

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

JULIANA GONÇALVES RAMOS DE SOUZA

A PRODUÇÃO CULTURAL COMO FERRAMENTA DECOLONIAL: Uma análise do espetáculo “Karaíba: um musical originário” em comparação ao teatro catequético no Brasil

NITERÓI

2024

JULIANA GONÇALVES RAMOS DE SOUZA

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa

NITERÓI

2024

A PRODUÇÃO CULTURAL COMO FERRAMENTA DECOLONIAL: Uma análise do espetáculo “Karaíba: um musical originário” em comparação ao teatro catequético no Brasil

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Bacharel.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa
Orientador

Prof.^a Dr.^a Cristiane Cardoso Campos
Membro da banca

Me. Pedro Mourthé Kosovski
Membro da banca

NITERÓI
2024



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao dia **dezenove de dezembro** do ano de dois mil e vinte quatro, às quinze horas, realizou-se a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **A PRODUÇÃO CULTURAL COMO FERRAMENTA DECOLONIAL: Uma análise do espetáculo “Karaiba: um musical originário” em comparação ao teatro catequético no Brasil**, apresentado por **Juliana Gonçalves Ramos de Souza**, matrícula **18033037**, sob orientação do(a) **Dr. Wallace de Deus Barbosa**. A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dr. Wallace de Deus Barbosa**

2º Membro: **Dra. Cristiane Cardoso Campos**

3º Membro: **Me. Pedro Kosovski**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca.

Dr. Wallace de Deus Barbosa

Presidente de Banca
Documento assinado digitalmente

gov.br

WALLACE DE DEUS BARBOSA
Data: 13/01/2025 16:13:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

MEIA FINAL: 10,0
(dez)

Documento assinado digitalmente

gov.br
WALLACE DE DEUS BARBOSA
Data: 21/01/2025 09:29:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo ao tempo. Demorei mais do que gostaria para concluir meu curso, vezes por minha causa e muito mais vezes por conta de causas externas. No entanto, concluo esse trabalho com a certeza de que, no final das contas, o tempo foi bom comigo: encontrei uma pesquisa que me move profundamente e une minhas duas paixões.

Agradeço ao professor Wallace de Deus por embarcar comigo nesse trabalho: sua orientação e direcionamento foram fundamentais para me ajudar a entender o quê, dessa pesquisa, fazia mais sentido para esse momento da graduação; e, também, por me instigar falar sobre meu projeto cultural, deixando, como ele mesmo disse, um registro importante para a posteridade.

Agradeço também às professoras Marina Frydberg e Neide Marinho, por serem importantes vozes de persistência em momentos pontuais da minha jornada na UFF, quando o caminho para a formação parecia difícil. Nesse sentido, também estendo meus agradecimentos aos professores Flávia Lages e João Domingues que, sem saber, também o foram em sala de aula.

Quero deixar aqui meu profundo e emocionado agradecimento à Luzé, parceira de tantos projetos e de vida, pelas horas e horas de debate sobre essa pesquisa que tanto me atravessa. Pelos livros de presente, pelas perguntas que me instigam, por dividir comigo também a sua pesquisa e caminharmos juntas. Por me incentivar sempre, principalmente, a não deixar para trás minha faculdade. Agradeço também por sua coragem de não ter medo de dizer o que precisa ser dito, que tanto me inspira a ser uma produtora e pesquisadora mais confiante.

Ao meu avô paterno, Arthur, minha referência da vida toda em estudo, pesquisa e força. Por todos os livros que sempre recebo de presente quando vou à sua casa, como forma de me dizer que estudar é fundamental e que o conhecimento é algo que ninguém tira da gente. E, principalmente, por todas as histórias que você me conta a cada encontro nosso, que tanto me fortalecem. Ao meu pai, Evandro, que me deu de presente um livro quando passei para a faculdade. Nunca foi sobre esse livro, mas sim por todo o incentivo que veio junto com ele, no meio de tanta gente que não entendia muito bem o que é que eu estava indo cursar na UFF.

Por fim, quero agradecer ao meu eu do passado, que, apesar de tudo, não desistiu.

À dona Joana Caeté e sua flecha lançada no tempo.

