Manauara, atriz desde 2010, vem galgando na área artística, entre oficinas e trabalhos com a arte teatral como na sua maioria em espetáculos e performances. Licenciada em Teatro e Bacharel em Turismo, há seis anos vem se aprofundando, dialogando e ecoando os saberes da arte teatral com a cultura ancestral das etnias Tukano e Tariano.

Minha trajetória artística começou quando fui estudar no centro da cidade de Manaus. No segundo ano do ensino médio, participei de um grupo de teatro chamado Gruta, em 2010 fiz um curso livre de teatro no Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro e, em 2011, fui convidada para adentrar na Cia. de Teatro Arte & Fato. Participei de três espetáculos da Cia.: “Ventos da Morte”, “A Casa de Bernarda Alba” e “A Estrada”.

“A Estrada” foi a que mais contemplou a minha ancestralidade, por ser um mergulho na cultura indígena, relatamos a história do povo Yanomami e suas formas de sobrevivência e resiliência de uma época

de destruição de seu território. Isso foi em 2014 e neste mesmo ano participamos do Festival de Teatro da Amazônia, realizado no Teatro Amazonas e ganhamos como o melhor espetáculo.

Foi um período muito ativo, artisticamente falando, era um ano de Copa do Mundo e apresentamos os espetáculos, que eu participava como atriz, na amostra. Apresentei no Teatro Amazonas a peça áurea “O Ouro da Amazônica, Objeto Ritual”, da Cia. Uatê. Em uma praça, um espetáculo envolvente que tinha muita expressão corporal, “Nós Medéia” foi apresentado no Teatro Amazonas. Foi nesse mesmo ano que conheci o Kary Báya. A diretora da Cia Uatê convidou-me para participar de um momento festivo, num lugar chamado AMARNI, que fica localizado na zona leste da cidade, foi neste lugar que nos conhecemos e a partir daí criamos laços de amizade e de vida.

Ele colaborou e muito nos meus processos de aprendizagem tanto nos espetáculos, quanto acadêmicos, pois neste ano cursava licenciatura em teatro na Universidade do Estado do Amazonas. Foi neste período que mergulhei cada vez mais na minha ancestralidade e em ser autêntica em minhas propostas cênicas. Conheci a família Tariano e foi um presente ancestral. Passado um tempo, Kary e eu criamos laços mais fortes e fortalecemos a união com uma linda cerimônia de casamento indígena, formando nossa família a partir daí e é com ele que aprendo, a cada dia, que indígena é indígena em qualquer lugar e que nós vivemos com nossa arte que é a maior riqueza cultural que temos.

Com o Grupo de Artes Dyroá Bayá pude realizar, na prática, muitas criações artísticas e que foi muito importante para minha trajetória. Fomos, por muito tempo, resilientes em Manaus, mas chega um certo momento da vida que é necessário ir em busca de novos rumos e oportunidades, foi então que Kary Báya veio para São Paulo e tudo mudou, não demorou muito e eis que, desde 2019, estamos nesse território que também é indígena e seguimos dialogando e ecoando nossos saberes por meio do teatro e áreas afins. Como sempre falo, os indígenas são artistas e seguimos colocando em prática nosso ofício. Cultura indígena é envolvida com as artes integradas. Ayú! Nome indígena Yeparío (mãe da terra) e (obrigada na língua Tukano).

AUTORES

Dayane Nunes Yepario e **Anderson Kary Báya**, o grupo de artes Dyroá Bayá, etnia Tariano do 3o clã, Iauaretê, noroeste do Amazonas. Mudou-se para Manaus em 2003 e desde então vem trabalhando com a divulgação de sua cultura, por meio de oficinas, apresentações, conferências, mostrando sua arte ancestral para a sociedade atual. Desde janeiro de 2019 tem sede em São Paulo, atuando e ecoando seus saberes ancestrais para mais lugares.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

“A palavra que age” – medidas simbólicas indígenas contra a farsa da representação colonial

Juma Pariri

I

“Qual o real da poesia?”

Em 22 de setembro de 2013 foi realizada a ação cênica “*A palavra que age*”¹ – *medida*² *performATIVA*, no Parque dos Ipês, região central da cidade de Dourados/MS, como parte da programação do V Festival Internacional de Teatro de Dourados organizado pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Tal ação (e seu registro audiovisual³) foi realizada através da co-criação entre: Valdelice Verón, Lígia Marina, Cacique Ládio Verón, liderança Jatali, liderança Amâncio, Cacique Ernesto, Sérgio Verón, Natanael Vilharva Caceres, Kellen Natalice Vilharva, Talita Verón Vilharva Caceres, Arami Verón Vilharva, Vânia Pereira da Silva, Marcos Chaves, João Dadico, Rodrigo Bento, Tom Kyo, Rony

Petersom e Arami Arguello em aliança com seres humanos e não-humanos que seguem resistindo na luta contra a colonização.

Algumas das intencionalidades de seus criadores em realizar essa ação eram: 1. Chamar atenção para a invisibilidade indígena na programação do festival que está alocada numa cidade com um dos maiores índices populacionais indígenas do país formado em sua maioria pelo povo guarani-kaiowá; 2. Levantar dinheiro para compra de mantimentos para distribuição nos acampamentos guarani-kaiowás que visam a retomada e libertação da terra que estão em posse do agronegócio; 3. Denunciar as perseguições e violências sofridas pelas lideranças guarani-kaiowás pela voz delas mesmas; 4. Contribuir para a cena teatral trazendo outros conteúdos, formas, corporalidades a partir do protagonismo autoral indígena.

A ação propunha uma relação entre alguns espaços simbólicos. O primeiro construído a fim de emular uma sala de aula. O limite retangular desta sala construída ao ar livre era dado pela instalação de arame farpado (um dos elementos mais visíveis na geografia regional sul-mato-grossense por conta do agronegócio), disposição de fila de cadeiras escolares de modo que ao invés da lousa se via uma televisão. O público era convidado a se instalar nessa sala de aula, sentados nas cadeiras dispostas, depois de passarem por baixo do arame farpado. Num segundo espaço simbólico, na televisão, via-se a página de *Facebook* de Lígia Marina, que estava sendo alimentada em tempo real e em diálogo com a ação de modo que o público não visse seu corpo “real”. Aqui Lígia Marina emulava um de seus papéis sociais: à época era professora substituta da Licenciatura em Teatro da UFGD além de jogar com a questão da “militância virtual”. O terceiro multidimensional espaço simbólico era dado na área fora do arame farpado que foi ocupado por um grupo composto de lideranças guarani-kaiowá, entre eles Valdelice Verón e Ládio Verón, que estavam (e seguem estando) sofrendo perseguições por quererem retomar e libertar as terras do entorno que estão dominadas pelo “agro é pop” internacional, mas que àquele momento cantavam e ensinavam àqueles que estavam dentro do arame farpado.

Essa ação não será analisada aqui detalhadamente. Para tal convidamos o leitor a assistir o registro da ação com seus próprios olhos e coração, no entanto, será apresentado mais dois elementos. O primeiro é que um dos públicos-alvo do festival era própria comunidade escolar da Graduação em Teatro da UFGD e para este

público de artistas-educadores Valdelice encaminha as seguintes palavras-pedido-de- ação:

A vida em confinamento é viver sem arte, viver sem sonho, viver sem a terra. A vida em confinamento é fazer viver sem vida, a gente tem que fazer a arte falar, ser artista é fazer a arte falar e a vida em confinamento é matar a arte dentro da gente, é matar a arte dentro da vida do povo kaiowá. Então, viver a arte, fazer arte falar é ser livre e não viver em confinamento. Estar em confinamento: o que é a vida sem sorrir, o que é a vida sem viver, o que é a vida sem a arte de viver a terra, de viver na terra, na terra tradicional do povo kaiowá-guarani. Então, essa forma que nós estamos vendo e nos sentimos muito emocionados porque isso é viver em confinamento, isso é confinamento. Então agradecemos a vocês essa oportunidade, essa pequena oportunidade de ouvir um pouco do nosso canto, do nosso sorriso, que ainda resta para o povo kaiowá-guarani. A gente agradece a todos vocês: e vivam essa arte, todos os artistas. Vocês são artistas que trazem para o mundo ver a tristeza daqueles que não podem falar, o choro daqueles que não podem ser ouvidos, a voz daqueles que já não existem mais, que tombaram na luta pela terra, tombaram na luta por um pedacinho de teto, tombaram na luta pela vida mesmo, em todos os lugares deste mundo, vocês são a voz, a voz do povo é o artista. Agradeço por podermos vir e por poder estar aqui com vocês. (VERÓN, 2013, p. 61-62)

As palavras de Valdelice Verón assim, tinham público definido: ela estava falando para a categoria artística que estava presente naquele momento em maioria: aos artistas de teatro que Valdelice lança o pedido de “fazer a arte falar”. Mas o que Valdelice Verón estava querendo dizer com isso? A arte não é justamente um lugar que se fala de algo? Será que se perdeu a capacidade de “fazer a arte falar”? De que arte, quais conteúdos e como essa arte poderia falar segundo sugerido por Valdelice?

II

Salto de tempo (verbal) para tentar “Fazer a arte falar” – relato de vivência

O chamado de Valdelice Verón a nós, artistas de teatro, em desenvolver ferramentas artísticas para “fazer a arte falar” passou, desde que proferido por ela, a rondar meus pensamentos e práticas. Como fazer a arte falar a partir da luta dos povos originários? Acreditei que a melhor maneira de responder praticamente a essas questões seria aprender com diferentes parentes, de distintos povos, como eles mesmos fazem a arte “falar”.

À época, desde 2012, com a divulgação pública da carta guarani-kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay⁴ e a repercussão pública do caso (um dos maiores compartilhamentos à época do *Facebook* Brasil)⁵ começou-se uma maior ocupação do tecido virtual acerca das manifestações públicas indígenas por direitos. Assim, quando eu comecei a buscar as respostas para a pergunta de Valdelice, resolvi tomar a *internet* como esse primeiro atalho para um caminho maior de aprendizagem e atuação. Nesse atalho, fui encontrando uma série de imagens simbólicas, dispersas em várias partes na rede virtual, ativadas pelos povos indígenas nessas situações de manifestação e me perguntava: qual arte os parentes estão fazendo falar? Qual é seu público-alvo? Ao que essas ações simbólicas serviriam?

A hipótese, corroborando com o historiador Casé Angatú Xukurú Tupinambá (2015), é que essas ações simbólicas serviriam à libertação do espaço indígena de tudo aquilo que foi alienado de sua cultura originária ou que foi imposto pela colonização. O filósofo martinicano Frantz Fanon (1968) fala da necessidade dos indígenas, e de qualquer povo colonizado, de se libertar da violência que

presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que arrasou completamente os sistemas de referências da economia, os modos da aparência e do vestuário, [e que] será reivindicada e assumida pelo colonizado [...] Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. (FANON, 1968, p. 30)

Foram tantos os aprendizados com esse primeiro momento que quis compartilhá-los através de um texto que foi disponibilizado

gratuitamente também pela internet⁶, por meio de um pequeno arquivo memorial com imagens de ferramentas simbólicas utilizadas na luta indígena por direitos básicos num marco inicial divulgado como Abril Indígena, em 2013, até a Primeira Conferência Nacional de Política Indigenista em dezembro de 2015 (ambos eventos aconteceram em Brasília, capital do Brasil).

Um dos objetivos do texto foi construir uma ponte relacional, a ser aprofundada, entre os conhecimentos acumulados dos povos originários e os conhecimentos acumulados na área das artes cênicas destacando a contribuição da práxis dos povos originários para as artes cênicas, em especial com investigações do corpo engajado na transformação da realidade social. No entanto, um dos principais objetivos era tentar contribuir para a visibilização da causa dos povos originários, assumindo-a como causa beneficiária da própria existência humana (e não-humana), de todes (indígenas e não-indígenas), artista cênico ou não, a partir de outras formas de (bem) viver, diferentes do sistema econômico capitalista-colonial:

Há muita atenção da imprensa e da população sobre os protestos nas ruas do Brasil. O curioso é que, quando são os índios que ocupam o espaço público, apesar de todo o seu colorido, de sua fascinante diversidade, eles correm o risco de tornar-se automaticamente invisíveis. Sua dor, sua morte e sua palavra parecem não existir – ou existir apenas no diminutivo. O olhar dos não índios os atravessa. Desta vez, ainda que por instinto de sobrevivência, seria conveniente enxergá-los. Mas, claro, sempre podemos concluir que o melhor para todos nós é viver cercado de cimento, fumaça e rios de cocô. (BRUM, 2015, s/p)

III

Imagens que agem mais que mil palavras

Para a formação desse pequeno memorial de imagens simbólicas indígenas realizadas como estratégia de luta anti-Colonial, selecionei fotografias de diferentes eventos compreendidos entre 2013 e 2015. Dispus cada uma das fotos acompanhadas de todos os dados encontrados sobre elas, como fotógrafo e fonte de exposição. Esta tarefa nem sempre foi simples, já que grande parte dos materiais da

internet sobre as questões aqui colocadas apresentam informações insuficientes. Cada foto também foi seguida de um texto, apresentado como citação, que visa oferecer maiores explicações sobre a ação privilegiando, ainda, dentro do arcabouço jornalístico existente, textos que trouxessem o ponto de vista dos povos originários sobre a própria ação. Este foi outro desafio, pois a maioria das matérias jornalísticas na rede não apresentam o ponto de vista dos povos originários sobre as ações (aliás, muitas vezes, nem informações básicas sobre elas). O que consegui nesse sentido foi graças a mídia conhecida como independente ou por sítios eletrônicos alimentados por indígenas ou apoiadores à causa indígena. Procurei também comentar cada ação afim de tentar fazer pontes e ressignificações entre o léxico e alguns conceitos sedimentados no campo das artes cênicas e as imagens simbólicas indígenas apresentadas. Além disso, nesses comentários, também busquei contrapor a forma de agir e de se auto-governar indígena da forma de agir do nosso sistema político que se utiliza da “representação”.

Na democracia representativa nossos políticos atuam/agiriam em nome de seus eleitores, representando assim, em tese, os desejos destes no grande teatro político (no caso brasileiro, o palco principal situa-se ao redor da Praça dos Três Poderes em Brasília). A etimologia da palavra teatro remonta à palavra grega *theatron* que significaria “lugar da onde se vê” em alusão à arquibancada onde se situava o público nas arquiteturas teatrais gregas. Na democracia representativa, depois de elegermos nossos representantes, nós, seus eleitores, quase sempre somos tratados (não sem muita violência) como uma plateia que deve manter os corpos estáticos, paralisados, apenas assistindo aos mandos e desmandos dos políticos que, na maioria das vezes, não representam/agem a fim da melhoria da vida do povo que os elegeu e sim para benefício próprio e de uma elite colonial tétrica e cruel embora digam fazer o contrário.

Já nós, povos originários, nos auto representamos: tanto agindo politicamente e coletivamente em nossas comunidades quanto através de nossos corpos-alma professando imagens simbólicas quando queremos que nossos desejos, de bem-estar de tudo que é vivo em comunhão, se realizem:

na profecia indígena foram usadas outras formas de comunicação além da palavra. Essas linguagens não-verbais eram uma combinação de

simbolismo e magia, comuns a muitos grupos. Sua prática se enraíza num forte desejo de ver o cumprimento daquilo que é simbolizado e no fato de se considerar que o ato simbólico influencia ou apressa o cumprimento do desejo. (CHAMORRO, 2008, p.102)

Assim, de maneira geral, percebi que várias destas imagens simbólicas vivas construídas pelos povos originários, em situação de manifestação por direitos básicos, que recolhi da *internet*, além de terem sido ativadas para apressar o cumprimento do desejo de outros mundos possíveis aqui e agora são capazes de revelar a farsa da democracia representativa.

Acredito, então, que essas ações simbólicas nos ensinam a “fazer a arte falar”: tanto do ponto de vista dos conteúdos tratados quanto pelo fato de ressignificarem as ferramentas artísticas disponíveis, acumuladas historicamente dentro das artes cênicas de protesto, para que possamos utilizá-las, para os fins de todas as lutas anti-Coloniais travadas pelos mais diversos grupos sociais.

Portanto, para encerrar essa parte do texto, gostaria de compartilhar uma das imagens que compõem o arquivo memorial que citei, bem como outras duas imagens que não compõem o arquivo, porém aparecem aqui apresentadas com o mesmo método supracitado para juntas aprendermos maneiras de “fazer a arte falar por aqueles que tombaram por um pedacinho de chão, por um pedacinho de terra”, para juntas lutarmos para que o chão não afunde, para que o céu não caia, para que as árvores se mantenham em pé, para que os seres humanos e não-humanos não mais tombem, ao contrário, se unam cada vez mais pelo bem-viver em todos os cantos multidimensionais desta Terra.

(para es interessades em ver a fotografia de cada uma das imagens simbólicas abaixo apresentadas, para além de sua descrição, é sugerido que acessem os endereços eletrônicos referenciados ao final deste texto)

outubro de 2013 – papel cenográfico

Os quase 1,5 mil indígenas que estão acampados em frente ao Congresso, em Brasília, voltaram a se manifestar na Praça dos Três Poderes, nesta quarta (2/10/13). Eles fecharam, por cerca de duas horas, no meio da tarde, o Eixo Monumental, na altura do Ministério da Justiça, e depois seguiram em

marcha, passando à frente do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal (STF). Os deputados Cândido Vaccarezza (PT-SP) e Nelson Pelegrino (PT-BA) ficaram parados no engarrafamento provocado pelo bloqueio dos índios. Vaccarezza permaneceu no carro e conversou durante alguns minutos com os manifestantes. Ele foi criticado por causa de medidas e propostas anti-índigenas do governo federal e do Congresso. O deputado foi questionado sobre como será a tramitação do projeto (PEC 215) que está em uma comissão mista do Congresso e que pode restringir drasticamente os direitos indígenas sobre suas terras, a título de regulamentar a Constituição. Vaccarezza é presidente da comissão. Ele apenas respondeu que as populações indígenas serão consultadas sobre o assunto e desconversou. O carro de Vaccarezza foi enrolado com papel higiênico. Ele deixou o veículo e, cercado por manifestantes, seguiu para o Ministério da Justiça. (CIMI & SOUZA, 2013)

Uma ação que “faz a arte falar” ao transformar simbolicamente o corpo do outro. Neste caso, em fezes. O travestismo aqui não é do acionista, mas de quem se quer acionar com a ação. No entanto, a ação não revela apenas a sujeira propagada pela existência-ação de certos políticos, mas também lhes dão uma chance. Há possibilidade de escolha por parte do ‘espectador’, alvo da ação, de mudar o sentido da ação simbólica a que foi colocado – ele-político, depois disso, pode escolher entre ser a merda ou limpar a merda que fez: há bastante papel para isso. No entanto, para “limpar a merda que fizeram” será necessário outro tipo de papel, diferente do papel higiênico colocado como efeito cenotécnico na ação. Ele precisa dos papéis nobres, feitos de boa madeira derrubada. Precisa apenas de um papel e de uma caneta para assinar pela justa demarcação das terras que são, por direito, dos povos originários. Não porque esses povos reivindicam “posse em papel lavrado” das terras para ter, com seres que ali habitam, a mesma relação de uso hierárquico e escravocrata que o sistema colonial perpetra. Queremos a assinatura desses papéis para nos libertar a todes, humanas e não-humanas, dos papéis sociais a que fomos submetidos.

abril de 2014 - “happening” indígena

Os Guarani das 6 aldeias existentes na cidade de São Paulo, ocuparam a Avenida Paulista, centro financeiro da capital. Eles exigem a assinatura do Ministro da Justiça, José Eduardo Cardozo, que irá regularizar, de uma vez

por todas, a demarcação de suas terras na cidade. Para ajudar o Ministro, milhares de canetas foram recolhidas e serão enviadas ao seu gabinete. (COLETIVO RE-VIRA LATA, 2014)

Esta ação simbólica indígena poderia, dentro das linguagens cênicas, ser caracterizada como um “acontecimento” (tradução para “happening” – forma artística que imbrica artes visuais e teatro, sem texto e nem representação, com o intuito de dissolver as fronteiras entre vida e arte). No entanto, o que se visa não é a ação que está acontecendo apenas naquele momento (que também é importante dada à função de conscientização dos transeuntes da Avenida Paulista) nem só o impacto de chegar milhares de canetas num gabinete ministerial. Mas o que a ação, acontecimento, em tempo presente objetiva é a concretização, num futuro próximo, de uma luta que está sendo travada desde o passado. Assim, o corpo cênico indígena tem a capacidade de “fazer a arte falar” e nos ensinar sobre atravessar dimensões espaço-temporais. Onde está o corpo? Onde está o teatro? Aqui está: em denunciar a farsa da representação política colonial. O que falta para o político exercer seu papel social é uma caneta, já que todo o longo processo de demarcação e homologação de terras indígenas já foi realizado por outras instâncias. Então, que caiam as máscaras do velho teatro da política representativa para que se descortine outros mundos possíveis aqui e agora.

abril de 2017 – teatro de formas animadas ou o simbólico rito de canetas assinarem papéis para evitar mais caixões

Um protesto pacífico de mais de três mil indígenas foi atacado com bombas de efeito moral e gás pela polícia na frente do Congresso, na tarde de hoje (25/4). Os manifestantes foram dispersados após tentarem deixar quase 200 caixões no espelho de água do Congresso. Vários manifestantes passaram mal por causa do gás. No protesto, havia centenas de crianças, idosos e mulheres. Um gigantesco cortejo fúnebre tomou conta da Esplanada dos Ministérios por volta das 15h. Os manifestantes saíram do acampamento onde estão, ao lado do Teatro de Nacional de Brasília, levando os caixões e um banner com a expressão “Demarcação Já”. Eles seguiram tranquilamente até o Congresso. Os caixões representavam líderes indígenas assassinados por causa dos conflitos de terra em todo país – 54 indígenas

foram assassinados em todo o país por causa de conflitos de Terra, só em 2015, segundo Conselho Indigenista Missionário. “São nossos parentes assassinados pelas políticas retrógradas de parlamentares que não respeitam a Constituição Federal”, explica a liderança Sônia Guajajara, da coordenação da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. Até o fechamento desta notícia, os manifestantes seguiam cantando e dançando em frente ao Congresso. (APIB, 2017, s/p)

Devolver o peso da morte para quem as efetua. Com essa ação é como se fizéssemos a arte falar: “entulharemos de caixões o seu quintal, assassinos, para que vocês carreguem o peso real e não apenas os números (que tão pouco lhes pesa na consciência) de nossas mortes. Devolvemos a vocês esse rito fúnebre cristão-colonial de nos enterrar em caixas depois de tentar nos aniquilar com seus cavaleiros do apocalipse. Já não suportamos mais a dramaturgia colonial escrita com nosso sangue por essa liturgia bíblica.” E falamos mais, com nosso corpo, anti-dramaticamente: “temos outros mitos, ritos e risos e seguiremos cantando e dançando que é a forma simbólica que utilizamos para existir, resistir e sermos feliz.”:

A dança ritual foi a própria forma em que as rebeliões indígenas se consolidaram. Junto com o canto ela é, até os dias de hoje, o modo privilegiado pelo qual expressam sua religião. Desde os primeiros registros, é através do canto-dança que os indígenas aparecem convocando para a resistência. Desse modo, a dança ritual tradicional constitui-se em si mesma “uma afirmação agressiva de identidade frente aos invasores” e “sustenta a rebelião dando-lhe um eficiente leito simbólico e emocional, na linha da mais autêntica tradição”. (CHAMORRO, 2008, p.101)

Referências audiovisiobibliográficas

APIB - ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. **As imagens do grande protesto indígena**. 25 de abr de 2017. Disponível em: < <https://outraspalavras.net/outrasmidias/as-imagens-do-grande-protesto-indigena/>>. Acesso em: 28/04/21.

BRUM, Eliane. **Os índios e o golpe na Constituição**. El País Brasil. 13 de abr de 2015. Disponível em:

<http://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/13/opinion/1428933225_013931.html>. Acesso em: 28/04/21.

CHAMORRO, Graciela. **Terra Madura, yvy araguyje: fundamento da palavra guarani**. Dourados: Editora da UFGD, 2008.

CIMI - CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO & SOUZA, Oswaldo Braga de. **Índios fazem nova manifestação em Brasília e protestos espalham-se pelo país**. 02 de out de 2013. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/indios-fazem-nova-manifestacao-em-brasilia-e-protestos-espalham-se-pelo-pais#> . Acesso em: 28/04/21.

COLETIVO RE-VIRA LATA. **Guarani Resiste! - Documentário**. 30 de abr de 2014. Disponível em: < <https://youtu.be/JSSPSltanMs>>. Acesso em: 28/04/21.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

VERÓN, Valdelice *In* ALMEIDA, Lígia Marina de. **“Nós fizemos isso para vocês, brancos, saberem que nós existimos!”: imagens de luta dos povos originários do Brasil (2013-2015)**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000020/00002092.pdf>. Acesso em: 28/04/21.

XUKURÚ TUPINAMBÁ, Casé Angatú. **Derrotar a PEC 215 é urgente, mas a luta indígena vai muito além: pela completa autonomia dos territórios dos povos originários**. Índios online. 12 de nov de 2015. Disponível em: <<http://www.indiosonline.net/derrotar-a-pec-215-e-urgente-mas-a-luta-indigena-vai-muito-alem-pela-completa-autonomia-dos-territorios-dos-povos-originaarios/>>. Acesso em: 26/04/21.

AUTORA

Juma Pariri é artista além-linguagens, professora indisciplinar e aprendiz de erveira. Integra o movimento indígena nacional Retomada Kariri e é colaboradora na Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari (Crato/CE). Atualmente desenvolve a pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

1 Este título é inspirado no documentário homônimo que trata da noção de corporalidade (integrada à dança, música, representação, ritual, natureza, vida, todas as idades etc.) na etnia indígena Guarani-Kaiowá. Boa parte da comunidade Guarani-Kaiowá brasileira vive no estado do Mato Grosso do Sul. CUNHA, Edgar Teodoro da; PIMENTEL, Spency; PUZZO, Gianni. *Mbaraka – A palavra que age*. Vídeo disponível em: <<http://vimeo.com/34768557>>. Acesso em: 28/04/21.

2 Aqui a palavra medida tem a função de evocar seu sinônimo atitude e também de fazer alusão às medidas provisórias parlamentares, assim, para estes fins a palavra teria dois sentidos políticos.

3 Este registro foi captado e editado por Wilson Barucki e está disponível em: <https://youtu.be/Lar_LtmmVeQ>. Acesso em: 28/04/21.

4 A carta da comunidade Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay-Iguatemi/MS para o Governo e Justiça do Brasil está disponível em: <<http://blogapib.blogspot.com/2012/10/carta-da-comunidade-guarani-kaiowa-de.html#>>. Acesso em: 30/04/21.

5 Tão grande foi a repercussão que muitos usuários da rede trocaram o sobrenome de seus perfis pessoais para Guarani-Kaiowá em forma de apoio à referida comunidade a ponto de, em janeiro de 2013, os administradores do Facebook proibirem a adesão do sobrenome Guarani-Kaiowá aos usuários da rede alegando que este ato solidário estaria violando seus termos que seriam baseados na cultura da identidade real.

6 Trata-se da dissertação de mestrado *“Nós fizemos isso para vocês, brancos, saberem que nós existimos!”: imagens de luta dos povos originários do Brasil (2013-2015)* desenvolvida na Universidade do Estado de Santa Catarina com orientação de Fátima Costa de Lima e banca composta por Tereza Franzoni e Casé Angatú Xukurú Tupinambá. A referência completa encontra-se no final deste texto.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Uma conversa desde os nossos bancos

Ana Luiza da Silva e Raquel Kubeo

Nesta conversa entre nós, Ana e Raquel, em que contamos sobre uma experiência no teatro que nos aproximou, mulher indígena e mulher não indígena, optamos por deixar nossas vozes evidentes para quem nos lê. A voz de Ana, mulher não indígena, sem árvore genealógica, filha típica da mestiçagem brasileira, está em letra normal. A voz de Raquel, mulher indígena, descendente dos povos Tukano e Kubeo, está em letra itálica.

Nessas palavras, buscamos um contar desta parte da nossa história, uma escrita que se comunica como nos comunicamos. Optamos por não colocar citações, notas de rodapé e recursos, que dariam ao texto um caráter que não gostaríamos neste momento, para que o nosso leitor tenha a sensação de estar ouvindo uma história. Foi assim, uma conversa que tivemos, um tanto escrita, um tanto gravada e transcrita. Cada uma com suas palavras. Para quem quiser saber mais sobre determinados conceitos e informações que citamos, colocamos um asterisco (*) no texto e deixamos lá no final da conversa sugestões de pesquisa e referências.

Acho uma iniciativa ótima pensar o teatro e os povos indígenas dessa forma coletiva. A gente não tem teóricos e pensadores sobre teatro, técnica, mas a gente pensa em uma escrita coletiva. Eu vejo que a literatura indígena já faz isso e a gente, que tem esse contato com o teatro, fazer isso, é de uma importância muito grande para quem já está nesse meio e para quem deseja também ingressar no teatro.

Conhecer o trabalho da Ana Luiza com o Terra Adorada foi um tecer de redes e pensar como é a recepção de pessoas indígenas com esta linguagem, percebo que pouco do teatro que alguns de nós conhecemos não nos contempla ou contextualiza e, por isso, comecei a refletir a maneira que, como indígenas, podemos contribuir.

Terra Adorada* é um espetáculo teatral, com características de teatro documentário*, que intercruza narrativas das minhas vivências em terras Kaingang e Guarani, dados documentais sobre a situação dos povos indígenas no Brasil em diversos períodos, memórias da minha infância numa cidadezinha no interior do Rio Grande do Sul e algumas palavras da literatura indígena, mas Terra Adorada é só uma das formas que a pesquisa de mestrado tomou a forma teatro como conhecemos. As trocas com os Kaingang e os Guarani se desdobraram em muitas outras ações.

No processo de criação de Terra Adorada, vivenciei períodos em terras Kaingang e Guarani, me envolvi em movimentos de retomadas, participei de mobilizações e da luta dos povos indígenas por direitos, li e ouvi pessoas indígenas de todo o Brasil. Durante o processo de ensaios em sala, além das minhas parceiras profissionais do teatro, busquei o olhar de pessoas indígenas das mais diversas áreas e formações, precisava saber se o que estava criando importava para as suas vivências, se dialogava e as respeitava. Tinha muito receio de me apropriar indevidamente e comunicar algo equivocado.

Assim, recebi amigas e amigos Kaingang do Direito, da Antropologia, da Odontologia, amigas Guarani mães, artesãs. Vez ou outra, com um material cênico estruturado, apresentava trechos do futuro Terra Adorada para essas convidadas para ouvir suas impressões. Foi nesse período, dentro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que te conheci, Raquel. Estávamos fazendo um seminário, exatamente sobre teatro documentário, no campus da Educação. Ao final de uma das aulas, me aproximei de ti e perguntei: “tu é indígena?”, tu respondeu: “sim, sou”.

Ali te convidei para ser uma das pessoas a assistir aos ensaios e contribuir com tuas impressões. Talvez, provavelmente, não tenha sido a melhor abordagem, me aproximar de ti perguntando se era indígena, mas tamanha foi a minha empolgação, minha alegria, quando encontrei, exatamente naquele espaço de pensar e estudar teatro, uma mulher indígena com quem pudesse trocar. E foi uma alegria ainda maior quando tu aceitou assistir um ensaio e colocar tuas impressões. Desde então, tu se tornou essa parceira do trabalho, divulgando, convidando parentes para assistir, participando de debates.

Para mim, ser abordada na Universidade assim foi até inesperado. Eu estava por acaso na aula, a convite da Ariadne¹ para saber sobre ficção, ou alguma coisa assim, ela me convidou para o seminário, não entendi muita coisa, porque eu estava mais focada na área da Educação, que era o mestrado que estava fazendo. Eu gostei. Num primeiro momento me assustei, mas eu gostei de te conhecer porque eu já conhecia de Manaus o teatro, já havia participado e eu tinha outras referências, não conhecia a cena do teatro daqui de Porto Alegre. Então para mim foi uma abertura que senti de conhecer alguém que já é do meio, isso me possibilitou ter outras referências.

Ao assistir o primeiro ensaio do Terra Adorada, eu já achei diferente porque estava acostumada com um teatro ficcional e com muitas referências amazônicas. A questão das notícias e sobre as violências, o teatro de lá não usa muito, então foi uma linguagem diferente pra mim. Eu participava do grupo de teatro Pombal, que era um grupo com outros indígenas.*

A gente trabalhava com histórias e mitologias do povo, usávamos a língua Tukano, tem muito dessa questão do folclórico também, da ficção, alguma coisa de dramaturgia brasileira e amazônica, mas a dramaturgia lá é principalmente autoral, tanto dos parentes como dos outros dramaturgos amazonenses.

No ensaio do Terra Adorada, foi a primeira vez que eu vi um espetáculo documental falando sobre os povos indígenas do Brasil. Eu já tinha assistido, pela UFRGS mesmo, um espetáculo documental que falava sobre ditadura, num âmbito geral, não fazia esse recorte. Quando se fala sobre ditadura dificilmente se faz um recorte falando especificamente dos povos indígenas, se fala nos desaparecidos políticos, mas não se fala dos povos indígenas.

Pra mim, foi muito impactante porque é aquilo que eu sei que aconteceu, tenho a consciência desses acontecimentos e marcos históricos, mas eles

reunidos dessa forma como fatos, notícias, as falas, eu acho que fez um ótimo apanhado crítico. Eu gostei muito de ver como o teatro consegue dialogar com essas verdades e fatos, que são atemporais, porque se pegar notícias da época do Galdino, por exemplo, e notícias de hoje, ou falar sobre os Yanomami a partir do Davi Kopenawa e pegar uma notícia de hoje, não tem muita diferença. Então são denúncias também, para mim é muito importante a questão da denúncia por meio do teatro, como arte também.

Sabe que quando tu chegou para assistir ao primeiro ensaio, o trabalho já tinha mudado muito do projeto inicial? Em um primeiro momento, logo que propus a pesquisa para criação de um espetáculo dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, eu buscava quais eram os possíveis cruzamentos e encontros entre a linguagem do bufão* (estilo teatral) e a cultura dos povos indígenas, assim, dessa forma genérica mesmo, considerando, num primeiro momento, que todos os povos indígenas tenham sido, de alguma forma direta ou indireta, banidos de seus territórios pelo homem branco, pelo avanço da “civilização”.

O banimento é uma das condições do bufão e seria então o ponto de partida para traçar conexões entre a cultura, os hábitos dos Kaingang e dos Guarani, com o universo dos bufões. É verdade que sim, consegui traçar vários atravessamentos entre aquilo que estudei e performei de bufão e alguns hábitos que encontrei nas vivências com os povos indígenas no meu estado.

Destaco um dos momentos bastante significativos para mim que foi, o jogo, a prática de uma espécie de brincadeira, de deboche comigo, com a cultura que eu represento. Essa foi a associação mais evidente enquanto eu buscava reconhecer o “olhar bufão” nas comunidades indígenas onde estive. O bufão, através do riso, da paródia, destitui o poder do opressor, ele se vale do riso para denunciar opressões. Os Kaingang riam da minha sociedade dizendo, por exemplo, que os fóg² comem pouco, que as panelinhas na minha casa deviam ser “desse tamanhinho” (fazendo gesto pequeno com a mão), e riam coletivamente, porque “nós, Kaingang, a gente gosta de comer muito”.

Os Guarani me ensinavam palavras na sua língua para que eu repetisse, sem saber o sentido e assim riam de mim. Esse jogo, estabelecido com cumplicidade, com o meu consentimento, também brincado, me dizia que talvez essa fosse sim uma das formas de os

Kaingang e os Guarani rirem dos meus hábitos, da minha sociedade branca... Me diz Raquel, o que tu acha, não há crítica nesse riso?

Eu estava lembrando das parentas lá do Amazonas quando a gente fez oficina que eu fui com a Cecília³ e com o pessoal, quando fizemos o projeto de oficinas para mulheres indígenas. Eu lembro que em alguns momentos eu via que elas ficavam desconfortáveis porque as parentas eram o que a gente chama de “gaiata”, eram gaiatas e não paravam de rir, então eu acho que elas desconfiavam que estavam debochando delas, mas era o jeito, acho que é um jeito de se expressar, de extravasar o momento, porque eu acho que a gente está acostumado nessa sociedade civilizada a engessar as coisas, a não fugir do protocolo das coisas e isso acontece até mesmo numa roda de conversa, que é algo informal.

Eu lembro só ficar olhando porque pra mim é natural, lá no Amazonas o pessoal é muito assim, debochado. Para quem não está acostumado, pode parecer que a pessoa está ridicularizando ou não está valorizando o momento, acho que elas sentiam isso, mas eu vejo que era uma forma de estar vivendo aquele momento da maneira delas, é o jeito, e nem todo mundo tem essa compreensão. É um momento que temos de valorizar, o momento da espontaneidade, de cultivar os afetos, pois não tem como exigir uma formalidade. Vejo que, às vezes, a Universidade faz isso, a pessoa já quer ir para campo procurando uma coisa determinada pela pesquisa acadêmica, então vai ter de ser assim, tipo um check list, sabe? Algo que tu teria que procurar, mas que lá na hora, talvez essas conversas, esse riso, se fosse uma pesquisa formal, tu não colocaria.

Então, exatamente nesses encontros, entre risos, brincadeiras, espontaneidade, que passaram as minhas associações entre bufões e indígenas. Mas ao longo do processo, com o tempo de convivência, lendo e vendo pessoas, como eu, brancas, significando, apreendendo, incorporando práticas, hábitos, símbolos das culturas indígenas em suas artes, seus trabalhos, suas explorações, comecei a me perguntar o porquê, a me sentir desconfortável, a perceber que eu não queria, de forma alguma fazer o mesmo, ainda que estivesse ciente o tempo todo de que era um caminho bastante provável. Então parei, não assim, conscientemente, isso eu escrevo hoje, quase dois anos depois de encerrado o mestrado.

Intuitivamente eu parei, parei de buscar bufão, de ver bufão, de significar bufão, e não foi porque talvez não existam elementos que possam dialogar, mas simplesmente porque viver aqueles tempos entre os Kaingang e os Guarani passou a mover em mim outros

pensamentos, outros desejos. Já não importava tanto assim pensar em bufão, um estilo teatral europeu, definido, teorizado, ensinado por uma cultura ocidental. Perdeu o sentido chamar qualquer riso ou qualquer prática dos Kaingang e dos Guarani de “bufão”, assim como não vejo sentido em chamar “Hotxuá” * de palhaço sagrado, como alguns estudiosos do humor já fizeram. As traduções, elas significam e podem reduzir à nossa cultura outras culturas. Topé não é Deus, é Topé, Opy não é casa de reza, é Opy. Não apenas as nossas línguas, mas nossos mundos sensoriais são diferentes, então, significar os jogos dos Kaingang e dos Guarani como “bufão” era perceber aqueles hábitos de acordo com as minhas experiências, como uma artista, com uma formação repleta de referências europeias.

Se eu parei internamente, completamente, de buscar correspondências, semelhanças, diferenças, traduções? Não, acho que nunca acontecerá, mas tentei expandir o olhar, mudar as práticas, não significar e explicar tudo. E assim se abriu um novo caminho na minha criação, saiu o bufão, como forma, como linguagem, entrou o desejo de comunicar a partir do que eu tinha encontrado, de emprestar corpo e voz às denúncias que considere urgentes a partir dos relatos que os Kaingang e os Guarani me traziam, cientes de que meu trabalho era crítico, que eu desejava, em essência, criticar a “minha sociedade”. Eu fui chamada, e talvez tenha desde o início feito um pacto com elas, a denunciar, a ser uma parceira de luta.

O teu trabalho foi a forma de conhecer o meio e grupos teatrais de Porto Alegre. Eu acho que quando a gente se coloca como indígenas através da autodeclaração, da autodeterminação, que a gente se afirma como indígena, não tem tanta recepção, porque tem, mesmo que inconsciente, o que é colocado pela sociedade como intelectual, que tem estudo, pesquisa, que lê muito. A impressão que as pessoas têm é que povos indígenas, por exemplo, não leem e não têm formação, então, logo, é uma produção inferior por ser feita por indígenas.

Até hoje, se for ver, numa cena cultural que fala que é Brasil, mas que está mais para o Sudeste e o Sul, aparecem muito mais as cias, os diretores, os dramaturgos não indígenas do que os indígenas. A gente acaba trabalhando muito mais nessas parcerias do que de forma autônoma porque a gente ainda vê a cena cultural como uma barreira, não tem essa abertura. No Norte, o teatro que eu conheci já tinha essas contribuições de indígenas, só que o que mais aparece, o que é superestimado, é o teatro mais embranquecido, com referências brancas e pessoas brancas atuando, tanto

que vemos nos festivais, o que mais chama atenção, vai ser uma peça que um famoso faz, por exemplo. Então se a gente é indígena, falando sobre indígenas, para um público em geral não tem nenhuma novidade, porque eles sempre vão achar que a gente está falando a mesma coisa ou expressando a nossa cultura de uma forma estereotipada e homogeneizada.

Foi exatamente para desviar desses estereótipos e no intuito de estabelecer uma relação mais horizontal que, quando iniciei a pesquisa de mestrado em Artes Cênicas, conversei com lideranças explicando o projeto e o meu trabalho, buscando entender se aquilo que eu tinha para compartilhar interessava. Ao longo do processo, descobri outras formas mais diretas de estar junto, que estavam ao meu alcance, além do teatro, e que interessavam a elas. Sinto que com essa aproximação eu abri os ouvidos para que me chegassem predominantemente as narrativas de opressão, violência, preconceito.

O contexto dos povos do Sul, como tu já deve conhecer, é de extrema invisibilidade, opressão e violência. Há quem acredite até hoje que não existem indígenas aqui, há quem só compreenda e reconheça como indígenas os que vivem na Amazônia, há ainda aqueles que, reconhecendo que existem, os chamam de aculturados. São diversas as camadas de opressão vividas pelos Kaingang e pelos Guarani. As práticas de suas culturas, os remédios que me foram oferecidos, a catação de piolhos, os alimentos, as línguas, os cantos, o fogo, os risos, me fizeram sentir no lugar do afeto, entraram pelo coração e foram certamente o maior de todos os impulsos para que eu desejasse lutar junto e denunciar as violências que sofrem.

O teatro, com a forma que eu conheço, não é presente nas comunidades Kaingang e Guarani onde estive, mas há sim encenações, que têm canto, dança, que têm contação de histórias. Encenações, bom, é uma leitura da minha cultura, talvez para eles sejam rituais, manifestações, brincadeiras, não, talvez para eles sejam sentidos que eu desconheço, porque não alcanço, porque não existem na minha língua. Ailton Krenak falou em uma *live* sobre O Silêncio do Mundo* que a gente não pode interpretar a manobra de alguém a partir dos nossos códigos, que não necessariamente aquilo que os indígenas fazem como suas expressões culturais, tem a ver com a nossa ideia de teatro, até porque, diz ele, “teatro é coisa de grego”.

O que temos é espontâneo, não tem como a espontaneidade fazer parte de um processo de criação porque a gente não fala em processo de criação. Um

processo de criação é algo também ocidental, não indígena, não é o nosso lugar, a gente pode falar muito nas questões que são milenares, como cada cultura. Cada pessoa tem a sua forma de ver o mundo e de se enxergar nele, tendo o seu lugar. Como o povo Tukano, que presenteia a criança, ao nascer, com um banco, representando o lugar que ela vai ocupar no mundo.*

Muita gente tem essa questão espontânea e que não tem muito o que dizer e tem coisa que nem a própria pessoa compreende nesse sentido racional, é uma questão cosmológica, daquilo que é a sua forma de estar, acho que mesmo o corporal. Porque a gente vai para o teatro aprender técnica para isso e para aquilo, mas até mesmo a linguagem do teatro, algumas vezes, me deixou bloqueada para algumas coisas que eu tinha que ser como um robô, falar aquilo que o diretor queria ouvir e da forma que ele queria ouvir, e dessa maneira muito me bloqueou em vez de me ajudar num processo de criação que eu não sou. Eu via que meus amigos também ficavam muito indignados por ter uma pessoa gritando aquilo que tínhamos de fazer e a forma como devíamos nos expressar.

Portanto, não existe um lugar de criação em que indígenas também vão contribuir, uma forma de rever e recriar. Na verdade, se tentar encaixar a nossa forma de ser, digamos, se tentarem encaixar a minha forma de ser numa técnica não dá certo, porque eu vou ter de desfazer aquilo que eu sou para me moldar àquilo que a pessoa deseja. Na verdade, vai destruir aquilo que tinha antes para assumir outra forma que não é. Eu acho que, às vezes, fica mais para um tipo de bloqueio do que uma criação que seria legal, um processo saudável das coisas.