RESUMO

O presente trabalho pretende começar uma investigação sobre em que medida a produção teatral brasileira atual conseguiu se afastar do teatro catequético proposto por José de Anchieta e o quanto ainda reproduzimos seu modelo. Se para o mundo ocidental, o Teatro, no significado mais clássico dessa palavra, tem suas raízes na Grécia, no Brasil, suas bases se fundam na colonização. Ainda que José de Anchieta não tivesse como objetivo fazer teatro e sim catequese, as artes cênicas foram uma de suas ferramentas. Além disso, os povos indígenas que habitavam essas terras também tinham em suas culturas algo muito presente que chamo aqui, por falta de palavras melhores, de “teatralidades” ou “performatividades”. Pensar um fazer artístico decolonial, anticolonial ou contracolonial só é possível se, também, considerarmos esses pilares na análise, seja para conseguir identificar as armadilhas coloniais tão bem fundadas em nossa sociedade e que a arte também reproduz, seja para encontrar novas palavras, significados e formas de fazer. Por ser essa uma tarefa grande demais, este trabalho se propõe a um estudo de caso sobre o espetáculo “Karaíba: um musical originário”, de minha idealização e produção. Assim, além de conseguir experimentar esse viés de análise, o faço colocando em questão o mercado cultural carioca e, também, a mim mesma. Afinal, da mesma maneira que o racismo ou o machismo, se vivemos em uma sociedade fundada na colonização, nós também somos, além de colonizados, colonizadores de nós mesmos.

Palavras-chave: Teatro brasileiro contemporâneo; Teatro catequético; Análise comparativa; Decolonialidade; Estudo de caso; José de Anchieta; Tupinambás; Mercado cultural carioca.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. TEATRO CATEQUÉTICO NO BRASIL: PRIMEIRAS ANÁLISES.....	14
2.1 ANÁLISE E(M) PERSPECTIVAS.....	14
2.2 RITUALIZAR PARA (RE)VIVER.....	17
2.3 O TEATRO DA COLONIZAÇÃO.....	23
3. ESTUDO DE CASO: “KARAÍBA: UM MUSICAL ORIGINÁRIO”.....	34
3.1 CONTEXTO DO PROJETO.....	35
3.2 IDEALIZAÇÃO: O PRIMEIRO PROJETO.....	37
3.3 FICHA TÉCNICA MAJORITARIAMENTE INDÍGENA.....	41
3.4 A DRAMATURGIA.....	43
3.5 A TEATRALIZAÇÃO DA HISTÓRIA.....	73
3.6 FECHANDO CICLOS, INICIANDO NOVOS: A VISÃO DA PRODUTORA.....	85
4. CONCLUSÃO.....	92
BIBLIOGRAFIA.....	95
SITES E LINKS.....	97

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho que apresento como a conclusão do bacharel em Produção Cultural, traz também elementos dos anos em que, nessa mesma universidade, cursei História. Como produtora, desenvolvo produtos artísticos com embasamento histórico, refletindo ativamente sobre a produção cultural enquanto a potente ferramenta decolonial que ela pode ser. Isso se traduz não apenas nos temas escolhidos, mas também no interesse pelo funcionamento do próprio mercado cultural para além dos editais ou das dinâmicas de patrocínio. A partir do ano de 2016, ainda iniciando minha carreira, as primeiras observações que fiz sobre as bases que sustentam esse mercado, sobre as dinâmicas interpessoais dos artistas e produtores que o integram e, claro, sobre os produtos artísticos que desenvolvemos como resultado - ou consequência - de tudo isso, foi o que, em parte, me conduziu para essa pesquisa que aqui apresento. A outra parte tem a ver com o interesse que desenvolvi, nesta mesma época, sobre o estudo do período pré-colonial e colonial brasileiro, sob a perspectiva dos povos indígenas ou do que se pode recuperar sobre eles, em especial, sobre os Tupinambá. Tanto pelo viés da produção cultural quanto pelo viés do estudo histórico, o simples interesse que foi se tornando uma pesquisa grande, necessitava, cada vez mais, que eu voltasse no tempo histórico, que eu me aprofundasse em temas que fugiam à graduação em Produção Cultural, que bebiam sim da História, mas também da Antropologia e da Etnografia. E, para que a pesquisa não ficasse de um tamanho impossível de dar conta, eu precisei também escolher um recorte.