Durante o período de convivência nas terras Kaingang e Guarani, comecei a desejar saber mais sobre a minha bisavó. Sou bisneta de uma mulher que sempre ouvi dizer que era “índia”, com quem diziam que eu me parecia. Nunca soube nada sobre esta mulher, nunca foi tratado com orgulho se parecer com uma “bugra”, como chamam pejorativamente os indígenas na região de onde venho, então, durante todo esse tempo, não busquei saber nada sobre a minha bisavó.

A aproximação com as pessoas indígenas, os relatos das mulheres Kaingang sobre as violências sofridas por elas, por suas antepassadas, as histórias de mulheres que sumiram no contato com os colonizadores italianos e alemães, tudo isso me levou a querer saber quem teria sido a minha bisavó. Já não têm nenhum dos filhos dela vivos. Foi no contato com uma prima distante que consegui saber um pouco, o avô dela repetia com frequência o “romance” de seus pais. Segundo a prima, repetindo as palavras do avô, a bisavó foi uma

“índia” que o bisavô pegou a cavalo. Eu desejava saber qual era seu povo, desejava voltar à sua terra de origem, desejava muitas coisas que entendi serem impossíveis a partir desta narrativa da minha prima.

Em uma conversa com Daniel Munduruku, em um seminário promovido pelo PPGAC – UFRGS, no festival Palco Giratório do Sesc, em Porto Alegre, ele disse: “tu precisa sempre contar esta história”, e me indicou a leitura de um texto seu “Minha avó foi pega a laço”. Algumas palavras desse texto foram para a dramaturgia de Terra Adorada e foi, a partir daí, que a história da bisavó levada a cavalo se tornou o fio que conduz a narrativa do espetáculo.

Desde este momento, aprofundi a pesquisa sobre as violências praticadas contra as mulheres indígenas, li o texto do Munduruku, li uma entrevista da Renata Tupinambá, que fala sobre as mulheres pegas no laço, busquei relatos do período da ditadura que falassem especialmente sobre esta questão, pesquisei notícias atuais sobre abusos contra mulheres indígenas.

Por meio do Terra Adorada foi possível conversar com outras mulheres indígenas sobre acontecimentos históricos que conseqüentemente traziam à tona as violências sofridas pelos povos Kaingang, Guarani e Xokleng. As dores de mulheres indígenas, mães e filhas que ao assistir sentiam que eram suas dores e traumas coloniais. Nas rodas de conversa havia um espaço que proporcionou debater e buscar fortalecer nossas lutas, acredito que houve uma preocupação em ouvir as histórias pessoais de mulheres indígenas Guarani, Kaingang, Kubeo, Pankararu, pois embora sejamos indígenas de diferentes povos, os impactos do contato com a invasão colonizadora foram devastadores e de perdas irreparáveis como a expulsão dos territórios Xokleng e perda linguística do povo Pankararu.

Lembra que na minha defesa de mestrado, que consistia na apresentação do espetáculo depois de a banca ter lido o texto que é considerado um memorial crítico reflexivo, um dos professores estava frustrado com o que via na cena? Ele considerava meu texto lindo, muito afetuoso e esperava ter visto um espetáculo também lindo e afetuoso. Mas, segundo ele, eu tinha feito um espetáculo “mal humorado”, eu falava de um “lugar de raiva”. Sugeriu-me, ainda, que perdoasse meu bisavô para poder falar de outro lugar e fazer um espetáculo tão afetivo quanto meu texto, sugeriu também que eu trouxesse para cena algum canto que possivelmente teria aprendido

com os Guarani, que eu contasse as histórias que encontrei como contava no texto.

Não, definitivamente não era esse o espetáculo que eu queria fazer, não foi pra isso que os Guarani e os Kaingang me receberam e me aceitaram em suas comunidades, fizemos um pacto, eu, desde o primeiro encontro falei que queria “criticar”. Eu não escolhi aprender algum canto com eles, pegar suas histórias confidenciais para fazer disso cena pra branco ver, apropriando-me daquilo que é deles. Se for para contarem suas histórias e cantarem seus cantos, que sejam eles mesmos a fazê-los e eu serei espectadora ou estarei à disposição para colaborar como quiserem, dos bastidores. Mas acontece que a maioria dos brancos ainda espera que seus pares que foram conviver com indígenas ou mesmo que indígenas que ocupam a cena tragam narrativas romantizadas e ações exotizadas.

O mesmo professor afirmou ainda que em Terra Adorada eu conto a história do meu bisavô branco e não da minha bisavó indígena. Ao que respondi: “Sim, eu não convivi, não herdei, não vivenciei as práticas, não falo a língua, sequer sei a que povo minha bisavó pertencia. Mas herdei os privilégios, a língua e o sobrenome do colonizador, é sobre ele que eu posso falar, que escolho falar, é pra denunciar essa violência, que me tirou o direito de saber quem era minha bisavó, porque tirou dela o direito de ser quem era.”

Eu acho que essa é uma parte importante, o que tu fez para o Terra Adorada, antes de querer retratar, antes de querer falar sobre algum povo indígena, conhecer e ter esse cuidado de respeitar os limites da cultura, daquilo que é sagrado para muitos povos, e pensar que não é porque foi na aldeia, que teve uma vivência, que pode reproduzir isso, copiar, copiar e fazer, porque, até mesmo como indígenas no teatro, a gente não faz cópia de nenhum povo, eu como indígena, não faço cópia de nenhum povo, eu faço a partir da minha vivência, da língua que é do meu povo, então acho que esse é um cuidado que nem todo mundo tem.

É a falta de cuidado por conta daquilo que quer fazer, como o professor falou, daquilo que quer usar, mas fica de uma forma utilitária, fica um uso utilitário, não tem esse afeto, cuidado, responsabilidade com o espaço que o povo abre. Muitas vezes o povo ou a aldeia não tem nem conhecimento de até onde vão essas pesquisas que são feitas, mesmo uma pesquisa para teatro, a pessoa pode ir lá observar, fazer vários comentários e a partir disso dizer que determinado povo é assim, acontece com vários povos, o cuidado não existe para muitos.

Não consigo imaginar que uma pessoa branca, por qualquer razão que seja, que conviva por um tempo com uma comunidade indígena, não seja afetada e se reveja em muitos dos seus valores e hábitos, na forma de estar no mundo. Mas não acho que pessoas brancas fazedoras de teatro devam incorporar conceitos da noção de criação na vida indígena na sua arte. Do meu ponto de vista, isto seria mais uma vez apropriação.

Tenho uma sensação semelhante ao que vejo acontecer com a Ayahuasca. Se vivencia com o povo Huni Kuin, se compra, se incorpora a outras práticas, ressignifica, canta para Cristo no Santo Daime, pros Orixás no Umbandaime, pro Grande Espírito no “Xamanismo” de referências norte-americanas e, no fim das contas, são brancos mais uma vez lucrando e “se curando” enquanto os Huni Kuin estão lá, lutando por seus direitos e territórios sem que esses mesmos brancos sejam afetados por isso. Como tu sente isso?

Essa cópia que fazem das artes indígenas e das expressões, não só artísticas, mas expressões culturais dos povos indígenas, seus cantos, suas danças, nada mais é do que uma nova exotização, a exotização feita por essa cultura branca, europeia, que inferiorizou as nossas culturas. As nossas coisas eram levadas para museus, até hoje estão nesses museus, da França, por exemplo, é uma forma de continuar roubando, sabe? Eu acho, sinceramente, isso muito desonesto com a gente, de pegar as coisas que não são deles, como apropriadores, porque a apropriação faz isso, ela pega e ressignifica e faz outra linguagem para seu uso, a questão utilitarista que falei, aí fica a exotização teatral e mal feita.

Sobre o fazer artístico, a performance, sobre o que tenho buscado nos meus outros projetos, o Terra Adorada é muito o que eu acredito que seja a arte e o contato com pessoas indígenas, para quem quer atuar junto. Eu penso nessas relações como relações orgânicas e espontâneas. Acredito que isso vá impulsionando - essas relações. Eu mesma como pessoa que faz teatro e é indígena, não tem como dizer que eu não sou indígena, porque carrego o estereótipo das minhas características, então, eu gostei de teatro a partir de outro grupo indígena que vi que gostava e que era interessante e é até hoje. Acredito muito nessa potência de buscar conhecer povos, buscar conhecer quem fala sobre arte, sobre a sua expressão como povo, acho que é nisso que a gente deve crescer. Porque viver de arte como um palco de fama, viver da fama, a gente vê que isso acontece, mas viver no Brasil que a gente vive, sabendo os contextos e colocar a arte à disposição disso, colocar as nossas

escritas, as produções, vai para um patamar além daquilo que é só o bonito, só o estético, vai além do estético.

Nesse sentido, o Terra Adorada pode colaborar com a luta dos povos indígenas, porque além da gente não aparecer nas temáticas, há pouco interesse, mesmo dos estudantes de teatro que não são indígenas. Por exemplo, tu já tinha uma proximidade com os parentes, quem vai se interessar é quem está mais engajado. Outras peças que eu vi, outras produções que são do Sudeste e Sul, o disparador do interesse foi o contato e o engajamento, o conhecimento da luta indígena. Não é assim do nada que a pessoa vai dizer, isso faz parte da história do Brasil, isso faz parte da história da minha região e vai fazer um teatro sobre isso.

Então, eu acho que o teatro de denúncia, o teatro documentário ou até mesmo o ficcional, que fala sobre a luta indígena, com certeza contribui para que mais pessoas se interessem, contribuindo também para a história do teatro no Brasil. Acredito que ainda estamos nessa construção do teatro brasileiro porque o Brasil são vários brazis. É o Brasil do teatro negro, é o Brasil de um teatro que também é indígena, de um teatro de regiões, não é um Brasil só, é um Brasil contextualizado de acordo com a realidade de cada lugar e das pessoas.

Levei um longo período no processo em sala de ensaio para conseguir encontrar de que perspectiva eu falaria sobre a questão indígena. O receio de ferir a relação sagrada que havia estabelecido com os Kaingang e com os Guarani me assombrava. Quando escrevo sagrada, não me refiro às Kujã, aos Karai, às ervas, aos cantos, a Nhanderu, a Topé⁴, me refiro à confiança que foi se estabelecendo para que eu fosse autorizada a estar e escutar relatos, histórias, a maioria delas guardadas em mim apenas, mas certamente presentes no corpo que comunica em Terra Adorada.

Eu tinha sentido muito, mas não me autorizava a falar sobre a luta indígena sem ser indígena. E foi a fala de uma Kujã, uma mulher Kaingang, a autorização que me faltava. Eu havia organizado em Porto Alegre, juntamente com alguns apoiadores, a mobilização Janeiro Vermelho, Sangue Indígena, Nenhuma Gota a Mais. Estávamos em poucas pessoas, no máximo 30, na Esquina Democrática. Lembra que algum tempo depois que nos conhecemos tu me mandou uma foto desse dia? Ali ainda não tínhamos conversado. Com um megafone, me aproximei de Iracema Gãh Té e entreguei dizendo que era um espaço para que os indígenas falassem. Ela me respondeu: “Não, é um espaço para que vocês também falem. Porque se sou eu falando, eles

olham e pensam que é só mais uma índia pedindo terra. Mas se vocês falarem eles vão pensar ‘o que esta minha parenta está falando sobre os índios’, e talvez escutem. Os de vocês, só vão ouvir se vocês falarem.” Foi por causa de Iracema, de Brasília, de Idalina, de Tuxa, de Jaxuka, de Raquel, de Renata, que Terra Adorada é.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

* Terra Adorada - para informações sobre o espetáculo como sinopse, ficha técnica, trajetória, visitar o perfil de Instagram @complocunha e assistir aos seguintes vídeos:

<https://youtu.be/sp2cvTGalIY>, <https://youtu.be/Gur1s6CSxws>.

* Teatro Documentário - para conhecer mais sobre este gênero teatral, sugerimos a leitura de Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção, Marcelo Soler. Sugerimos também seguir e acompanhar o trabalho, performances, oficinas e textos de Janaína Leite.

* Pombal Arte Espaço - <https://www.facebook.com/pombalarteespacoalternativo>

* Bufão - para estudar um pouco sobre a teoria deste estilo teatral, sugerimos buscar publicações de Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, Elisabeth Silva Lopes e Daniela Carmona.

* Hotxuá - é uma função cômica ritual desempenhada por homens do povo Krahô. Sugerimos buscar informações com o próprio povo e assistir o documentário Hotxuá de Letícia Sabatella e Gringo Cardia. Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=DkoYzErq8as>

* O Silêncio do Mundo - experiência cênica realizada por Ailton Krenak e Andreia Duarte no 26 Porto Alegre em Cena. <https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/em-cena-o-silencio-do-mundo-discute-origens-indigenas> , <https://www.youtube.com/watch?v=FdXxBKzBATs>

* Kumurõ - banco Tukano:

https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/publications/TKL00004_0.pdf

AUTORAS

Ana Luiza da Silva, bacharel em Teatro. Desenvolve há 11 anos uma pesquisa da linguagem de bufão na qual realiza performances, esquetes e intervenções urbanas. Produziu diversos espetáculos. Realizou o solo Terra Adorada, o espetáculo CHUÁ - descobertas na água e produções de feiras das culturas Kaingang e Guarani.

Raquel Rodrigues Kubeo, artista e pedagoga do povo Kubeo. Produtora, oficina de diversos projetos no RS e AM. Colabora no Levante Indígena Urbano do Rio Grande do Sul e Rede Indígena Porto

Alegre. Atualmente, trabalha no projeto de mídia/etnomídia e audiovisual independente, a Patauá Produções.

1 Ariadne Paz – mestra em Artes Cênicas no PPGAC UFRGS, Bacharel em dança pela UFSM.

2 Não indígena na língua Kaingang.

3 Cecília Bertalha - da já extinta Terá, Coletiva Terratral, juntamente com Raquel, promoveram oficinas de teatro para mulheres indígenas em 2019, através do projeto A terra fala através de nós, território, corpos em expressão.

4 Aqui, optamos por não traduzir das línguas originais cada uma dessas palavras. Nossas línguas não corresponderiam ao sentido delas para cada um de seus povos.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Universos que se espelham nas artes

Jaider Esbell

A ideia que temos hoje de teatro é de um lugar onde talvez nós, os atores, corpos coletivos indígenas, estejamos marcando como um lugar de troca, de devolução e especialmente de revolução. Um ato contínuo onde o rito é o grito que desperta ambivalentes estruturas de composição de mundos outros que não a tragédia, o drama e a extinção.

A simples possibilidade de encenar as realidades ecológicas urgentes tendo os sujeitos indígenas como protagonistas e não mais como fonte de inspiração pode, talvez, vir a dar em uma espécie de via de apresentação. Teria o teatro palco para uma autoapresentação (dos atores coletivos indígenas e suas questões)? Eu digo isso pois sinto que o teatro de que precisamos é o teatro que vamos construir, ou até mesmo adaptar, quando não forjá-lo para as nossas prioridades e urgências.

Penso que não apenas o Teatro, mas todas as áreas artísticas deveriam, a rigor, pautar suas pesquisas, montagens e exposições tendo a urgência ecológica como base. O que eu quero dizer com urgência ecológica? Quero dizer que as populações autóctones ao redor do mundo que ainda mantêm a conexão essencial com o território ancestral e com a estrutura nuclear de suas cosmologias são

a vanguarda se pensamos rumar para outro lugar que não o colapso. São esses modos de vida e de organização social que têm legitimidade quando queremos questionar e até negar um fluxo inevitável, qual seja a ideia de que tudo, a priori, venha a dar na modernidade ou no desenvolvimento.

A modernidade para nós indígenas continua sendo uma armadilha, um fascínio, uma condição a se chegar. A colonização plantou esses desejos. Modernidade, conforto e futuro. Mas a urgência ecológica também nos faz encontrar o caminho para que permaneçamos íntegros, fiéis à nossa natureza de completude quando ouvimos de nossos mestres pensadores que: o futuro é ancestral.

Essa de fato é uma questão que nos desafia. Como acolher com utilidade uma vaga encenação, é algo que estamos considerando avaliar. Essa utilidade estaria no campo pedagógico de repensar fluxos de mundo que se atravessam. O teatro pode nos interessar desde que ele nos contemple enquanto realidades escalares que são comuns e também distintas. O teatro é um e os povos indígenas vários, como contemplar sem generalidades?

Parece-me, já que não tenho pretensão alguma de emitir uma análise crítica e até “científica”, que as aproximações venham se configurar por meio de outras alianças. Tais alianças passam a exigir ainda mais articulações nas abordagens. O mundo tal qual sabíamos há dois anos guinou radicalmente e a virtualidade das ações que hora virou regra, apontam para uma relação ainda mais delicada que esta que vinha sendo construída ainda sem dispor de uma solidez. Quantas publicações temos sobre os assuntos com autorias indígenas?

Existem grupos ou companhias de teatro que contemplam atrizes e atores indígenas em papéis maiores e também em cargos de direção? Existem alguns indígenas que estudaram e utilizam técnicas de teatro em suas performances. Posso citar, por exemplo, o pajé e teatrólogo Bu’ú Kennedy, membro do povo Yepá Mashã, do Alto Rio Negro, que desenvolveu com o professor Luiz Davi, da Universidade Estadual do Amazonas, algumas atividades conjuntas no teatro. Certamente temos outros e outras autores e autoras indígenas nessa publicação que falam, narram e performam suas próprias relações com o universo teatral.

Considerando alguns apontamentos levantados acima, como interpretar e bem “assimilar” as proposições que o teatro pode nos

oferecer, pois não parece ainda que a ideia de teatro esteja muito próxima de um lugar distante da realidade? Há algum risco de a plateia, ao invés de adentrar em nossas urgências e somar conosco na luta antiecológica, perceber tudo como um espetáculo continuado de distanciamento de realidades. Pode a realidade representar-se em um lugar onde o que se espera é a fantasia?

Não nos custa lembrar que estamos e me parece que ainda estaremos, por muito tempo, em guerra. A colonização abriu e vem abrindo irreversíveis clareiras e nas maiores, as metrópoles, por incrível que pareça é onde podemos oferecer as sementes para a construção de uma outra perspectiva de contracenagem. Ora, faz mais de quinhentos anos que as cidades nos negam e nos alijam de uma possibilidade de participação mínima.

Estamos sempre nas periferias tratados como minorias e não fica apenas nisso, somos personas não gratas na urbanidade, pois destoamos da harmonia e não temos serventia alguma neste contexto por não corresponder exatamente com a dinâmica da máquina-cidade.

Então me parece que as seguidas tentativas que os povos indígenas investem em buscar fazer parte da cena urbana seja, de forma muito legítima, uma arte muito sofisticada de resistir a todo o esforço de apagamento que a malha, o aparelho urbano imprime sobre nossos corpos e sobre nossas memórias.

Com quem contracenamos hoje? Com a invisibilidade, com o desconhecimento e com a falta de uma expectativa de que é possível uma coexistência baseada não mais na complementação, ou no reforço e perpetuação de estruturas extrativistas, mas de efeito amplo, alcançando uma unidade de sentido, uma fusão de tecnologias e uma clareza de das prioridades, a ecologia.

Como um não-teórico eu não posso ir muito além nas questões sem que recorra às minhas poucas, mas próprias experiências com o teatro. Eu sou do povo Makuxi, somos transnacionais e isso aumenta o rigor da violência sobre nós, pois desafiamos com os nossos deslocamentos as fronteiras oficiais.

Em Roraima, no tempo da construção de novas alianças para a nossa luta, nossos líderes puderam incrementar os argumentos para a retomada de nosso território ancestral e atual nesse campo das artes. Como? O teatro foi umas das técnicas que nos alcançou e que deu certo. Como? Por menos provável que pareça, o teatro foi apresentado

para nossa escola de luta por um padre italiano que encontrou nessa arte uma forma de compor melhor a dramatização da campanha de nossa defesa no exterior.

Ele dirigiu comunidades inteiras para que encenassem como eram as violentas investidas dos soldados, dos garimpeiros, dos fazendeiros sobre nossas famílias quando queriam, a todo custo, que nos mudássemos para outro país, a vizinha Guiana, deixando livres nossas terras para suas posses e usufrutos exclusivos.

Com os “espetáculos” montados, parte dos membros da comunidade representavam os invasores, a outra parte representava os humilhados. Em seguida, o mesmo padre, Padre Jorge, filmou a encenação e mostrou ao redor do mundo, conseguindo mais aliados para a nossa luta.

Foram experiências práticas da utilização de técnicas de teatro envolvendo toda a comunidade indígena. O contexto era de guerra colonial declarada. À época, foi denunciado fora do Brasil, um Brasil que não se percebeu. A metrópole brasileira nesse caso não teria essa informação se eu não a trouxesse aqui enquanto um artista ativista que descende dessas famílias, que sofreram episódios seguidos das mais nefastas violências, violações e genocídio.

No fim, posso dizer que esse teatro funcionou para nós. Se hoje temos nosso território demarcado, parte das denúncias foram feitas por meio do teatro. Foram ações contra coloniais realizadas na última década da ditadura militar, anos 60/70, e eu ainda nem havia nascido.

No meu caso em específico, me vejo pisando em um palco de teatro já na cidade de São Paulo, em 2018, em uma ocasião muito distinta. Já fazia mais de cem anos que tinham tomado as histórias do meu avô Makunaimê e muitas outras lá da nossa floresta, e espalhado tais narrativas como histórias fantásticas de um mundo sucedido.

Assim, mais ou menos por estes caminhos, dos distanciamentos ou deslocamentos dessas cosmologias de suas origens, foram paulatinamente transformando nosso “sagrado” em algo não mais fantástico, mas espetaculável.

Se as narrativas não estão mais em conexão com suas origens, se conseguiu apartar o povo de seus cosmos sendo levado apenas o mito e não as gentes para as bibliotecas e teorias etno-antropológicas urbanas, estava “limpa” a lenda, o mito e o fantástico para livre usurpação.

Nesse pequeno movimento que tento traçar acima é que me deparo num palco de teatro a convite da colega artista Yara Rennó para encenar o meu próprio avô re-caracterizado; assim representei o papel de meu próprio avô cósmico, o Makunaíma, no espetáculo “Makunaíma Ópera Tupi”. O que isso pôde significar?

Para mim, foi uma chance de dizer que por mais de cem anos nossa família foi violentada. Tomaram nosso avô maior e o levaram para muito longe de nós. E eis que depois de cem anos, por meio do convite de uma artista que performa há mais de vinte anos aspectos de nossa cosmologia, pude eu mesmo ser meu avô Makunaima e não mais um ator/artista que não seja diretamente da nossa família.

Em outra ocasião, eu pude atuar em uma peça de teatro na França, na cidade de Grenoble, em 2019, a convite da atriz e diretora Rita Natálio. Essas ocasiões são distintas, mas ambas trazem muito para a construção dessa ideia de possibilidade que seria o teatro e os povos indígenas.

Como qualquer aproximação aparentemente improvável, o teatro como uma manifestação artística também chega para os povos originários no combo do pacote colonial. É nesta mesma arte que podemos vislumbrar tecer outras narrativas que não a única via, a do colonizador quinhentista ou a dos seus descendentes contemporâneos, os teatrólogos atuais.

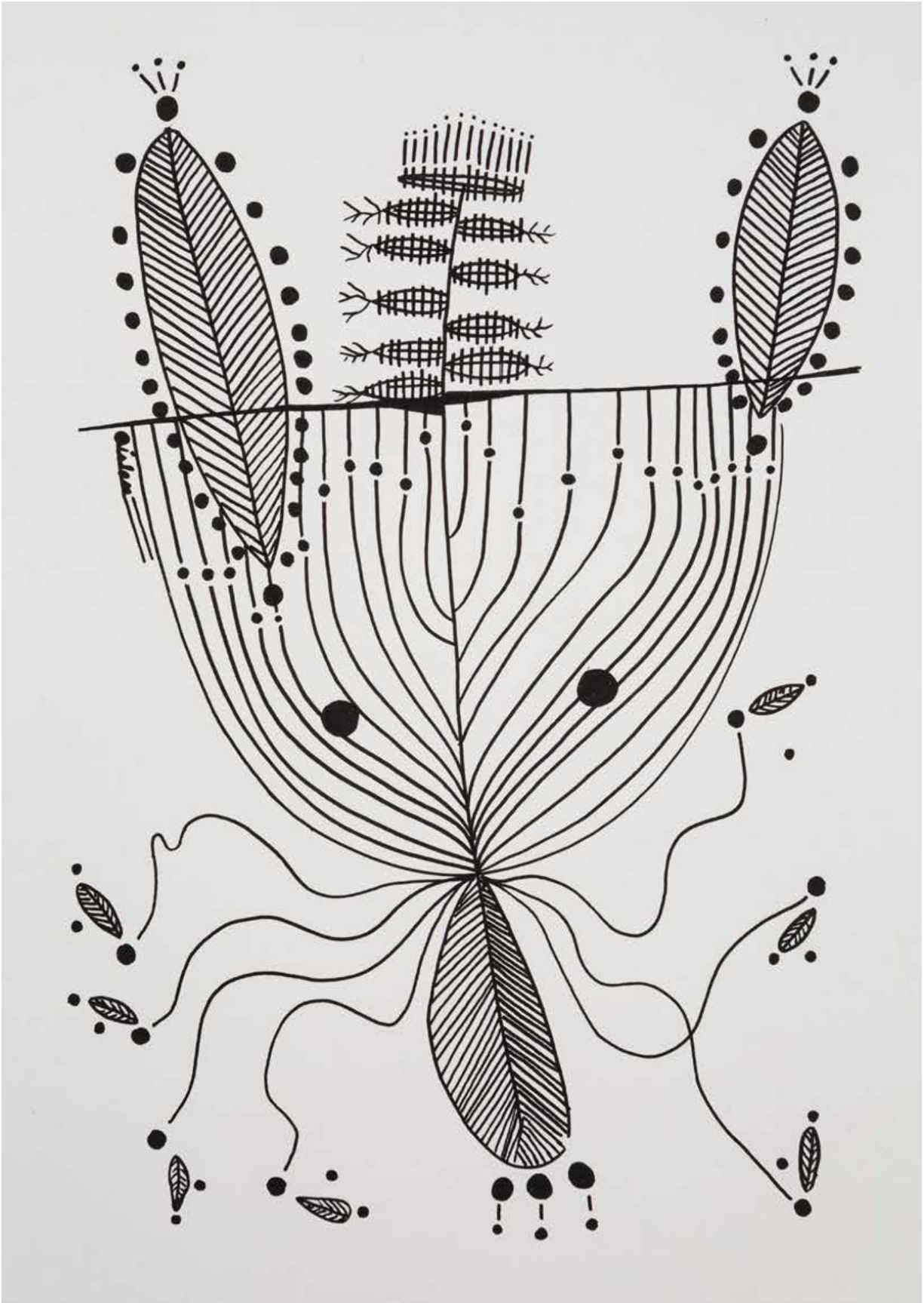
Na França, a peça de Natálio discorria sobre o antropoceno. Era o fim dos mundos em questão, ao menos o fracasso humano que se desnudava. Mas como eu poderia estar lá e não poder denunciar o que para nós fazia mais sentido? O antropoceno imperava lá, estávamos na Europa, mas eu estava ocupado com o meu mundo que ainda é viável, mas está minado de garimpo ilegal e foi o que fiz, denunciar.

O teatro anunciava o fim mais intenso da parte maior da humanidade, a dominante, mas para a outra parte, esta de onde eu venho, embora pequena, o antropoceno ainda não cabia. São exatamente as populações originárias que contrapõem o antropoceno, pois embora violadas severamente em suas essências, a vida para nós ainda se deixa ver no horizonte.

AUTOR

Jaider Esbell, é artista, escritor e produtor cultural indígena da etnia Makuxi. Em 2013 começa a pintar e, desde então, são várias

exposições coletivas, viagens, itinerâncias, publicações de livros, artigos. O artista colabora com obras e testemunhos de vivências coletivas com a arte indígena contemporânea realizadas em Roraima, fruto de articulação entre artistas, artesãos, lideranças, comunidades e a sociedade em geral em torno do tema.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

O teatro é um direito emblemático para a inclusão de nacionalidades originárias e os povos do mundo

Juan Francisco Moreno Montenegro

A relação entre o teatro e os povos indígenas, camponeses e colonos corresponde ao exercício de direito para o desenvolvimento integral (Convenção de Diversidade Cultural da UNESCO 2005).

Acredito que muito da teatralidade originária de nosso continente americano se dá com a interpretação das personagens dançantes das festas religiosas tradicionais (por exemplo, de Miguel Rubio, diretor do Grupo Cultural Yuyachkani, no Peru); ou seja, ocorre, mas não no cânone ocidental.

Nos dias anteriores ao festival Inti Raymi (a Festa do Sol é a época da colheita e agradecimento ao sol pelos alimentos, corresponde ao solstício de verão e acontece em 21 de junho), na comunidade¹ Mojandita do cantão Otavalo, da província de Imbabura (Equador), os dançarinos se vestem de mulheres e vão até a casa de seus vizinhos, batem na porta, imitam vozes das esposas, mães ou filhas, se fazem passar por algumas delas, e se alguém da casa abre a porta, o dono da casa é obrigado a dar comida a toda comitiva dos disfarçados. Este jogo é planejado, sabe-se que acontecerá, os vizinhos se cuidam,

vigiam, não os deixam entrar, às vezes, os disfarçados tentam entrar à força, é um jogo para rir e se divertir em comunidade. No transcorrer da festa, os personagens têm diversas funções, desde divertir, irritar, até brindar “a limpeza de energias ruins”.

Os desfiles das festas tradicionais são compostos por bailarinos festivos, que dançam e imitam animais de seu ambiente, quando é possível observar elementos carnavalescos, combinados com nossas raízes ancestrais. As pessoas da comunidade ou visitantes da festa já sabem o que eles farão, mas querem ver como será feito. Alguns artistas que têm trabalhos corporais e antropólogos têm estudado a função simbólica e festiva dos celebrantes, o que tem mostrado variações em cada localidade. O bailarino Wilson Pico e sua filha Amaranta estudaram 12 personagens de festas tradicionais do Equador².

Saindo do âmbito patrimonial, e tendo o conhecimento que as culturas são dinâmicas, em minha busca de grupos de teatro de povos originários do Equador, descobri que existem esforços endógenos e exógenos de reafirmação cultural que terminam sendo teatrais devido a necessidades diversas, desde a retomada do exercício de uma prática ancestral, passando pela denúncia socioambiental até o desvendamento de determinantes socioculturais comunitários.

Sou abençoado por conhecer, até o momento, dois grupos teatrais mantidos ao longo do tempo, criados por pessoas de povos originários que têm conduzido espetáculos de dramaturgia própria ou, em outros momentos, teatralizado sua tradição oral. O que posso dizer é que tais espetáculos se encaixam na estrutura dramática aristotélica, mas manifestam um pensamento paradoxal próprio destas terras americanas.

Esse pensamento está presente em nossa cultura castelhana andina, por exemplo: se amanhã fosse segunda-feira, nós poderíamos dizer “*mañana ha sido lunes*”, significa que foi feito um cálculo mental dos dias em relação à semana passada, pois o termo “*ha sido*» não é presente, é participípio do passado e isso quer dizer que para falar do futuro nos referimos ao passado. O conceito andino “*Ñawpa Washa*” tem o sentido: seu passado está à frente, talvez indique que, enquanto não resolver seu passado, repetirá suas ações ainda que com diferentes pessoas e circunstâncias.

Agora, começo a expor mais detalhadamente os dois grupos:

Na *Universidad Andina Simón Bolívar* me informaram que em Cotacachi, província de Imbabura, havia o grupo teatral *Ñapash Purina*, criado com apoio da UNORCAC³ (União de Organizações Camponesas Indígenas de Cotacachi). O grupo começou suas ações com a realização de uma obra de teatro sobre parteiras, para tornar a divulgação e o ensino da obstetrícia ancestral para meninas, adolescentes e jovens. Em um marco de emancipação e feminismo comunitário, o gesto de recuperar a obstetrícia tradicional contra a prática hegemônica levou às parteiras de UNORCAC celebrarem seus corpos, às suas maneiras e com esforços próprios. É claro que não foram utilizadas algumas convenções teatrais para um público que vai a um teatro, mas isso não significa que ele deixe de ser teatral.

Posteriormente, com apoio da Organização Não Governamental (ONG) *Terre de Hommes*⁴, crianças e jovens da UNORCAC receberam capacitação em teatro gestual com o propósito de confrontar, por meio de um trabalho reflexivo, o fenômeno do tráfico de pessoas. A ONG descobriu que o trabalho infantil nas oficinas artesanais de confecção em lã no cantão de Cotacachi, na província de Imbabura, chega a se constituir em escravidão de crianças e adolescentes. “*A Fábula Dos Três Irmãos*”, dirigida por Giovanni Revelo, fala sobre espíritos protetores que finalmente salvam as crianças e castigam os sequestradores. Com máscaras larvárias⁵ e ancestrais, estruturas portáteis e música andina, o aquecimento corporal para um ensaio ou apresentação teatral do *Ñapash Purina* consiste em dançar por meia hora, em roda, a dança ritual nativa “Sanjuanito”⁶ com o qual se conectam com a divindade, o corpo e a coesão do grupo para o espetáculo.

A UNORCAC é uma associação com 40 anos, formada por mulheres indígenas de Cotacachi, onde suas fundadoras decidiram reunir-se para melhorar sua situação econômica e falar sobre o machismo. Ser capaz de se articular e se sustentar ao longo do tempo às vezes deu certo, porém, às vezes, nem tanto. As mulheres se reuniam com o intuito de falar sobre saúde, para que métodos contraceptivos fossem aceitos por seus maridos. Elas quebraram tabus culturais, se organizaram e conseguiram vender os produtos agrícolas de suas fazendas para a área urbana de Cotacachi. Assim, pouco a pouco melhoraram sua economia e adquiriram certa autonomia.

Com o passar dos anos e, com muito apoio da cooperação internacional, conseguiram ter uma grande sede própria de coleta de grãos, um restaurante e um espaço de reuniões de três andares onde se reúnem e acontecem oficinas. Além disso, atualmente suas integrantes são proprietárias de empreendimentos de turismo comunitário com infraestrutura no segundo andar de cada imóvel, onde turistas aprendem sobre o atendimento ao cliente e preparação de alimentos.

Em maio de 2019, assisti a uma apresentação teatral do Grupo Cultural *Shuar Yapankam*, de indígenas Shuar⁷. Presenciei duas obras, “*Yapankam*” e “*Li Chichame*”, em que tudo usado no palco me impressionou: a encenação, os adereços e as fantasias de *Yapankam*, o corpo das lanças tinha 10 cm de espessura e a ponta era do tamanho de uma folha de papel A4, um machado de 15 cm de espessura com uma lâmina do tamanho de uma folha A3 deitada. Fiz contato com a atriz e coordenadora Suanua Maiche e até agora estou encantado com os Shuar que fazem teatro.

Minha primeira convivência com *Yapankam* teve a duração de quase uma semana. Os convidei para meu festival de teatro intercultural *Aranwa Raymi*. Eles se apresentaram em Quito, capital do Equador, e nas cidades amazônicas de Lago Agrio e Cascales e assistiram a cerca de seis espetáculos de teatro interculturais.

Em meu país existem cerca de 15 espetáculos de povos que no palco honram algum elemento de uma cultura ancestral do Equador, dramatizam uma narrativa antiga ou homenageiam um herói ou heroína antigo ou contemporâneo.

Meses depois, Suanua viveu e estudou um tempo em Quito e comentou comigo que o grupo *Yapankam* desejava capacitar-se. Assim, com o propósito de apoiar suas necessidades teatrais, mantive uma relação próxima com eles. Então, após um árduo progresso no enfrentamento da pandemia e da inércia das instituições culturais do Equador, concretizamos uma troca de conhecimentos realizada nos últimos dois meses de 2020:

Em novembro e dezembro de 2020 junto com Guido Gómez (ator de teatro, diretor, pedagogo e comunicador) nos mudamos para a comunidade Kuamar⁸, localizada na paróquia Macuma (Cantão Taisha, província de Morona Santiago), com o propósito de cultivar um intercâmbio de saberes e fortalecer – sem nenhuma pretensão – o

processo teatral do *Grupo Cultural Yapankam*. Foi uma maravilhosa experiência recíproca, tanto para os Shuar quanto para nós.

Depois de muitas sessões de trabalhos prévios de acordos e detalhes, o formato combinado foi o de facilitar encontros de três horas por dia, seis dias por semana (de segunda a sábado), abertos às crianças, adolescentes, jovens e adultos interessados de Kuamar. O grupo teve cerca de 40 participantes e, ao final do processo, fizemos três mostras de conhecimento em três povoados, apresentando as velhas histórias: “*O Coelho e o Amendoim*”, “*O Cachorro Sarnoso*” e “*A Mulher e o Rato*”, além de um *show* de palafitas com fantasias de fibra vegetal.

Uma conquista significativa em tão pouco tempo deu-se pelo fato dos seis integrantes do grupo estimularem os novos participantes a fazerem teatro e, também, pela sinergia de dois professores, pois nesta ocasião assumi as tarefas de coordenação, produção e gravação audiovisual. Embora, na verdade, eu tenha me envolvido diretamente atuando em algumas improvisações e dirigindo o *show* “*A Mulher e o Rato*”. Minha experiência anterior como professor de teatro na Silva Yacu, há 10 anos, e a tenacidade de Guido e eu em resolvermos dificuldades logísticas também teve a ver com isso. Falarei sobre Silva Yacu abaixo.

Inicialmente, meu planejamento partiu do pressuposto de fazer com que os membros do *Yapankam* se fortalecessem e se tornassem formadores teatrais, contagiando com o teatro Shuar no mundo Shuar. Rapidamente percebemos que em apenas dois meses não seria possível preparar formadores, pois, apesar da intensa carga horária, conhecimentos de técnica, pedagogia e gestão precisam de tempo para serem digeridos. Refletimos com Juan Manuel Maiche, o líder e gestor cultural comunitário da comunidade Kuamar, e percebemos que a formação que realizamos foi o início da Primeira Escola de Teatro Comunitário Shuar na Amazônia equatoriana.

Durante a troca de conhecimentos, foram compartilhadas algumas convenções de teatro (como dirigir três quartos, falar alto, direção cênica para o público na frente ou na praça, ocupação do palco, não dançar no palco etc.), também três danças andinas. Em troca recebemos: a saudação do guerreiro, as canções ancestrais Annet e Ampet, as coreografias de danças, a elaboração de roupas tradicionais, os modos de falar, os comportamentos, a gastronomia, a visão de mundo, o arquétipo do guerreiro, a abordagem com plantas tutelares

etc. No momento, estamos em processo de apoiar o *Grupo Cultural Yapankam* na sistematização de um aquecimento teatral Shuar, na possibilidade de promover peças e oficinas em situação de pós-pandemia.

Diante do resultado favorável obtido, o próximo passo será dar continuidade à Escola através de processos de capacitação não-formais com duração de seis a nove meses, divididos em módulos, por cerca de três anos, garantindo que os integrantes do *Grupo de Cultura Yapankam* tenham mais técnicas teatrais e pedagógicas, para que suas obras sejam mais potentes e, com o tempo, possam compartilhar seus conhecimentos com outros Shuar. Tenho certeza de que alcançaremos cenários maravilhosos, gerando sensibilidade por meio de identificação fenotípica, depois compartilharemos com o povo *Kichua Amazônico*⁹, da comunidade de Silva Yaku (paróquia Palma Roja, cantão Putumayo, província de Sucumbíose) e, finalmente, com o resto das nacionalidades e povos do meu país. Produzindo assim um encontro adequado e decolonial por meio do teatro intercultural comunitário, valendo-se dos direitos culturais adquiridos na Lei Orgânica da Cultura do Equador¹⁰ - cujos instrumentos jurídicos têm por objetivo definir as competências, as atribuições e as obrigações do Estado e a formulação de políticas públicas destinadas a garantir o exercício dos direitos culturais e a interculturalidade.

O processo de teatro comunitário do *Grupo Cultural Yapankam*, dos indígenas Shuar da comunidade Kuamar, teve início em 2012, quando Juan Manuel Maiche foi presidente do Nashe (Nação Shuar do Equador), organização evangélica comunitária Shuar na região Macuma. Juan Manuel buscava novas formas de defender sua cultura de forma não-violenta e nessa época se deu uma visita de um grupo de antropólogos franceses junto ao ator estadunidense Bryan Sonia Wallace. Bryan assistiu a uma dança tradicional Shuar que continha uma apresentação teatral e se ofereceu para compartilhar uma oficina de Teatro do Oprimido por cinco semanas, trazendo sua experiência com imigrantes ilegais em Los Angeles, Califórnia.

Essa formação foi realizada na paróquia de Macuma, teve cerca de 40 participantes de várias associações comunitárias, incluindo três filhas de Juan Manuel com idades entre 14 e 16 anos (Suanua, Yaunt e Yahaira). Segundo Juan Manuel, Bryan dava as instruções em espanhol e Juan Manuel traduzia para o Shuar, assim, ele também foi

incluído na capacitação, que durou 140 horas e terminou com uma apresentação pública, quando foram entregues certificados. Desde então, *Yapankam* tem recebido apoio de vários aliados, geralmente antropólogos¹¹.

Dois pontos merecem destaque: por um lado, é triste que nenhum participante de Macuma ou do seu entorno tenha conseguido dar continuidade à prática teatral, uma vez que não existia uma rede institucional, familiar, educacional ou de apoio juvenil. Por outro lado, as três filhas de Juan Manuel todos os dias, em casa e depois da oficina, repetiam os exercícios aprendidos e os compartilhavam com seus irmãos menores e outras crianças de Kuamar, brincando assim como crianças aprendendo a fazer teatro. O consentimento de Juan Manuel para a prática teatral de seus filhos, sua capacidade de ser um líder comunitário e a necessidade de falar sobre seus problemas atuais fizeram florescer oito espetáculos teatrais. Juan Manuel definiu o tema de todas as obras, exceto “*Yapankam*” que é ideia de Suanua. Apresentaram trabalhos sobre os seus problemas em vários festivais comunitários, acadêmicos e artísticos. Os seguintes textos das obras, nomes e anos foram sistematizados pela comunicadora e amiga de Yapankam, Tania Laurini. Assim, temos as seguintes obras:

1. *Li Chichame* - abril de 2019 até a atualidade.
2. *Video Niños De Kuamar* - 2018.
3. *Yápankam* (representação de história originária Shuar a partir do ressurgimento da vida, a última ave guarda um segredo revelador) - 2018.
4. *Justicia Indígena* (uma história atual de comunidade e seus conflitos internos que são resolvidos comunitariamente em uma cena final que envolve o público presente) - 2017.
5. *Autoridades Corruptas* (esquete cômica, oportuna em tempos de eleições) - 2017.
6. *La Venganza De La Lagartija* (representação de uma história originária Shuar) - 2016.
7. *Violência Intrafamiliar* (uma história atual de comunidade trabalhada socialmente pelo grupo de teatro de Kuamar) - 2016.
8. *Consulta Previa* (sobre a consulta prévia de hidrocarbonetos de 2012).

O espetáculo “*Yapankam*” é a representação de uma narrativa antiga da tradição oral Shuar sobre o ressurgimento da vida. A história é protagonizada por Etsa, um jovem Shuar separado de sua família quando criança e criado como escravo por Iwia, uma gigante canibal com quem ele aprende a arte da caça. Ao crescer, Etsa matou quase todos os animais da selva, até o surgimento do Yapankam, ave exótica e mística que revela sua verdadeira origem. Para corrigir suas ações, Etsa concorda em realizar uma ação ritual com a qual consegue repovoar a floresta e restaurar sua vitalidade. Para interpretar os personagens, os atores utilizam objetos e elementos de sua paisagem cultural, utensílios e roupas tradicionais. A natureza destrutiva do personagem Iwia assume um significado mais amplo na peça, representando os atuais poderes políticos e econômicos.

“*Il chichame*” expõe os processos de colonização e evangelização que passaram a vetar o uso das línguas tradicionais e a impor o espanhol como código obrigatório de comunicação. Como resultado, as novas gerações deixaram de se comunicar em sua língua nativa, até que um líder comunitário convenceu os jovens sobre a importância de resgatar a língua como forma de defender sua identidade.

Os jovens membros do *Grupo Cultural Yapankam* são parceiros da comunidade Kuamar, conhecem os benefícios da prática do teatro e querem continuar aprendendo mais teatro e tornarem-se formadores e replicadores para o benefício da comunidade Kuamar e das Associações Comunitárias Shuar nas proximidades.

Voltando à minha reflexão, é importante destacar que este grupo de teatro comunitário (no sentido de pertencer a uma comunidade indígena) tem se sustentado desde 2012 pelo grande apoio e respaldo que Juan Manuel Maiche dá à profissão de ator teatral de seus seis filhos e parece que é o único grupo de teatro com atividade autogerida sustentada na Amazônia equatoriana.

Acho que é estratégico apoiar o *Grupo Cultural Yapankam*, uma comunidade de membros muito jovens, com idades entre 14 e 23 anos. Juan Manuel tem a visão de que os *Yapankam* aprendam a tocar instrumentos tradicionais Shuar, que estão se perdendo, e que eles continuem a se apresentar como um teatro político misturado com herança oral, mostrando por comparação mítica os antagonistas contemporâneos que desorganizam o mundo e os heróis que restauram a ordem no mundo. Outros temas ou buscas pessoais de jovens atores e atrizes não interessam a Juan Manuel; espero que o

grupo tenha força suficiente para resistir às influências de artistas ou gestores culturais que desejam impor conteúdos simbólicos exógenos aos princípios do Grupo Cultural Yapankam. Juan Manuel diz que apoiará *Yapankam* enquanto viver.

Eu me pergunto como seria se um país como o Equador tivesse orgulho de sua herança intercultural ou se o mundo tivesse orgulho de sua diversidade cultural, como seria se toda criança latino-americana pudesse realizar pela primeira vez no teatro encenando uma narrativa milenar de povos originários, camponeses, negro, chineses etc. E se todos nós soubéssemos as histórias de nossa herança oral, e que os índios não tivessem vergonha de manifestar sua identidade em público porque ninguém vai discriminá-los, porque seria credenciada e popularizada equidade e igual valor como compatriotas, como seria?

Nesse sentido, acredito que a arte do teatro é uma ferramenta e uma oportunidade que pode possibilitar a auto visibilidade, contribuir para a conformação da identidade do Equador como nação intercultural. Interessa-me um teatro de reivindicação social, autorepresentação e autoreferência.

Agora, caros leitores, contarei de onde vem essa abordagem ao teatro de povos e nacionalidades. Conheci, há 11, anos o *Colégio Oriente Ecuatoriano*, instituição de ensino fundamental e médio com internato, na comunidade indígena amazônica Kichwa, de Silva Yacu (província de Sucumbíos, Cantão de Putumayo, paróquia de Palma Roja). Era apenas meu segundo emprego como professor de teatro, a ONG *Care* fazia o projeto “Direitos e Nacionalidades” e fui contratado pelo *Grupo Humor e Vida* para facilitar o teatro por uma semana, duas horas por dia. O foco era multicultural, então, isso foi integrado à oficina para participantes mestiços e moradores da escola, de nacionalidade amazônica Kichwa, e o objetivo era representar uma lenda da Amazônia. Tive formação em atuação em teatro dramático e cômico de influência europeia e algum Teatro do Oprimido, com professores muito rígidos.

Minha primeira experiência como facilitador na Amazônia foi bastante complexa, minha formação foi de longos processos, por isso que condensar exercícios e dinâmicas por cinco dias foi difícil e o resultado foi quase nulo; mas me apaixonei pelos rostos, pelas pessoas e pelas maravilhas do campo oriental equatoriano e pelo convite do reitor do colégio.

Ganhei um fundo do Ministério da Cultura do Equador para realizar uma oficina de montagem de seis meses, lá fiz minha estreia realmente como professor de teatro e acabei trabalhando por um ano. No início, continuei a abordar maneiras urbanas, mas com leituras, buscas e conselhos compreendi que cada sessão deve terminar com um produto. E para que o participante leve algo de concreto, devo abordar temas próximos do seu cotidiano, as improvisações devem ser na língua deles, devo ser muito explícito no que falo em espanhol porque há muitas palavras que não entendem da mesma forma, e que o corpo do povo do campo é forte e ágil; entre outras conclusões.

O formato que funcionou em consenso com os participantes foi fazer apenas uma hora de teatro após o horário escolar, desde a primeira aula definir o mito a trabalhar e o resto dos dias ir revisando e corrigindo. Chegamos a nos apresentar com duas peças em duas escolas da zona urbana da capital Cantonal: Puerto el Carmen de Putumayo e nas festas comunitárias organizadas em Silva Yacu.

Diversas oportunidades de compartilhar conhecimentos iniciais sobre teatro com crianças e adolescentes de centros populosos da Amazônia, com duração semanal a mensal, me fizeram perceber que a apresentação pública se constitui como metade do processo de aprendizagem. Os participantes enfrentam uma plateia, conseguem superar o medo do palco e ousam se expor, dando-se a oportunidade de curtir o teatro e receber aplausos. Depois do show, sempre é uma alegria que gritam em seus olhos.

A convivência diária no galpão masculino do internato Silva Yacu, com cerca de 25 pessoas, desde crianças a jovens de até 23 anos, marcou-me profundamente e direcionou meu trabalho teatral. O que vi, o que tive acesso, o que me disseram, o que eu experimentei me marcou para sempre. O mais forte foi ver meninas indígenas (mais tímidas que meninos) no teatro, livrando-se de muitos medos e repressões na exibição pública de conhecimentos aprendidos. Tive também a oportunidade de ver a preparação da “chicha”, a entonação das suas canções sagradas, histórias antigas, anedotas de caça às feras e a cura da “maldição”. Na cosmovisão de mundo Kichwa amazônico, uma pessoa pode contratar um bruxo para causar uma maldição ou a morte de outra pessoa. Um adolescente de Silva Yacu estava doente, pálido e com diarreia, seu irmão mandou buscar um feixe de folhas de Chilca, e o levou ao banheiro masculino para que nenhuma mulher visse a cura. Passou o feixe de Chilca pelo seu cocuruto, por uma hora

e meia, ao final da qual o jovem recuperou sua aparência e foi curado da diarreia - já o irmão que curou ficou com fortes dores no braço.

Dois meses depois de ser o “professor de teatro” na Silva Yacu, alguns alunos confiantes me contaram experiências tristes que os afetaram profundamente por serem camponeses no meio de exércitos em guerra pelo poder. Esses testemunhos me penetraram e me levaram a encontrar uma maneira de contar essas histórias.

Nasceu assim “*Kay Pacha*”, uma peça que encena as confissões dos meus alunos em Silva Yacu, para tornar visível uma realidade muito afastada das cidades do Equador. Atualmente, é um espetáculo de curta duração, com 20 minutos, partilhei-o em vários espaços urbanos e áreas rurais no Equador e na Colômbia no *Festival de Teatro Alternativo de Bogotá* e no *Festival Teatrízate de Riohacha*.

No final da minha experiência em Silva Yacu, fiz um workshop de criação coletiva com Santiago García e Patricia Ariza do grupo de teatro colombiano *La Candelaria*¹². Depois viajei para Lima, no Peru, para estudar com o *Grupo Cultural Yuyachkani*. Já tinha ouvido falar muito sobre esses dois incríveis grupos de teatro, quando vi seus trabalhos em meu país há alguns anos fiquei maravilhado. Estar em contato direto com eles me marcou.

Com a ajuda de *Iberescena*¹³ e a coordenação de Patricia Ariza, iniciei minha primeira dramaturgia, começando com alguns *workshops* em Quito, onde conheci Victoria Valencia (de Medellín) e Ana Harcha (do Chile). Li muitas publicações de ONGs de direitos humanos do Equador, como o INRED¹⁴, Missão Scalabriniana, entre outras.

“*Kay Pacha*” é um conjunto de impulsos e fragmentos e em 2012 fui informado que a minha obra foi incluída no livro *Dramaturgia de Iberescena/Antología, da Editorial Paso de Gato*.¹⁵

A dramaturgia de “*Kay Pacha*” foi analisada por Lîlâ Bisiaux em 2018. Seu artigo: *The Epistemic and Aesthetic Disengagement of Decolonial Theatre*, menciona: “*Através da análise de ‘Kay Pacha’ ... eu determino as características definidoras de uma obra decolonial. Ao fazê-lo, realizo um estudo epistêmico e estético. O tipo de abordagem empírica enfatiza o viés europeu das ferramentas dramatúrgicas, que são inúteis para entender uma obra decolonial*”¹⁶.

Meu festival teatral intercultural *Aranwa Raymi Festival* nasceu de três ingredientes que me comoveram profundamente: **1.** Testemunhar a peça “*Jayeichi*”, de indígenas Wayuu do departamento

de La Guajira Colombiana; 2. Assistir à peça “Egoro”, um conjunto teatral com artistas indígenas de Cali, e 3. Participar do *Festival de Teatro Alternativo de Bogotá*. Realizamos cinco edições presenciais e em junho deste ano realizaremos a 6ª edição, virtualmente.

O *Festival Aranwa Raymi* tem como objetivo compartilhar e divulgar estímulos estéticos e interculturais relevantes na província de Sucumbíos e Morona Santiago, para mais do que outras províncias amazônicas e no resto do país, a fim de incentivar a prática artística e contribuir para o desenvolvimento integral de prioridade das populações perto da fronteira norte. A programação oferece: 1. Apresentações teatrais (teatro, interdisciplinaridade), 2. Oficinas de formação artística inicial não-formal e 3. Atividades acadêmicas; contribuindo para a promoção da prática cênica teatral, dançante e musical na infância, puberdade, adolescentes, jovens, adultos e idosos, bem como a criação artística vocacional, amadora ou profissional.

A ideia é promover a revalorização da identidade, a reapropriação do conhecimento dos povos e nacionalidades e principalmente da língua ancestral nas comunidades beneficiárias.

Na língua *Kichwa*, *Aranwa* significa palco, poema, representação e *Raymi* significa festa.

AUTOR

Juan Francisco Moreno, de Quito (Ecuador), é diretor, há seis edições, do *Festival Aranwa Raymi Fiesta Teatro*. Trabalha como ator, criador, intérprete, dramaturgo, ativista e promotor sociocultural. Realizou obras de teatro, apresentações cênicas e performances em espaços abertos ou fechados. Facilitador de oficinas e montagens para iniciantes em territórios rurais, indígenas, campesinos e fronteiriços.

1 O Equador atualmente está dividido em 24 Províncias, cada Província consta de vários “cantones” (cantões) e cada “cantón” se compõe de algumas “parroquias” (paróquias). As comunidades indígenas estão dentro de uma ou várias “Parroquias”. Por exemplo: a comunidade de Kuamar está localizada na paróquia Macuma, cantão Taisha, da província de Morona Santiago.

2 PICO Wilson, PICO Amaranta. **Cuerpo Festivo** - Personajes escénicos en doce fiestas populares del Ecuador. Editorial Mantis, 2011.

3 A UNORCAC, União de Organizações Camponesas Indígenas de Cotacachi, foi fundada para tratar de questões de insegurança alimentar e degradação ambiental, colocando a serviço das comunidades camponesas de Cotacachi a relativa abundância da diversidade de frutas e cultivos nativos.

4 A Terre de Hommes é uma ONG que entrou no Equador a partir do terremoto de 16 de abril de 2016 para apoiar crianças na área do desastre, na costa do país. Também realizou uma intervenção na província de Imbabura entre outras. Ver: <https://www.tdh.ch/en/our-interventions/ecuador>

5 Corresponde à orientação pedagógica do Teatro Gestual de Jacques Lecoq e sua École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

6 O Sanjuán, ou também popularmente denominado Sanjuanito, é um gênero musical nativo, um dos mais difundidos e popularizados no Equador.

7 Os Shuar são uma nação nativa indígena, uma etnia que tem sua própria língua e cultura. Seu território abarca parte da região oriental do Equador e também do Peru. A palavra “shuar” na língua shuar significa povo.

8 Um contexto interessante da comunidade Kuamar pode ser visto em: http://etheses.lse.ac.uk/3376/1/Buitron-Arias_The_Attraction_of_Unity.pdf

9 Os Kichua amazônicos compartilham uma língua com a nação Kichwa, mas, na forma de um dialeto. Não está claro se os Kichua amazônicos se mudaram das terras altas do Equador para a Amazônia ou se são originários da Amazônia. Seu território abarca grande parte da região oriental do Equador e norte da Colômbia. A nação indígena Kichwa está em territórios na região serrana do Equador e compreende muitos povos com a língua Kichwa.

10 Ver mais em: <https://www.asambleanacional.gob.ec/es/multimedios-legislativos/44816-ley-organica-de-cultura-sn>

11 Gregory Deshouliere, antropólogo de London School of Economics and Political Science. Natalia Caicedo Doctora, antropóloga “post-doc” Universidade de Oxford - Inglaterra, entre outros.

12 O grupo La Candelaria é um clássico Latino-americano de teatro político, referindo-se à qualidade e relevância política dos espetáculos. La Candelaria tem mais de 50 anos de existência, nos quais falou da origem, realidade, perspectivas e acontecimentos do conflito armado, dos exércitos em guerra pelo poder na Colômbia, pelos narco guerrilheiros, paramilitares, os falsos positivos entre outros fenômenos que compõem uma antropologia da violência. É um país irmão do Equador e sua dor é a nossa dor porque o conflito atravessa a fronteira.

13 IBERESCENA é o Programa Ibero-americano de Cooperação para as Artes Cênicas. Abrange a maioria dos países latino-americanos, promove as artes cênicas através do apoio financeiro em regime de concurso para escrita dramática, coprodução internacional de obras e apoio a redes, festivais e outros.

14 É uma ONG que produziu uma série de livros e atividades em relação aos refugiados colombianos no Equador devido aos efeitos do conflito armado colombiano.

15 Texto “Kay Pacha”: http://www.iberescena.org/Files/Dramaturgias/1402055756-Moreno%20%20J.%20Francisco_Kay%20pacha.pdf

16 BISIAUX, Lîla (Université Toulouse Jean-Jaurès – Toulouse, França). Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, RS, v. 8, n. 4, p. 644-664, out. 2018. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/87003>>. Acesso em: 20 abr. 2021. lila.bisiaux@hotmail.fr





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Grupo Teatral Nação Nativa, intérpretes de sua própria história

Helena Corezomaé

Formado por crianças e adolescentes do povo Umutina-Balatiponé, o grupo Teatral Nação Nativa decidiu interpretar nos palcos a história de seu próprio povo, que foi quase dizimado a partir do contato com os não indígenas.

Apesar de poucos, os Umutina-Balatiponé conseguiram sobreviver, mas tiveram de lidar com as inúmeras “feridas” da violência sofrida desde o contato com os não indígenas, que os levou a não falarem seu idioma tradicional, não praticarem os cantos e nem as danças, que antes eram realizadas por seus ancestrais. Com isso, passaram a sofrer preconceito por parte daqueles que não conheciam a sua história, sendo questionado até a sua origem e identidade.

Por conta do histórico vivenciado por seus ancestrais, os participantes do grupo, que possuíam idades de 5 até 17 anos, decidiram, em consenso, escolher o nome que os identificaria como “Grupo Teatral Nação Nativa”, para reafirmar a sua identidade enquanto um povo nativo do Brasil.

Com uma apresentação de dez minutos que mesclava cantos, performance e danças, os jovens ganharam destaque a partir do ano

2000 pelo trabalho inovador que desenvolveram em Mato Grosso.

História do povo se entrelaçada ao do grupo

Habitantes do vale dos rios Bugres e Paraguai, no município de Barra do Bugres, Mato Grosso, outrora, o povo Umutina-Balatiponé era denominado como “Barbados”, por possuírem barbas e cavanhaques.

Já o nome Umutina foi uma herança do contato com o povo Paresi, que foi levado para o território Umutina pelo Serviço de Proteção aos Índios - SPI. Por terem a pele clara, os Paresi os chamavam de “Imuti”, que significa em seu idioma “homem da pele branca”, mas os não indígenas ao ouvirem entendiam a pronúncia como “Umutina” e também passaram a chamá-los assim. Mas o povo se autodenomina como Balatiponé, que significa gente nova.

No final do século XVII e XVIII as frentes de exploração e expansão territorial se intensificaram no estado de Mato Grosso e atingiram em cheio o território tradicional Umutina-Balatiponé o que causou muitos conflitos e epidemias diminuindo a população drasticamente.

Devido a esse processo, os aspectos cultural, material e imaterial do povo Umutina-Balatiponé tiveram muitos prejuízos. Uma das perdas mais significativas foi o silenciamento linguístico. Até por volta das décadas de 1980, o povo Balatiponé-Umutina era pouco conhecido quando então começam os primeiros trabalhos de revitalização e ressignificação cultural.

Foram longos anos para que a cultura Balatiponé se reerguesse, mas com o esforço contínuo de toda a comunidade, em especial dos anciões, lideranças, professores e a juventude, eles conseguiram revitalizar muitos dos conhecimentos ancestrais.

Entre os trabalhos desenvolvidos pela juventude, se destacam as atividades do Grupo Teatral Nação Nativa, que fez pesquisas bibliográficas e, também, com os anciões do povo para conhecer os cantos, as danças, as pinturas e os adornos usados pelos ancestrais Umutina-Balatiponé.

Pré-conceito fomenta o nascimento do grupo

Segundo o jovem mestrando Luciano Ariabo Quezó, um dos membros da Nação Nativa, a criação do grupo foi fomentada após a

viagem de uma delegação de sua comunidade para participar da segunda edição dos Jogos dos Povos Indígenas, que ocorreu em 1999, em Guaíra, no Paraná.

Participaram do evento mais de 500 indígenas, de 25 povos, Guarani, Potiguara, Pankararu, Maxacalí, Krenak, Xacriabá, Paresi, Kaingang, Kaiowá, Kadiwéu, Bakairi, Bororo, Erikbaktsa, Kanela, Matis, Krahô, Kayapó, Xavante, Karajá, Jawaé, Kuikuro, Kamaiurá, Yawalapiti, Suyá, Waurá, Terena e os Umutina, que disputaram 13 modalidades esportivas. O evento foi patrocinado pelo Ministério dos Esportes e Turismo, em parceria com a prefeitura local, com o apoio da Fundação Nacional do Índio (Funai) e do Comitê Intertribal.

Sendo um critério para participar dos jogos, de acordo com a organização do evento, a força cultural dos povos, considerando as tradições, como a língua, a dança, os rituais, os cantos, as pinturas corporais, o artesanato e os esportes tradicionais.

“O grupo surge por conta da nossa identidade Balatiponé, na época não se tinha muita informação das danças, das pinturas, dos ornamentos típicos. E fez falta quando o pessoal foi um dos povos que foram participar dos Jogos Indígenas lá em Guaíra, em 1999”, informou Luciano.

Apesar de terem conquistado o primeiro lugar em várias modalidades esportivas da competição, o cacique da comunidade na época, o ancião Valdomiro Ariabo Kalomezoré, voltou da viagem inconformado com a discriminação sofrida por seu povo durante o evento, que partiu até por parte da organização, por não falarem o idioma tradicional, não cantarem, não dançarem e nem se pintarem, mas sem entender todo o contexto histórico que vivenciaram.

Quando voltaram para Mato Grosso, o cacique não conseguia tirar o ocorrido da cabeça, sentiu que deveria fazer algo e mostrar para as pessoas que eles também tinham a sua raiz, que até o momento era desconhecida pelos jovens, mas estava na memória dos anciões de sua comunidade.

Para ir em busca dessa “raiz”, o cacique reuniu jovens, adolescentes e crianças da sua comunidade para que eles fizessem um trabalho conjunto de ir atrás de todo material que encontrassem sobre o seu povo. Cada um ficava com um tema e em encontros semanais eles compartilhavam todo o conhecimento adquirido.

Segundo os jovens, os principais textos encontrados foram escritos pelo etnógrafo e fotógrafo Harold Schultz, que visitou o território

Umutina duas vezes, em diferentes períodos, quando passou um tempo entre 21 indígenas Balatiponé, que viviam nas malocas, no interior do território Umutina, sem muito contato com não indígenas.

Outro ancião que foi fundamental para que eles pudessem conhecer sobre os rituais e a história do povo foi Julá Paré, indígena Umutina-Balatiponé que falava o idioma tradicional e conhecia os cantos e danças.

“A gente começou a insistir bastante com Julá Paré para ele orientar o grupo. Nós também conseguimos várias coisas, como fotos, imagens e vídeos. Nós lemos vários materiais do Harold Schultz. E tudo isso em contato com Julá, a gente qualificava tudo com ele. – ‘É isso mesmo?’, questionávamos. E nós fomos saber que existiam 17 cerimoniais, com muitos cantos. Quando Julá estava disposto, ele explicava para nós muita coisa, mas quando ele não estava muito legal a gente ia por conta”, nos conta Luciano.

A cada encontro eles foram conhecendo mais sobre a sua própria história, que foi sendo compartilhada em uma oca, que era usada oficialmente para celebrar os cultos religiosos que aconteciam na Aldeia Umutina.

Um lugar não só de oração, mas de revitalização

O pastor Davi, líder religioso da Igreja da Graça, ao começar um trabalho de evangelização no território Umutina sentiu a necessidade de construir um templo de oração dentro da Aldeia. O formato escolhido foi de uma oca tradicional do povo Paresi, que foi construída em local de destaque no círculo que forma a Aldeia Central.

Nesse espaço, os jovens faziam as reuniões e compartilhavam entre si as informações que conseguiam sobre seu povo, também foi palco das primeiras apresentações do grupo, que puderam ali aperfeiçoar as danças e os cantos.

De acordo com o grupo, o pastor não apenas disponibilizou o espaço, mas foi um grande incentivador dos jovens, que os chamavam para fazer apresentações durante os cultos e também os convidavam para se apresentar em outras igrejas da região, que ficavam no entorno de Barra do Bugres.

“Na verdade, quem deu espaço para a gente foi o pastor Davi nos cultos. Não foi nas festas do dia 19 [Dia do Índio], foi nos cultos. A primeira das nossas apresentações foi em um culto e a gente entrou com as danças e foi novidade para todo mundo. Nosso objetivo era conhecer as músicas e entrar com um canto. No começo foi ‘bem’ precário, a gente pegava cantos de outros povos para adaptar no nosso, dos Guarani, por exemplo. Mas o pastor incentivava muito o grupo e foi uma das pessoas que levou a gente para Denise, Tangará, para mostrar aos membros da igreja o nosso trabalho. Com o tempo, o grupo foi crescendo e convites e outras oportunidades foram aparecendo”, disse Luciano.

Grupo compartilha sua história pelo país

A primeira viagem do grupo foi para Cáceres, em Mato Grosso, no ano de 2000. Os jovens foram a convite de Carlos Eduardo Avalone, que na época era presidente da Federação Mato-grossense de Tiro com Arco (FMATA), para participar de atividades que aconteciam paralelas ao Festival de Pesca na cidade. Nessa época, o grupo ainda não fazia a apresentação teatral, mas já cantava e dançava as músicas de seus ancestrais.

“Lá nós já começamos a nos manifestar culturalmente, ‘bem forte’, e isso foi nos estimulando, porque nós conhecemos parentes, indígenas que também foram, como os Gavião, Zoro e Xavante, que falavam no idioma tradicional, dançavam, se pintavam e isso estimulava bastante a gente a querer aprender mais sobre nós mesmos”, afirma Luciano.

Roteiro inspirado na luta do povo

Eles não lembram em que momento conheceram a Dra. Naine Terena, indígena Terena, que vive em Cuiabá, mas relatam que ela foi a responsável pela inserção das encenações às apresentações do grupo. Primeiro, eles compartilharam com ela todo o material bibliográfico que conseguiram ter acesso sobre o povo Umutina-Balatiponé.

Depois de ler todo o material, Naine os auxiliou na construção do roteiro e também com um curso preparatório para o grupo. Para fazer o curso, foi necessário que parte do grupo fosse para Cuiabá. Como o

grupo era grande, apenas os personagens principais foram. Sendo eles: Luciel Boroponepá, Luciano Ariabo Quezo e Vanilson.

Nesse período, os jovens ficaram alojados na residência de Naine Terena, que também disponibilizou sua casa para a realização das oficinas, que foram ministradas por dois amigos da jovem.

“O roteiro era o seguinte, começava com a música do Valdemilsson Calomezoré, composição própria dele, sobre a história do povo, depois tinha um trecho de relato, como se fosse o povo falando, essa parte do texto era feito por mim, Luciel e Vanilson”, lembra Luciano.

Com o roteiro pronto, os jovens continuaram as viagens, mas agora além de apresentar as músicas e os cantos, também encenavam a história do seu povo, que ao final questionavam os espectadores sobre quem eles eram. Algo que sempre foram interrogados, na tentativa de deslegitimar quem eles eram.

“Determinados, esses bravos desciam o rio nus com o corpo enegrecido de jenipapo, com coro de onça adornado nas costas, arcos e com o pé direito batendo firme no chão. Gritos, medo, redimidos, redentores, amedrontados, bravos, irredutíveis, Umutina-Balatiponé, doença, coqueluche e morte. Amajunepá, Boroponepá, Ariabó, Uaquixinepá, Uapodonepá, Kupodonepá, famílias Umutina não fazem mais a saudação agressiva, não fazem mais a festa do milho, herdeiros de tudo e talvez do nada. Balatiponé, mistikamé, mistikamé. E você quem é?”, recorda Luciano sobre a sua fala. Este texto foi escrito pelo indigenista Antonio João de Jesus, pai de Naine e que viveu por longo tempo junto aos Umutina, em Barra do Bugres.

Desafio de encenar sua própria história

Para os jovens foi desafiador subir aos palcos. Além disso, encenar a própria história do seu povo exigia dedicação redobrada, mas dia a dia eles incorporaram às encenações toda a revolta e a indignação diante de tudo o que o seu povo havia passado.

“Lembrando agora, acho que não atuei muito bem, eu não incorporei o espírito de ator, foi mais naturalista. Eu inseria muita revolta, a gente falando e imaginando o que o nosso povo foi submetido, então na hora de apresentar eu não conseguia ser suave, eu não conseguia ser ator, eu expressava muita revolta. Mas quem assistia achava muito bom e muito forte na expressão”, recorda Luciano.

Mas a atuação, considerada por Luciano como naturalista, acabou sendo um dos diferenciais, pois o público conseguia sentir todos os sentimentos e angústias vivenciadas pelo povo Umutina-Balatiponé. “Acho que foi diferenciado nesse sentido. Eu sentia a mesma coisa dos outros. Assim, quando incorporava o espírito mesmo da oratória, aí expressava essas revoltas, no tom da fala, no olhar. Então, era muito sério”.

Segundo Luciano, os jovens também lembram que existia muito o estereótipo do público de como seriam os indígenas, de que não falariam em português, que não tinham envolvimento com a sociedade. “Tinha essa curiosidade e a forma que a gente apresentava no final superava a expectativa dessas pessoas”.

Tão jovens, mas com grande legado

O grupo fez apresentações até 2008, mas o seu legado permanece até hoje. Eles gravaram um DVD e um CD, que foi lançado em Brasília, no Memorial dos Povos Indígenas, mas destacam que o principal feito da Nação Nativa foi terem contribuído para a revitalização da cultura do povo Umutina-Balatiponé.

“A gente fazia o artesanato olhando e imaginando como que poderia ser”, lembra Luciano, que hoje comemora tudo o que conquistaram, sendo um conhecimento compartilhado por todos em sua comunidade, onde as crianças já crescem aprendendo as danças e os cantos por meio de seus pais ou em atividades na Escola Julá Paré, que recebeu esse nome em homenagem ao ancião, que também foi fundamental para revitalização dos conhecimentos ancestrais.

O texto foi escrito a partir de relatos dos guerreiros Umutina-Balatiponé: Luciel Boroponepá, Luciano Ariabo Quezo, Márcio Corezomaé e Valdomiro Ariabo Kalomezoré.

AUTORA

Helena Indiara Ferreira Corezomaé, indígena do povo Umutina-Balatiponé, de Barra do Bugres, Mato Grosso, é escritora, jornalista, editora e mestre em Antropologia Social pela UFMT. Tem um histórico de vida marcada pela militância em prol dos povos

indígenas, sempre atuando em trabalhos ligados às comunidades tradicionais e sua luta pela terra.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Oguatás míticos Guarani e Kaiowá; caminhar entre Mulheres, Artes Cênicas e o fazer Corpo

Carla Ávila e Jade Ribeiro

Muitos dos Kaiowá que conheço contam que, no princípio de tudo, era a palavra, não existia a terra. Então, um dos seres cheios de palavra e de luz criou várias camadas de argila que se converteram em terra; esticou-as como se esticam os corpos cansados ao se espreguiçarem, para que todos os seres humanos - indígenas e não indígenas - tenham um lugar para apoiar os pés e erguerem seus corpos, física e espiritualmente (CHAMORRO, p. 2012, p. 215).

No esticar do corpo, argila da grande mãe primordial, agregam-se às camadas deste corpo/texto muitas outras vozes e saberes das mulheres que dividem conosco esse (re)existir, em um tempo-espaco-mítico estendido no passado, no presente e no outrora, dispostas a estudar encontros e hibridações de nossas interculturalidades nas Artes da Cena, em terras fronteiriças no Mato Grosso do Sul.

Como no mito fundador da criação da terra dos Kaiowá e Guarani, as camadas de nossas corpovivências nas Artes da Cena se convertem em corpo/terra, território, modos de existir e por esses lugares corpografamos a jornada pelo que os Kaiowá e Guarani costumam

chamar de oguatá, nas palavras de Graciela Chamorro¹, “o Oguatá é a terra que se apresenta para os grupos indígenas chamados guarani como espaço que deve ser caminhado”. Oguatá é caminho e caminhar.

Uma terra caminhada é um espaço cultivado, ocupado, humanizado. O pensamento mítico e religioso desses povos integra na ideia criacional uma terra que deve ser caminhada, que comporte novos horizontes, que seja ocupada de modo humano e pleno (Meliá, 1987, p. 6)²

Assim é para nós também o espaço do fazer teatral, espaço cultivado, relacional, humanizado, desse desejo pela caminhada como um espaço criacional de um corpo/terra, escolhemos “o Oguatá” (o caminho) como estratégia de existência, narrativa de uma dimensão humana e plena, e é por esse caminhar cotidiano que apresentamos nossas falas e enfrentamos os inúmeros contextos sombrios com os olhos no horizonte dos caminhos que se anunciam, sem jamais perder a conexão que emerge do profundo útero da mãe terra dos quais seguimos (re)nascendo em Arte.

Importante destacar que nesse desafio de caminhar neste breve relato texto, enfrentamos o período da pandemia; parentes contaminados, muitos ceifados pela Covid, luto, cuidados com os filhos, com a casa, com o trabalho, com o fazer criativo, uma gravidez de risco, mais trabalho, um parto e a chegada de uma bebê, pequena menina indígena, vida que chega como anúncio de que as camadas de corpo/terra seguem se expandindo e (re)existindo.

CAMADAS MULTIVERSAS; nós

Olá, meu nome é Jade Regina Ribeiro, eu nasci na cidade de Dourados, na aldeia Jaguapiru, em 1998, hoje tenho 23 anos, sou graduanda em Artes Cênicas na UFGD, faço audiovisual, sou artista, universitária, esposa, mãe de três crianças ainda pequenas e fui criada na aldeia de Dourados, Jaguapiru.

Estudei sempre na escola da aldeia e mesmo assim nunca estudei em minha língua materna. Tinha 7 anos, eu estava na segunda ou primeira série e como aqui na aldeia tem mais professores karaí, não indígena, eu senti o preconceito na minha pele e na pele dos meus colegas que falavam a língua materna. Este processo foi muito difícil, porque os professores não entendiam o que os meus colegas falavam.

Teve uma vez que os meus colegas que não falavam a língua materna, fizeram uma piada com uma amiga, isso mexia muito comigo. Eu cheguei e comentei com minha vó sobre como eles estavam rindo da menina, porque ela falava a língua materna e como isto me abalou. Minha vó decidiu que não ia mais falar o guarani com a gente, minha colega sofreu preconceito porque ela falava a língua e eu deixei de falar. Por isso, hoje, eu não falo mais o guarani, mas entendo.

Assim, desde a palavra, as injustiças são parte de nossa realidade como indígena no MS. Dentre essas inúmeras injustiças, vou contar um relato que vivi numa área de conflito, numa área de retomada. A gente foi convidada para participar da tropa de apoio, ficamos uma semana ali com eles. Isso foi em 2015 e uma coisa que me marcou muito foi a dona da fazenda ter mandado pistoleiros em uma Kombi, além da forma como falou, ela foi muito irônica.

Quando nos viu em reunião, ela perguntou o que estávamos fazendo e quando a gente ia acabar com a palhaçada, que ali não era o nosso lugar e que os pistoleiros que iam chegar, estavam descendo para atirar em todo mundo. Mas quando a gente está numa área de conflito define qual é a função de cada um, o que tem que fazer e quais são os códigos [...].

Quando a Kombi chegou já tínhamos recebido um código, assim a gente foi ver. A comunidade, que estava toda junta, fechou esta Kombi, muitos estavam armados com flechas, pedaços de madeiras, facões. A gente estava ali sem nada, sem armas - ou brigava ou morria. Antes deles descerem, nós conseguimos fechá-los e nossa liderança pediu pra eles abrirem o carro e quando abriram estavam com as pistolas todas apontadas pra nosso lado dizendo que iam atirar pra matar, mesmo todo mundo ali com medo. Nossa liderança maior entrou no carro e todo mundo tentou invadir, só que ninguém atirava nem de um lado, nem do outro e a gente disse que ia ficar ali e que mandasse o recado. Naquele momento, vimos o quanto a união faz a força.

Eu acho pesado como as pessoas lidam com a demarcação aqui. Por exemplo, eu ouvi na cidade: “Ah! Aquele índio invasor”. Passa em algum lugar: “Ah! Aquele índio sujo, vagabundo, invasor”. Eu lembro também uma vez em que a gente foi convidado para assistir ao filme “O martírio”³, na UFGD, tinha uma galera da aldeia e eu. As pessoas lá, quando viram e terminaram de assistir, não sabiam o que falar pra gente, não sabiam se elogiavam, ou se davam um abraço. Achei

estranho! A gente vive isto, a gente vê isto direto! Essa é nossa vida aqui no MS.

Oi, sou Carla Ávila, nasci e cresci em Campinas-SP, mas após os 21 anos, depois de muito dançar, saí pelos caminhos do mundo a conhecer culturas e ancestralidades. De lá pra cá, são 25 anos. Hoje, moro em Dourados, MS, sou mãe, artista docente na UFGD⁴ e pesquisadora de Dança/Teatro/Performance, prefiro dizer das Artes da Cena, porque cada dia mais desfazer fronteiras, quebrar cercas, faz mais sentido para mim do que delimitar territórios.

Lembro de meu primeiro “Oguatá”. Doze horas me separavam de Campinas (SP) a Dourados (MS), eram horas observando como a paisagem se transformava e ao atravessar a ponte que divide o estado de São Paulo do Mato Grosso do Sul, ao fitar o horizonte, parecia estar olhando aquela linha divisória infinita entre céu e mar, só que agora com um infinito de pastagens e bois, ou infinitos de soja, milho, eucaliptos e um mar de monoculturas. Nenhum sinal de grandes cidades e grandes teatros.

As retas infinitas pareciam nunca ter fim e surpreendentemente as fazendas e o desmatamento também não, raramente se encontrava um corredor com uma “florestinha”. Curioso é observar uma única árvore de madeira de lei poupada pela lógica do agronegócio, aqui e acolá, essas centenárias se mantêm ativas, tristemente solitárias em meio aos pastos e plantações. Curioso ainda e, profundamente triste, é ver a quantidade de animais atropelados nesses “retões”, malhas mortais para a fauna do estado, e compreender o que esta devastação de vida representa para o modo de existir dos povos indígenas deste estado.

Desde que cheguei, ao caminhar na região de Dourados, reconhecia a presença forte da cultura indígena Kaiowá e Guarani e ao mesmo tempo que essa população me despertava profundo e genuíno interesse. Longe de minhas utopias paulistanas, os Guarani e Kaiowá do MS encontram-se em uma grave crise humanitária, em situação de risco e genocídio. Nas ruas, a população indígena está presente circulando em suas motos, bicicletas, há sempre carroças com mães e crianças indígenas ou vendendo mandioca ou pedindo alimentos e quase sempre essas mulheres e suas crianças parecem ser (in)visibilizadas por parte do poder público e por grande parte da população da cidade.

Com seu andar peregrino Ñandesy recria o mundo desbravando a mata.
Desde então a palavra também é um ser peregrino, e caminha entre nós
(CHAMORRO, 2012, p.217)⁵

CAMADAS MULTIVERSAS; *Educação, Arte e (inter)culturalidade*

A minha relação com arte na escola sempre foi com professor karaí e a única semana que a gente via algo assim da nossa cultura era na semana de 19 de abril, a semana de povos indígenas. A escola fazia muitos eventos como brincadeiras tradicionais, alimentos, feira, desenho, poesia com alunos da escola. Na escola onde estudei, a Escola Tengatui, a gente começa a ter aula de Guaraní e Terena no sexto ano. Do pré ao quinto ano, a gente não tem aula de língua materna e na maioria das vezes não é professor indígena é um sempre um karaí.

Uma questão que eu deixo: uma criança que falou até os cinco anos a língua materna, quando entra num contexto desse dentro da sala, ela vai ter dificuldade de comunicar para pedir para ir ao banheiro, para lanchar. Como que a criança vai ficar neste contexto? Como um professor karaí pode ajudar nesse ponto?

O meu primeiro contato com as artes cênicas e a minha busca por este curso foi a apresentação que eu vi, em 2014, na Escola Estadual Guateka Marçal de Souza, onde eu estudava. A apresentação de teatro era de uma turma da UFGD, do Coletivo Moenda. “Amizade é uma coisa, farinha é outra”⁶ e contava a história de um amigo que explorava o outro. Eu fiquei tão alegre, pois vi todo mundo da escola participando com os alunos, professores, diretor e faxineiros e todos participaram e isto foi encantador porque eu sempre gostei de pessoas e falar com pessoas. Isto marcou muito em mim, o Teatro, porque fizeram todo mundo do contexto participar.

Em uma das primeiras aulas de Artes/linguagens corporais que ministrei, no curso de licenciatura indígena TEKOARANDU⁷, com a disciplina “Arte na educação escolar indígena”, vivenciei muitas dificuldades, mesmo antes do encontro com os estudantes.

Eu me questionava sobre minhas habilidades e competências para ensinar, o que é arte para os povos indígenas, o que era arte para aqueles estudantes e por que ensinar arte em escolas indígenas?

Essas eram algumas das muitas indagações que fazia a mim mesma enquanto estudava artigos e teses para preparar a disciplina. No primeiro dia de aula, ainda cercada das questões, iniciei a aula falando da importância da Arte para nos tornar melhores seres no mundo, melhores cidadãos.

Foi quando lá do meio do círculo de cadeiras, um braço se levanta e com olhos atentos e brilhantes, um discente indígena pergunta-me com o português como sua segunda língua;

- Professora, o que significa cidadão?

Aquela pergunta, muito mais do que as minhas, me acertou como um raio com uma trovoada grave sobre minha cabeça e coração. Olhei bem para ele, buscando a mesma sinceridade no olhar e resgatei, em meus pensamentos, ideias. Fiquei migalhando palavras na tentativa de responder algo positivo à altura da importância daquela pergunta vinda de um universitário Guarani e Kaiowá. Não encontrei nada que pudesse explicar bem o que poderia ser um cidadão naquele contexto e indiquei aos estudantes que fizéssemos uma pausa para uma água. Na verdade, eu é que precisava desesperadamente de uma pausa.⁸

Quando cheguei na faculdade, eu já era mãe, tinha minha filha, que hoje tem nove anos. Na época, ela estava com seis anos e agora sou mãe de mais um menino de dois e uma bebê recém-nascida. Eu escolhi artes cênicas porque como a aldeia tem muito opressor na cidade de Dourados, todos sofremos muito preconceito em olhares, falas. Eu mesma já passei por um monte de piadinhas na cidade por ser índia, ou pela minha cor, ou pelo jeito que me visto.

A mídia de Dourados também é muito manipulada e manipuladora. Eu resolvi fazer artes cênicas porque em um teatro você pode entrar em altos espaços da comunidade para lidar com muitos temas de uma forma tão criativa, o teatro mostra muito a realidade da gente. Por isso, ser mãe, estudar artes cênicas, ser artista no contexto desta pandemia em Dourados, pra um indígena é resistência. Por isso, para mim, o teatro é na minha vida uma inspiração e eu gosto muito do meu curso, eu queria fazer e faço artes cênicas para ser atriz e quero trabalhar na área com a juventude e as mulheres indígenas.

CAMADAS MULTIVERSAS; “ativismo”, imaginário mítico ancestral e território

Depois de tantas imagens corpografadas na universidade, nas visitas às aldeias, no convívio com os estudantes indígenas e não indígenas, nas festas e visitas a acampamentos e festivais de teatro não era possível seguir trabalhando com Artes Cênicas e não perceber que os ensinamentos no projeto político/pedagógico do curso ou o que a grande maioria de nós artistas docentes criávamos, em quase nada dialogava com a cultura Guarani e Kaiowá ao nosso redor.

Nas disciplinas, comecei a perguntar aos estudantes se eles tinham familiares ou amigos indígenas ou se já tinham visitado uma aldeia próxima. Assustadoramente durante anos seguidos a enorme maioria nunca desconhecia as populações indígenas da região (ou preferia contar assim suas histórias). Para mim, diante da crise vivida pelos Kaiowá e Guarani no MS era urgente descolonizar o pensamento, o gesto, nossos corpos e as Artes da Cena no estado.

Quanto de nosso senso de belo está pautado “fora” de nossas realidades do Sul? Quanto tempo mais será necessário para que olhemos para dentro, para questões sociais, etno-raciais e éticas e estéticas que estão ao nosso redor para mostrarmos tais questões nas Artes da Cena? Ao valorizarmos não com olhar extrativista colonizador, mas como ponto de partida de uma potência ética-estética e criativa (trans)formadora⁹, artista? Quando será que a arte produzida por nós será capaz de também descolonizar os fazeres/pensamentos nos contextos das artes da cena?

Por essas e por outras questões, criamos um coletivo de artistas/pesquisadores e universitários em 2010 – o Grupo Mandi’o e, em 2012, o projeto de extensão “Cantos e Danças Guarani e Kaiowá”, em parceria com as aldeias e grupos indígenas Panambi, Panambizinho, Aldeia Bororó e Jaguapiru, grupos acampados; Ita’y e Guyracamy’i, na tentativa de iniciar nossas “Alianças Afetivas”. Até o ano de 2016 nunca tivemos um(a) estudante indígena que tenha frequentado o curso com regularidade, e isso também era uma grande questão... Por quê?

A faculdade é um mundo novo pra gente. Quando cheguei, em 2017, no curso de Artes Cênicas, era a única indígena da turma e fui bem recebida por todos, as pessoas me trataram e me tratam bem. O que mais me chamou atenção foi a forma que me senti tão eu, encontrei pessoas iguais a mim, que passam por coisas iguais a mim e estão lutando por algo. Isto que me chamou mais atenção em cênicas. Uma coisa que acontece na faculdade é essa dificuldade de entender e por

isso sobra vaga de indígena, porque o indígena que mora na aldeia, que fala língua materna fluente, chega nesse contexto bem diferente da faculdade, não conhece nada, são palavras novas. Parece que a faculdade é um enigma na mão do acadêmico recém-chegado que mora na aldeia. Eu acho isso difícil demais, a faculdade é pública e por que não tem professor qualificado pra falar a língua indígena, por que não tem um tradutor que possa falar a nossa língua?

Existem também outros desafios. Uma vez um colega falou que tinha dó de mim porque eu era indígena e que não sabia o que eu estava fazendo naquele contexto. Só que é difícil entender a dor do outro sem ser o outro. A gente pode se pôr no lugar dele, mas sentir a dor que ele está sentindo é difícil. Eu também vi que é bom adquirir mais conhecimento, a gente acessar as coisas para ajudar outras pessoas. Eu mesmo quando quero fazer, aprendo e ensino. Tudo eu passo para a comunidade. No curso de cênicas também me alimento de ensinamentos e aprendizados e depois divido esse aprender.

Em ocasião da escrita desse texto, fomos, Jade e eu, visitarmos o Sr. Jorge e a Dona Floriza e contar-lhes que agora o Grupo Mandi'ó também tinha uma parceira artista indígena. O casal de lideranças nos lembraram de nossos feitos no tempo do espetáculo "Ára Pyahu; descaminhos do contar-se" (2014-2016)¹⁰ e fizeram questão de contar à Jade a importância do projeto do Teatro em parceria com os grupos indígenas, reafirmando o quanto os projetos do Mandi'ó os alegravam, porque ajudavam as crianças que estão crescendo vendo essa arte valorizar a cultura, como Jade. E de fala mansa e pausada me diz;

[...] Mandi'ó Ha'e upeixa yma opyrun ko yvype jave Ha'e ou pentei kunha iporã Upe'a Ha'e nhandejara rajy te'e Ha'e ogueruma voi ojehe Pentei tembi'u tuixava ogueru oi ojehe ikamyre pentei kamby Upe'a Ha'e omokambu haguã membykuera ko yvypype ha Mandi'ó Ha'e oin pe'en koagã ipyahuva nderehechaveima ha ndereikua'aiveima mba'epa ojehu araka'e oime Ha'e heta Mandi'ó, Mandi'ó jeruti, mitã kunha Mandi'ó, Mandi'ó mirim [...] E continua reforçando suas afirmações_ Carla quando a gente fala, eu escutei você falando no Mandi'ó, de Mandi'ó vem dele muito, muito, muito alimento a nossa época, como minha avó, meu avô, minha mãe mostrava pra gente como é que o Mandi'ó tem uma proteína.[...] agora nós não estamos sabendo nem fazer um biju, então Mandi'ó entra muito, não é só farinha, não é só mandioca cozida. Na época, nosso leite foi feito com

mandioca [...]. Têm várias coisas para falar sobre mandioca, existem a mandi´o mirin, mandió guassu e entre muitas tem a “Tapiti kue”. “Tapiti kue” é uma raí, Ñandesy pegou e quebrou a raiz e plantou, quando nasceu, nasceu três e ali nasceu a mulher, as mães, a mulher que dá o leite.

Ao ouvir esse relato mítico da mulher raiz, refleti na dimensão potente e simbólica da fala daquela sábia “Jari” que tanto nos ensina, e no poder de nós mulheres artistas, por meio de nosso caminhar, nos nossos fazeres sociais e artísticos. Movemos mundos, alimentamos o viver e transformamos realidades por meio do “ativismo” teatral, do movimento do canto/dança e o sonhar constante na dimensão das Artes da Cena.

Eu acho que as cênicas podem ajudar em muitos aspectos da minha vida, como mãe, como indígena defendendo o meu povo. Com a arte a gente articula. Vou Falar do “Kou Kuera”¹¹, o que quer dizer, “aquele dali” criamos um canal no YouTube com o intuito de mostrar nossa aldeia Jaguapiru. Ano passado o canal foi contemplado com a lei Aldir Blanc e a gente conseguiu comprar algum equipamento e com o dinheiro a gente fez, no final do ano, em dezembro, uma arrecadação para as crianças, tudo em prol da comunidade. As artes cênicas eu quero terminar e montar um espetáculo que fala realmente o que acontece com o indígena na cidade, na área de conflito. Abordar todos os temas com a arte, porque a arte cura.

CAMADAS MULTIVERSAS; Oguatás o caminho se faz ao caminhar juntas

Na universidade me vejo como uma resistente, como todos os meus colegas, porque todos lutam contra o preconceito. Isto faz de nós artistas resistentes, porque arte é resistir. Penso que as artes cênicas podem salvar muitas expressões mal contadas sobre nós, pelos karaí. Por isso, eu escolhi fazer cênicas porque as cênicas podem falar sobre a verdade de meu povo de uma forma artística.

O que eu vejo muito é que os karaí dão mais valor para um quadro pintado do que para o próprio indígena. Preferem o quadro do que tentar entender como ele vive, como o indígena vê o espaço, porque ele não tem a mesma visão das coisas que o karaí. Eu acho que a arte vai mostrar a nossa realidade de verdade, um índio mostrando a arte da realidade, isto choca as pessoas. A arte vai ajudar bastante, minha

ideia de fazer arte cênicas é mostrar histórias reais, nosso conhecimento, aprofundar na minha ancestralidade, por isso tenho pesquisado bastante, buscando minha vó, ouvindo minha vó. As poesias que eu escrevo, me inspiro nas coisas aqui da aldeia, nas mulheres, quando eu entrei na faculdade, eu aprendi uma palavra nova que se diz FEMINISMO. Esta palavra despertou em mim, quero falar mais das mulheres indígenas.

Na relação entre o teatro e os povos indígenas nós mulheres indígenas e não indígenas nesses anos de partilhas seguimos atravessadas pelas cosmovisões Guarani e Kaiowá dos grandes arquétipos femininos, assim entendemos parte desse mesmo corpo/cosmos criador. Na cultura Kaiowá e Guarani a terra se estica, murmura, é viva, se expande. Assim neste fazer corpo o corpo também é terra, território, é caminhar e caminho, o teatro e os povos indígenas devem estar sencientes de nossas (co)relações, (co)existências expandidas como a terra que se espreguiça e sussurra; “Somos terra, filhos de Nhandesy mãe corpo/terra, alimentados por Maní corpo/alimento; renascimento e cura”.

Minha vó sempre falava desde que eu era pequeninha: estuda menina, estuda menina! A única coisa que não vai te deixar. É bem verdade mesmo o que ela falava com a gente. Hoje também diz, minha neta é artista, ela não fala fotógrafa, ela fala: é dona da Câmera. Hoje ela e meu avô, que mora no Mato Grosso, fala pra todo mundo: minha neta é atriz, artista!

Seguimos (re)existindo, acreditando que as Artes da Cena sejam também um corpo/mulher/terra que se expande, onde seres plenos de palavra e luz criem espaços para que todos *os seres humanos - indígenas e não indígenas - tenham um lugar para apoiar os pés e erguerem seus corpos, física e espiritualmente. Aguygeveté!*

AUTORAS

Carla Ávila é coreógrafa, diretora, performer, pesquisadora, artista-docente. Atualmente está como diretora da Faculdade de Comunicação Artes e Letras (UFGD) e artista-docente no Curso de Artes Cênicas. Desenvolve pesquisas no campo do Corpo e Ancestralidade. É também diretora do Grupo de Pesquisa, Extensão e Arte sobre Culturas Afro-Ameríndias e Artes Cênicas MANDI’O.

Jade Reginaldo Ribeiro, artista indígena da etnia Guarani-Kaiowá, graduanda do curso de Artes Cênicas, na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Atua com diversos segmentos da atividade artística de forma autônoma na Aldeia Jaguapiru em Dourados (MS) e é intérprete-criadora no Grupo de Pesquisa, Extensão e Arte sobre Culturas Afro-Ameríndias e Artes Cênicas MANDI’O.

1 Graciela Chamorro artista do canto, Doutora em História indígena e antropologia na FCH/UFGD, falante de guarani. Desde 1983, tem incursões no mundo indígena sua extensa produção bibliográfica convergem os resultados de suas pesquisas no âmbito da religião, da língua e da história dos povos “guarani” chamados históricos e dos contemporâneos. Atualmente trabalha na edição do segundo volume de um Dicionário Etnográfico Histórico dos povos índios reduzidos pelos jesuítas, em contraponto com a atual etnografia guarani (nhandeva), kaiowá e mbyá. Desde 2010 é colaboradora do grupo Mandi’o que trabalha com artes da cena e povos ameríndios.

CHAMORRO, Graciela. *Narrar com os pés: uma aproximação da história oral desde a perspectiva kaiowá*. In: *História Kaiowa*. São Bernardo do Campo: Nhanduti Editora. 2015.

2 MELIÁ, B. *La tierra sin mal de los Guaraníes, economía y profecía*. Suplemento Antropológico, Asunción, CEADUC, 22 (2):81-98, 1987.

3 Filme Martírio (2016), 160 min, dir. Vincent Carelli. Fala sobre a realidade das populações Guarani Kaiowá e o genocídio em que esta população se encontra.

4 Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas foi criado em 2009 e está sediado na Faculdade de Comunicação Artes e Letras da UFGD, Dourados no Mato Grosso do Sul.

5 CHAMORRO, Graciela. ; LANGER, Protásio Paulo ; COMBES, I. *Povos Indígenas no MS: História, Cultura e Transformações Sociais*. 2012.

6 “Amizade é Uma Coisa, Farinha é Outra!” é baseado no conto “O Amigo Dedicado”, do escritor inglês Oscar Wilde (1854-1900). A história é um relato da amizade entre Florindo, um homem simples, do campo, que se orgulha de ter como melhor amigo o falador Osvaldo, rico proprietário de terras da região. A dramaturgia propõe uma reflexão sobre questões humanas universais, como o sentido da verdadeira amizade e do desprendimento, a ética nas relações entre as pessoas, o egoísmo, a luta pelo território, as diferenças sociais e suas consequências. A peça é parte do projeto de pesquisa “Laboratório de Pesquisa em Atuação”, coordenado pelo professor e Diretor Teatral desta e de outras obras, José Parente.

7 Curso de Licenciatura Intercultural Indígena Tekoarandu, Faculdade Intercultural Indígena- FAIND da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, MS. Este Curso tem como objetivo habilitar os professores Guarani e Kaiowa, em nível superior de licenciatura,

para o atendimento a Educação Escolar Indígena, conforme preconiza a Lei, nos níveis do Ensino Fundamental (anos finais) e médio, nas modalidades da Educação Básica, especialmente nas escolas de suas comunidades, tanto na docência como na gestão escolar. (Projeto Político Pedagógico TEKOARANDU, FAIND, 2012).

8 Fragmento das Teses “Corpografias originárias: processo de imersão poética intercultural.” Ávila. C. – Campinas, SP: [s.n.], 2020. Doutorado em Educação, desenvolvido junto a um grupo de professores indígenas guarani e Kaiowá do curso de Licenciatura indígena TEKOARANDU, FAIND-UFGD, no grupo de pesquisa LABORARTE, Faculdade de educação UNICAMP, sob a orientação de Márcia Strazzacappa.

Disponível em; <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/347718> acesso em 04/07/2021

9 Tais reflexões são problematizadas na Tese de ÁVILA, C. Corpografias Afro-orientadas e Ameríndias: cartografias de processos de criação em Dança Teatro Brasileira. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes ECA, Universidade de São Paulo, USP São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2018.tde-05122018-102708. Acesso em: 2021-07-18. Tese orientada por Sayonara Pereira. Disponível em; <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-05122018-102708/pt-br.php>. Acesso em: 04/07/2021

10 MARSCHNER, A. Trajetória do Processo Criativo em ÁraPyahu, des/caminhos do contar-se, Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, UFGD, 2014

_____ -Saberes do corpo kaiowa - lugar de murmúrio e resistência. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes IA/UNICAMP, Campinas, SP : [s.n.], 2019.

11 “Kou Kuera” é uma palavra em guarani que significa “desses dali”. Pensando na importância de mostrar um pouco da nossa realidade enquanto indígenas da etnia Guarani e Kaiowá. da reserva indígena Jaguapiru e Bororó - Dourados/MS, buscamos utilizar as redes sociais para falarmos sobre o cotidiano da aldeia, das condições dos meios de transporte, dos remédios caseiros, da nossa luta pela sobrevivência dentro e fora da nossa comunidade! Daremos também voz às lutas das mulheres indígenas e as nossas expressões de resistência em frente a todos os preconceitos que sofremos por sermos indígenas. A nossa cultura terá um espaço de destaque, mostrando nossos cantos, rezas, artesanato e os nossos talentos. Link; https://www.youtube.com/channel/UCJE4waBgy_xEhVlyn_zmKaw/featured <https://m.facebook.com/profile.php?id=100015497773116>





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

Reivindicações históricas e contemporâneas do povo Mapuche com base na obra de Kimvn teatro

Paula González Seguel

Nasci em El Bosque, periferia de Santiago do Chile. Tenho origem indígena por parte de mãe, minha bisavó era uma autoridade ancestral do povo Mapuche. Ela era uma machi (xamã), uma mulher que se dedicava a curar através de plantas, rituais e medicina ancestral. Formei-me como atriz na Escola de Teatro da Universidade Mayor, no Chile, em seguida em direção teatral com Alfredo Castro no Teatro de La Memoria e cursei mestrado em Cinema Documental na Universidade do Chile. Sou diretora artística da companhia Multidisciplinar KIMVNTeatro¹, dedicando, por 13 anos, o resgate da memória, da oralidade e da defesa dos direitos humanos do povo Mapuche por meio da arte.

Desde a minha infância, tive um forte vínculo com a arte, formando-me em música clássica e folclore latino-americano, porém com um grande desconhecimento de minha identidade Mapuche. Somente aos 14 anos de idade, encontrei-me com minha origem, a partir de uma viagem a Puerto Saavedra - região de Arcaunía, Chile -

convidada por minha tia materna, Gloria Mercado Treumun, professora intercultural.

Nesta viagem, tive a possibilidade de ficar em uma comunidade Mapuche, ser testemunha da recuperação territorial, da resistência das comunidades e escutar um *Ülkantun* (canto ancestral) de um avô da comunidade no interior de uma *ruka* (casa), residência tradicional do povo Mapuche, no sul do Chile. Esta experiência foi extremamente comovedora para mim, já que, pela primeira vez, me dava conta que em nosso país existiam pessoas que falavam outra língua e que ainda se conserva viva nessa comunidade.

Minha família materna, de origem Mapuche, silenciou o *mapuzungun*, língua ancestral do povo Mapuche, devido à forte negação da identidade indígena no Chile, produto da violência histórica exercida contra as nações preexistentes ao Estado Nação. Durante grande parte de minha infância e adolescência não tive acesso ao conhecimento ancestral, até iniciar a recuperação da memória de meus antepassados por meio do Teatro. E assim, por desconhecimento de minha identidade Mapuche, mas com uma forte convicção política, começo em meu último ano de formação em Artes Cênicas, no ano de 2008 - com a minha irmã Evelyn González Seguel (Psicóloga e Compositora Musical) e companheiras da escola de Teatro - a recuperar a memória de minha avó materna, Elena Mercado Marileo, filha da xamã Rosa Marileo Inglés, e não só dela, mas de um grupo de mulheres de distintas gerações pertencentes a comunidade *Petu Moguelein Mawidache*, em El Bosque que, após um complexo processo de migração do campo para a cidade, fixou-se nas periferias de Santiago do Chile, na década de 1950.

Durante aproximadamente um ano escutamos suas histórias, recuperando o *mapuzungun* (canto ancestral), as danças, compartilhando uma roda de pães e mate para a criação da montagem “*ÑI PU TREMEN - Mis Antepasados*”, obra-prima de minha companhia. Esta obra é a semente de toda criação do KIMVNTeatro, companhia multidisciplinar que há 13 anos tem se dedicado através do Teatro Documental e Música, legitimar demandas ancestrais e contemporâneas do povo Mapuche².

A partir desta primeira experiência cênica, a companhia começa a focar nas seguintes criações problemáticas como a expropriação territorial, a legitimidade da luta pela recuperação territorial no sul do Chile, a violação dos direitos humanos frente ao povo Mapuche, no

período da ditadura cívico-militar de Pinochet e nos períodos democráticos, assim como a militarização e violência sistemática contra as comunidades Mapuche resistentes no sul do Chile.

Em nossa segunda encenação, a obra “*Territorio Descuajado. Testimonio de un país mestizo*”, entramos na realidade vivida na residência urbana de Elsa Quinchaleo Avendaño, mulher Mapuche, mais velha, que migrou muito jovem para a cidade em busca de oportunidades de trabalho. Neste espaço cotidiano, na casa de Elsa, fomos nos dando conta de sua realidade, da pobreza, do analfabetismo, entretanto do valioso conhecimento *la papay* (avó) que ainda se mantém vivo, a linguagem *mapuzungun*, a conexão com seus sonhos (*peuman*) e liderança em sua comunidade *Mapuche Urbana Petu Moguelein Mawidache*. Elsa Quinchaleo é atriz e *Ülkantufe* (Cantora) de sete encenações de KIMVNTeatro, fomos testemunhas de seu silêncio, de suas dores, de sua raiva, das suas alegrias, da sua ternura e de sua grande capacidade de resiliência por meio da arte.

Assim, nessa encenação, tivemos a possibilidade de acessar o testemunho de Lonko Juana Calfunao Paillalef, líder Mapuche, que esteve presa por cerca de quatro anos pela Lei Antiterrorista, sofrendo, no cárcere, tortura por parte dos policiais, aborto de um bebê que esperava e paralisias em seu rosto. Ela, como muitas e muitos membros das comunidades Mapuche, tem sido vítima de violência estatal contra o povo Mapuche, vivendo cotidianamente a invasão de suas comunidades e sendo vítimas da repressão Estatal.

Durante os primeiros seis anos de criação e investigação junto ao KIMVNTeatro ou Teatro KIMEN, como nós chamávamos no início da companhia, nosso olhar estava focado nos aspectos autobiográficos, nos planos íntimos para a criação, desde um âmbito familiar, questionando a minha própria história para escavar nesses intervalos e espaços vazios o conhecimento ancestral do povo Mapuche. Em nível territorial, nosso olhar estava focado nas problemáticas urbanas decorrentes dos processos de migração campo-cidade, observando as violências que aconteceram a minha família durante a ditadura cívico-militar, como foi a tortura vivida por parte de familiares de origem Mapuche no sul do Chile: o exílio forçado, a ausência e a morte.

Em 2016, após dois anos de recesso criativo, nosso olhar começa a se focar em Wallmapu, direção Sul do Chile, onde saímos de nosso território mais próximo, começamos processos de observação de campo e trabalho etnográfico em Wallmapu, território Mapuche,

buscando relatos que nos permitissem continuar reconstruindo a história de nosso povo por meio do Teatro. E aqui, conheço Blanca Melin, uma mulher Mapuche que me recebeu durante três dias em sua casa, para compartilhar comigo parte de sua história: a violação de direitos humanos vivida por seu pai durante a ditadura de Pinochet, o medo constante dos controles excessivos dos policiais em seus territórios e a importância do trabalho que as mulheres ocupam na resistência do atual povo Mapuche, tanto em Wallmapu (Território Sul do Chile), como em Warria (cidade).

E assim, começamos a aventura de criar “ÑUKE. Um olhar íntimo sobre a resistência Mapuche”, montagem que estreou no interior de uma ruka³, no ano de 2016, no lado de fora do Centro Cultural Estação Mapocho, em pleno centro da cidade. Este trabalho nos levou a experienciar, desde a encenação, o medo constante vivido pelas famílias no sul do Chile contra a militarização dos territórios em plena democracia, observamos a situação de horror diária devido aos constantes ataques às comunidades Mapuche em resistência, fomos testemunhas da grande quantidade de população Mapuche que habita a região metropolitana falante do *mapuzungun*, público de nossas obras, e vimos o grande desconhecimento da população chilena que existia até aquela data, ano de 2016, sobre a repressão vivida pelas comunidades indígenas no sul do Chile.

A violência, desde 2016, tem sido uma temática abordada em nosso trabalho, nos obrigando a buscar todos os dias a espiritualidade do povo Mapuche e o *küme mongen* (bem viver), que tem sido a única maneira de focar as problemáticas tão fortes como tem sido a violência do Estado contra a população Mapuche: mulheres, homens, meninos e meninas no sul do Chile.

A ruka, como dispositivo cênico, nos levou a trazer um pedaço do Sul a Santiago do Chile, capital, dando visibilidade à violação dos direitos humanos em espaços tão relevantes como o *Museu da Memória e Direitos Humanos* e o *Sítio de Memória Villa Grimaldi*, ambos espaços dedicados a manter viva a memória em relação à violação dos direitos humanos vivida por centenas de chilenos e chilenas durante a ditadura cívico-militar, a qual ainda mantém suas feridas abertas no país, e principalmente depois do que se viveu desde 18 de outubro de 2019 no Chile, com a “Revolta” ou “Surto Social”.

“Na vida política, certamente parece que primeiro se produz uma injustiça e então uma resposta a ela, mas pode ser que a resposta seja produzida enquanto a injustiça ocorre, e nos proporcione outro modo de pensar sobre os feitos históricos, a ação, a paixão e as formas de resistência. Parece que sem sermos capazes de pensar sobre a vulnerabilidade não podemos pensar sobre a resistência, e ao pensar sobre a resistência já começamos com o propósito - precisamente - de resistir.”⁴

Realizar um exercício de memória depois de uma grande revolta social no Chile não tem sido fácil, uma vez que, durante os últimos anos, nosso trabalho se focou no ato de resistir contra uma história sem raízes, contra o silêncio e a negação da identidade indígena de um país, contra a vulnerabilidade dos direitos humanos. KIMVNTeatro, a companhia que dirijo, com 13 anos, tem ocupado distintas trincheiras para denunciar, por meio das Artes Cênicas, o genocídio histórico contra nossas comunidades. E a revolta social de outubro fez visível as práticas repressivas por parte do Estado, não só com a comunidade Mapuche, mas com todos aqueles que estão insatisfeitos com o sistema econômico e político neoliberal. América Latina e o mundo têm visto seus sistemas quebrarem, somos protagonistas da ameaça à vida humana por uma pandemia mundial e o esquecimento foi, nesse último ano, um mecanismo de defesa contra a vulnerabilidade que sinto como mulher, artista e ser humano.

“A vulnerabilidade pode surgir dentro dos movimentos de resistência e da democracia precisamente como uma mobilização deliberada de exposição corporal. Sugerir anteriormente que tínhamos de lidar aqui com dois sentidos do termo resistência: resistência à vulnerabilidade que pertence a certos projetos de pensamento e certas formações políticas organizadas por um domínio soberano e vulnerabilidade como parte do próprio exercício de poder.”⁴

As nações preexistentes neste território ao sul do mundo, durante os últimos anos, têm abraçado as artes, já que elas colocaram a linguagem e uma história eterna de invisibilidade em espaços de dignidade. A arte, em *Wallontu Mapu* (todo o território), tem sido uma grande aliada na luta e resistência dos povos. KIMVNTeatro é um dos tantos coletivos artísticos, que desde os anos 90, tem andado de mãos dadas com um grande movimento político que busca a restituição de

terras ancestrais, a reparação do genocídio indígena vivido neste lado do mundo e que busca o reconhecimento e a legitimidade de demandas históricas.

A luta Mapuche, no entanto, é múltipla e diversa; tem lutado pela recuperação territorial, por direitos linguísticos, por uma educação intercultural, pelo respeito à vida e à terra, pela liberdade de presos políticos e pelo direito à autonomia. KIMVNTeatro é uma companhia que tem sido *Werken* (mensageira) da história Mapuche, por múltiplos olhares e artistas, e a história que se escreve hoje no Chile e Wallmapu, não deixa de nos surpreender, já que, em muitas de nossas dramaturgias, os eventos que acontecem em nossa encenação estão vivos e aparecem em todos os territórios e lugares remotos do sul do mundo.

Para finalizar, gostaria de agradecer a todas e todos os artistas, espaços culturais, comunidades, minha família, por abraçar nossa caminhada, nossa luta e resistência por meio da arte e gostaria de seguir sonhando que ao recuperar o conhecimento ancestral, podemos também recuperar o sentido invisível de nossa existência.

AUTORA

Paula González Seguel, diretora, dramaturga, docente, documentarista e gestora cultural. Fundadora e diretora artística da Cia. KIMVN Teatro, dedicada ao resgate da memória, oralidade, linguagem, visão de mundo e cultura do povo Mapuche e da defesa dos direitos humanos através das artes cênicas, da música e do cinema.

1 O testemunho oral, a investigação de campo e os cruzamentos interdisciplinares, levaram KIMVNTeatro a criar cenas que resgatam o espaço íntimo, cotidiano e familiar para o povo Mapuche, em todas suas dimensões e complexidades. Paisagens urbanas e rurais foram trazidas para o palco, tanto na construção cenográfica como na criação de imagens visuais e sonoras, com o intuito de resgatar a realidade como documento histórico e político de várias áreas da teatralidade. A linguagem documental tem a capacidade de indagar e dar visibilidade a aspectos invisibilizados da sociedade, um espaço de indagação cênica para a criação de diversas montagens vinculadas à problemáticas sociais, políticas e culturais que têm afligido de maneira histórica e contemporânea o povo Mapuche. As estéticas das montagens da

companhia resgatam o que está à margem, na recordação, no passado e na memória, com o intuito de ressignificar, dignificar e centralizar a beleza que se esconde por trás da pobreza, a marginalidade, a violência e a dor. Fonte: www.kimvn teatro.cl

2 “Povo originário cuja existência data de mais de 14 mil anos de existência, cujo território se estende desde o que hoje conhecemos como Coquimbo até Chiloé, e desde o Oceano Atlântico até o Oceano Pacífico, quer dizer, atuais Chile e Argentina, território que constitui o que se domina Wallmapu. Seu idioma é o Mapuzungun que contém distintas variantes dialéticas determinadas pelas territorialidades. O povo Mapuche desenvolve distintas manifestações culturais que constituem seu Patrimônio Imaterial (Língua, têxteis, cerâmica, ourivesaria, construções arquitetônicas, astronomia e filosofia, agricultura etc.). A Coroa Espanhola frente à forte resistência deste povo ante sua tentativa de subjugação colonial e invasão, teve que reconhecê-lo, dando o caráter de Nação, estabelecendo fronteira territorial o Rio Bio-Bio ao sul e reconhecendo sua autonomia (Parlamento de Quilín, 1641).

Posteriormente, os Estados Chileno e Argentino, através de seus exércitos, em um processo etnocida conjunto, conhecido com os eufemismos de: “Pacificação de Araucanía” (Chile) e “Campanha do Deserto” (Argentina) invadiram ilegalmente o território Mapuche, aniquilando com sua gente, usurpando terras e anexando-as ilegalmente a seus territórios, sendo ocupadas mais a frente por colonos Europeus, que foram trazidos e suas estadias subsidiadas por estes Estados (1860-1881). Este processo trouxe consigo pobreza, desarticulação cultural e social, deslocamentos e migrações forçadas, desencadeamento de perda identitária, entre outras coisas, pela forte discriminação frente as pessoas pertencentes a este povo. Hoje em dia, existe uma reivindicação territorial e cultural Mapuche para reestabelecer os direitos políticos ancestrais e patrimoniais que por anos foram negados pelos Estados do Chile e Argentina. Desta maneira, se atua para reconstruir o povo como uma Nação autônoma que foi em algum momento. Fonte: www.kimvn teatro.cl

3 Ruka ou casa, corresponde a construção arquitetônica mais importante do povo Mapuche. Esta casa tem uma forma cônica com uma base circular com divisões apenas para os dormitórios, construídas a partir de materiais de origem vegetal. Interiormente, sua estrutura contém de dois a três pilares grossos, geralmente de carvalho, reforçado por pedras. Seu revestimento externo é feito de palha, fibras de cana, coco e taboa, servindo como isolante térmico e proteção contra as chuvas. Possui bambus que formam uma rede rígida que serve de suporte para a palha. O solo, geralmente, é de terra e sua porta deve estar sempre voltada para o nascer do sol. A ruka é o centro de encontro familiar e social Mapuche e seu espaço se organiza em torno do al kũxal o kũxalwe (fogo). Fonte: www.kimvn teatro.cl

4 “Resistências”, livro de Judith Butler. Paradiso Editores, 2018, México.





TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

JANELAS ABERTAS PARA A POSSIBILIDADE

“Sou uma peça de teatro”

Zahy Guajajara

Coautora Elaine Rollemberg

Para falar do que sou, penso em substantivos e adjetivos tão diversos que não trariam qualquer definição, mas um conceito importante talvez: a pluralidade. Chamam-me Zahy e para o universo que existo, ou que existimos, me apresento a vocês como uma peça de teatro.

Por definição histórica, em resumo, a peça teatral é uma história encenada diante de uma plateia. Também consideradas dramas, as peças ganham tal definição junto ao conceito de teatro vindo da Grécia Antiga. O termo *théatron*, cujo radical da palavra é o mesmo de *theoria*, designa um espaço de assistência a distância, uma avaliação e reflexão sobre o que se apresenta. Já o verbo *drân*, que designa drama, significa agir e não admite conjugação no passado, por ser considerado algo sempre em processo.

A dramaturgista Fátima Saadi, em seu ensaio “A Teatralidade”, nos fala o seguinte:

“O *théatron* é, portanto, não apenas o lugar onde se vai para ver de longe, a distância, mas também o lugar onde se vai para ver a própria distância, o spacejamento entre o homem e suas ações, a articulação entre o indivíduo e a sociedade.” (PARDO. 2011, p. 330)

Provocada por tal pensamento, considerando minhas ações como movimentos expressivos da minha existência e posta às minhas observações e dos outros, apresento o título “Sou uma peça de teatro” como uma extensão dessa provocação, um convite à reflexão da nossa humanidade ou teatralidade.

Sou uma peça de teatro porque acredito que a vida nada mais é do que uma grande encenação. Permitam-me dizer que estou usando a palavra “encenação” no melhor sentido, atuação. Somos todos atores, diretores, dramaturgos de nós mesmos e das nossas histórias.

Augusto Boal em sua “Poética do Oprimido” nos diria, ainda, que somos todos “espect-atores”, atores e espectadores, nós agimos e observamos a nós e ao mundo. Nós, humanos, somos capazes de nos emocionar com pensamentos e pensar emoções. Encenamos crenças, criamos verdades e vendemos imagem. Produzimos máscaras sociais, as quais julgamos serem boas e trabalhamos para nos sentirmos amados e aceitos dentro do que entendemos como cultura. No entanto, vale refletir sob que ótica atua nosso julgamento. Parafraseando Boal, devemos refletir não apenas como artistas, mas como cidadãos porque este não é um tema de teatro somente, mas de cidadania.

“Mesmo quando a evidência salta os olhos, há quem não perceba que o mundo está sendo cada vez mais dominado pelos dogmas da economia de mercado - O Deus Mercado substituiu os outros deuses! Sua fome é o lucro! (...) Vale o lucro, os dividendos: a vida humana nada vale, e as mortes não se contabilizam! Diante do mercado e do lucro, que no mundo globalizado substituem todos os valores chamados ‘humanísticos’, temos que tomar uma posição filosófica, política e social - ação!” (Boal. 2019, p. 23)

E como atriz na vida, eu acredito nessa ação como agente de transformação, dedicada à equidade, ao respeito, à liberdade e à humanidade. Porque, embora oprimidos por uma sociedade capital poderosa e determinante, não estamos fatalmente definidos por seus desígnios, escrevemos e atuamos em nossas vidas. Somos também autores e responsáveis por nós e podemos agir para que “o homem deixe de ser o lobo do homem”.

Não que isso seja fácil, porque tais desígnios dessa sociedade opressora são enraizados no nosso tempo cronológico e biológico.

Pensemos juntos... Somos a única espécie da natureza que necessita sair dela para se sentir existente, inteligente, produtivo ou utilitário. Assim que saímos do útero da nossa mãe (também da mãe terra), ainda recém-nascidos, já nos são impostas regras a serem seguidas para nos tornarmos “agentes civilizados”. Logo, chega o momento em que precisamos nos tornar “adultos” fortes, habilidosos e autossuficientes capazes de matar nossa própria natureza para sobreviver neste mundo competitivo, individualista e capitalista, em que nos encontramos. Infelizmente, percebo que assim surge a necessidade de “encenar” nossa história por uma questão de sobrevivência.

Eu, como filha da contemporaneidade, tanto quanto da ancestralidade, não fugi desse atravessamento, sou também acometida por ele, mas atuo em sua transformação. Eu transgriro o óbvio e luto para salvar a natureza (interna e externa) e existir nestes tempos. Desta forma, para dividir com vocês a minha razão atual sobre quem sou, comparando-me à uma peça e porque acredito muito no poder do teatro, preciso falar um pouco sobre meu caminho até aqui.

Em 2019, quando subi em um tablado pela primeira vez, no espetáculo “Macunaíma - Uma rapsódia musical”, deparei-me com o tal teatro. Algo me incomodava profundamente no início desta experiência. Eu tinha muita dificuldade em entender o teatro como me apresentavam, encontrava muito mais perguntas do que respostas e questionava qual o meu papel ali. Para além do meu personagem: Quem eu era no teatro? Por que fazer teatro? E qual a relação dos indígenas com o teatro?

Eu não venho de uma cultura que tem como tradição ler e escrever. Embora tenha vivenciado uma educação formal, meu aprendizado foi muito mais prático e sensorial. Da mesma forma, eu cheguei até o teatro. Ou, poderia dizer que: caí de paraquedas! Minha trajetória artística se deu pela atividade e sem nenhum estudo específico sobre atuação. O distanciamento da leitura, em um primeiro contato com o teatro, dificultou muito a minha vida como atriz, já que é preciso uma dedicação aos textos, à teoria e à pesquisa. Eu sentia que precisava me esforçar muito mais do que os demais para atuar.

Algumas vezes, no início dos ensaios de “Macunaíma”, eu voltava para casa me sentindo frustrada, inútil e deslocada. Eu sentia vontade de não voltar mais aos ensaios. Não tinha satisfação com o meu

processo e nem com o processo dos outros. Era muito difícil lidar com as questões que iam se revelando de cada indivíduo e em mim e isso me afetava de uma maneira muito negativa.

Há, quase sempre, uma desqualificação dos indígenas e de suas obras. Alvos de preconceitos, somos vistos como incultos, sem qualidade, sem refinamento, incapazes de atuarmos em um grande papel, seja na vida ou no teatro. É preciso muita força e estratégia para suportar as regras preestabelecidas nesta realidade.

Fui aprendendo com a experiência a importância do estudo teórico, para além do prático, como uma ferramenta de auto-observação e autodescoberta, para que seja possível uma reinvenção de mim mesma. Estou sempre disposta a aprender e venho me dedicando a este estudo. Em contrapartida, quando percebi que a minha cultura me dá elementos fundamentais como atriz, me apeguei a minha formação ancestral para me orientar em meus estudos atuais e com propriedade utilizo ela como minha melhor ferramenta artística.

A cultura indígena é naturalmente artística. A arte indígena é baseada em seus conhecimentos inatos, ou seja, é a sua própria existência em suas obras. Uma cultura viva produz contemporaneidades artísticas, mas sempre valorizando a experiência histórica que se memorizou. A ancestralidade nunca se perde, ela revive na atualidade.

Para nós indígenas, não é preciso ser reconhecida, exposta ou comercializada como artista para ser artista, uma pessoa já nasce em atuação. Todo nosso movimento é visto como expressivo. Caminhadas, sons, dança, gestos, afetos... a vida é a mais pura arte genuína!

Habilidades manuais (artesanatos), por exemplo, são pouco valorizados quando comercializados fora da comunidade, mas para nós toda “textura” traz em si uma teia de histórias, narrativas, vivências etc. Ou seja, o que consideramos obras de arte é considerado artesanato pelos olhos estrangeiros, desvalorizando nossa cultura.

Por que a arte indígena é menos valorizada? Por que o artista indígena é menos capaz? Meus parentes produzem e comercializam para viver e não para acumular, todavia, diante do mundo capitalista, isso tem o preço que é continuar à margem da sociedade. Outro dia, li uma matéria em jornal em que um artista havia vendido “nada”. Sim, ele vendeu nada! Ele simplesmente elaborou um super discurso

defendendo a sua obra que era “nada” e oferecia um certificado aos que compravam a sua obra. O “nada” pode ter muito valor! O que vende é uma ideia que se tem sobre algo, conceitos, histórias, imagens inventadas e contadas. O problema é que estamos sobre narrativas colonialistas que nos desvalorizam historicamente.

Contudo, mesmo que haja alguma distância da textualidade como valor enunciativo que possa, para os olhos estrangeiros, desqualificar nossa cultura e desvalorizar nossa arte, para nós, a nossa anunciação está na ação em si e na oralidade. Neste sentido, sinto que o teatro é um dos poucos espaços que está mais próximo da arte indígena.

O teatro exige um contato muito mais real e genuíno do que a TV e o cinema, por exemplo, não permitindo uma edição de imagem, uma repetição da cena para escolher o melhor resultado. O teatro nos faz experimentar uma encenação mais próxima da vida real. Compartilho com vocês um trecho do texto “Quando a vida é teatralização” de Julio Adrião:

“O teatro revitaliza a pessoa que vivencia a experiência teatral - seja como ator, como diretor ou como público, porque sem público não se faz teatro. Existe uma realimentação, uma renovação de esperança, de vida (...) O teatro acaba sendo uma arte mais humana mesmo. É uma arte que não se repete, cada vez que ela acontece, por mais que seja ensaiada, acontece de uma vez.” (PARDO. 2011, p. 93)

Na busca pelo meu realismo, eu tenho por hábito, durante os meus processos artísticos, não assistir nada que possa me influenciar objetivamente. Evito referências de colegas, para não copiá-los, para não reproduzir imagens concebidas externas a mim. Embora o aprendizado seja, algumas vezes, baseado na repetição, eu acredito em uma reprodução consciente, inteligente e sensível, capaz de reconhecer o ser que reproduz em si. Assim, eu procuro buscar referências dentro de mim, nas minhas memórias, na minha educação, cultura e história.

A maior referência é a minha ancestralidade, a voz da minha mãe, sua cegueira que nos ensinava a enxergar, o caminhar do meu pai e sua expressão corporal. Esta ancestralidade está viva dentro de mim e se eu preciso reproduzir ou representar eu apresento repetidamente o que me atravessa na existência de forma sempre única.

“O fato é que é do próprio ator, dele mesmo, de sua dinâmica subjetiva, de seu corpo físico e de seu peso no espaço, é dessa musculatura, dessa sensibilidade e dessa inteligência corporal que começam a se desenhar as primeiras formas de sua presença e de sua partitura cênica.” (PARDO. 2011, p.45)

Mas, o que me ajudou a ter esse *insight* sobre autenticidade foi quando, assistindo a uma novela, comecei a me questionar sobre qual o limite entre ficção e realidade em atuações e personagens. Por que algumas encenações parecem reais e outras realidades fantásticas?

Já ouvi, várias vezes, outros atores (obviamente não indígenas) que preferem fazer papéis com personagens “fortes”, referindo-se a alta intensidade deste personagem. Foi quando me perguntei: o que é um personagem forte? Nas minhas referências internas, ser forte é ser frágil também. Ser intenso é saber ser leve. Porque “ser” é transitar opostos, sobretudo habitar a vulnerabilidade, se disponibilizando não apenas à ação, mas à transformação. Para tanto, uma atuação “forte”, o que eu consideraria como boa atuação, é aquela baseada na verdade do ator.

Eu me exponho em dizer que ser verdadeiro é muito difícil. Uma grande dificuldade da espécie humana é ser honesta consigo mesma, porque estamos programados para servir a nossa racionalidade, que foi educada pelas conveniências sistêmicas do mundo. Nós somos treinados a nos afastar dos nossos “defeitos”, que representam um mau caráter, e nos aproximar das “qualidades”, que agradam um modelo “civilizado” de sociedade.

Nós estamos inclinados a julgar, manipular e castrar, tanto a nós, quanto aos outros, orientados a invocar anjos e expulsar demônios. Porém, novamente eu pergunto: sob que ótica opera essa educação? O que são anjos ou demônios e para quem? Mais uma vez, parafraseando Boal, preocupo-me mais com os papéis de oprimidos e opressores de nossa sociedade, que quase não se distinguem ou se separam entre si, em meio a tanta violência dissimulada.

Ser honesta comigo foi e continua sendo o meu maior desafio como atriz e como pessoa. Contudo, a busca pela minha honestidade é a minha melhor arma para desconstrução do meu caráter e para o desapego de mim mesma. Eu descobri no teatro que eu não preciso deixar de ser um corpo indígena para ser atriz, tão pouco preciso

deixar de ser eu. Sou humana, como todos e tenho características agradáveis e desagradáveis, para mim e para os outros.

Eu me apaixonei pelo teatro ao descobrir que poderia ser um corpo fértil no palco sendo eu mesma e isso se reflete na vida. Cada um de nós é único e o que temos a oferecer ninguém mais tem. Além disso, um dos maiores potenciais humanos e teatrais é a transformação. Porém, para que se mude uma forma é preciso que a reconheça bem. A desconstrução sempre me interessou. Para se desconstruir é preciso se reconhecer, para se transformar é preciso se respeitar. No entanto, tem muita gente que confunde o “desconstruir” com o “destruir”. A omissão de si mesmo, ou o desejo cego pelo que não é seu, pode nos levar à destruição.

No entanto, muito distante de fingir, porque ninguém finge ser mau, ser honesto, ou ser bonzinho, em uma encenação honesta ninguém sai de si. É impossível disponibilizar seu corpo à atuação sem ser atravessado por um “personagem”. Somos muitos e antagônicos. Somos, cada um, vários personagens. Somos todos uma peça de teatro!

Digo mais, somos capazes de uma autoapropriação integrativa, que compreende e potencializa a expressão do Ser em sua inteireza. E isto não se prova aos outros, mas se degusta em si e se apresenta. Falamos com o corpo e movemos com a fala. Na vida, ou nos palcos, os nossos processos humanos e teatrais falam por nós e se comunicam. Atores, espectadores e dramaturgos em ação na vida, compõem-se a si e transformam-se uns aos outros.

Que bom que caí no teatro e não na rua! A humanidade do teatro me atrai e me torna ainda mais humana para o mundo! O teatro permitiu-me aproximar da minha existência, das minhas formas, essências, matérias e sombras, de toda a pluralidade que faz parte da minha singularidade, permitindo conhecer-me de verdade. Atuar nos permite ser diverso sem julgamento. Eu sinto prazer em atuar! Atuar é realizar, é existir! Atuando eu me defino e me liberto! Tudo o que interpretamos somos nós. Atuando eu me aceito e me transformo. E, consciente das minhas ações, sinto-me cada vez mais capaz de agir, comunicar e transformar o mundo!

BIBLIOGRAFIA

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Editora 34, 2019.
PARDO, Ana Lucia (organização). A teatralidade do humano. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

AUTORA

Zahy Guajajara é do povo Tentehar-Guajajara, do Maranhão. É atriz e foi uma das porta-vozes na Ocupação Indígena Aldeia Maracanã. Atuou na minissérie “Dois Irmãos”, da TV Globo, em 2015; no cinema, estreou no longa “Não Devore meu Coração” em 2017; no teatro, com a companhia Barca dos Corações Partidos, esteve no espetáculo “Macunaíma - Uma Rapsódia musical”, de 2018 a 2019; entre outros.

COAUTORA

Elaine Rollemberg Graduada com Licenciatura em Dança (UniverCidade, 2005), pós-graduada em Produção Cultural (UCAM, 2016) e pós-graduada em Arte e Filosofia (PUC-RIO, 2019). Trabalha com performance, criação, direção e dramaturgia de movimento para bailarinas(os), atores e atrizes, em projetos coletivos ou particulares.

ORGANIZAÇÃO E CURADORIA
Naine Terena e Andreia Duarte

AUTORIA

João Paulo Barreto Yepamahsã, Luiz Davi Vieira Gonçalves, João Nyn, Juma Pariri, Lilly Baniwa, Verônica Fabrini, Raquel Rodrigues Kubeo, Jade Reginaldo Ribeiro, José Ricardo Roberto, Jaider Esbell, Carla Ávila, Paula González Seguel, Helena Indiara Ferreira Corezomaé, Emerson Uýra, Ana Luiza da Silva, Dayane Nunes Yepario, Anderson Kary Báya, Juan Francisco Moreno, Zahy Guajajara e Elaine Rollemberg.

ARTES VISUAIS
Aislan Pankararu

EDIÇÃO
Ricardo Muniz Fernandes/ n-1edições

DESIGN GRÁFICO
Érico Peretta

GESTÃO DE CONTEÚDO
Luna Rosa Recaldes

REVISÃO
Cintia Castilho Batista

PRODUÇÃO
Tati Nunes

FOTÓGRAFO DAS ARTES VISUAIS
Jean Peixoto

SOCIAL MEDIA
Taciana Vitti
Olívia Maia

CONVERSÃO PARA EBOOK
Cumbuca Studio

Projeto contemplado pela Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural - 14.017/2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

T253

Teatro e os Povos Indígenas [recurso eletrônico] : janelas abertas para a possibilidade / Zahy Guajajara ... [et al.]- São Paulo : N-1 edições, 2021.

167 p. : il. ; ePUB ; 7,78 MB.

Inclui índice.

ISBN: 978-65-86941-70-8 (Ebook)

1. Teatro. 2. Povos Indígenas. I. Guajajara, Zahy. II. Seguel, Paula González. III. Ribeiro, Jade. IV. Ávila, Carla. V. Corezomaé, Helena. VI. Montenegro, Juan Francisco Moreno. VII. Esbell, Jaider. VIII. Kubeo, Raquel. IX. Silva, Ana Luiza da. X. Pariri, Juma. XI. Nunes, Dayane. XII. Báya, Anderson Kary. XIII. Silva, José Ricardo Roberto da. XIV. Fabrini, Veronica. XV. Baniwa, Lilly. XVI. Pontes, Emerson. XVII. Nyn, João. XVIII. Gonçalves, Luiz Davi Vieira. XIX. Yepamahsã, João Paulo Barreto. XX. Título.

2021-4427

CDD 792

CDU 792

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

Teatro 792

Teatro 792



PRODUÇÃO

REALIZAÇÃO



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