Em 10 anos como produtora, o segmento teatral foi o que mais trabalhei até agora, e foi através dele que me encontrei na produção. É para o teatro que mais penso produtos artísticos. Naturalmente, o afunilamento desta pesquisa foi tendendo, portanto, ao teatro. Ao mesmo tempo que no viés histórico encontrava cada vez mais material para ler, referências de estudiosos antigos e contemporâneos, cartas, relatos, crônicas, muita informação até então desconhecida para mim sobre os Tupinambá, sob o viés do mercado cultural, da linha do tempo do teatro no Brasil, constantemente o teatro catequético aparecia como o “ponto de partida”. No entanto, a literatura sobre esse tema limita-se, quase sempre, às mesmas informações: os cortejos, as festas populares, alguns tratam superficialmente dos aldeamentos jesuítas sem se aprofundar sobre a complexidade deles, as músicas, a relação dos jesuítas com alguns povos indígenas, os autos de Anchieta e sua importância para a dramaturgia e para a linguística, etc. Décio de Almeida Prado, dentre os que li, foi o único que apresentou um relato que foge destas mesmas informações, tratando brevemente sobre a encenação proposta por Anchieta e as torturas praticadas em cena.

Dessa maneira, a falta de certas informações que eu desejava investigar me fez encontrar um dos pilares da minha pesquisa: o teatro catequético no Brasil. Esse “ponto de partida” de tantas linhas do tempo do teatro brasileiro é um momento histórico que precisa considerar todas as camadas que o compõem. Quer dizer, enquanto buscarmos apenas teatro no teatro catequético proposto por Anchieta, é possível que estejamos fadados a repetir as mesmas informações. Isso porque José de Anchieta não era um teatrólogo, um ator ou um diretor, era um padre. O que esse padre veio fazer no Brasil foi catequese, não teatro. Portanto, quando falo em analisar todas as camadas, me refiro ao trabalho de pensar o momento histórico profundamente, isto é, como os padres aprendiam sobre a cultura dos povos indígenas para pouco a pouco corroê-la; entender como, nesse contexto, o teatro se tornou uma ferramenta importante para a conversão; quais os elementos desta arte da cena serviram perfeitamente aos objetivos da catequese e quais precisaram ser adaptados para servir ao processo de conversão. É importante enfatizar que em nenhum dos livros que li até aqui os autores colocaram o teatro catequético como a inauguração do teatro no Brasil. Ainda assim, mesmo que seja por uma questão de organização histórico-temporal dos fatos, se muitos livros sobre o teatro brasileiro começam a partir do teatro catequético, acaba por fazer deste um marco, um início. Neste ponto eu chego ao segundo pilar da minha pesquisa: considerar os povos indígenas, sua cultura e ritualidades é fundamental para pensar o teatro brasileiro, seja dentro desta “linha do tempo” histórico-temporal, seja para analisá-lo em suas particularidades. Com isso, não estou dizendo que devemos a partir de agora apontar e nomear, dentro da cultura Tupinambá, elementos que julgamos serem semelhantes ao teatro ocidental - mesmo porque, do ponto de vista da pesquisa acadêmica, isso além de ser um equívoco, não seria, para dizer o mínimo, correto. O que acredito ser possível fazer é apontar sentidos. Considerar os Tupinambá neste estudo histórico voltado ao teatro brasileiro é se debruçar sobre sua cultura, mitologia, seus ritos, sua organização social e política, não de fora, mas o mais dentro do que seja possível hoje fazer. A atriz Zahy Tentehar disse em seu discurso ao prêmio Shell de 2024 que aprendeu a fazer teatro em sua aldeia, com seu povo, não na cidade. Concordando com sua perspectiva, defendo neste trabalho que é possível apontar em ações cotidianas ou ritualísticas da sociedade Tupinambá, o que chamo hoje de “teatralidades” ou “performatividades”. A compreensão de que a contação de história, a teatralidade e a performatividade não é uma invenção do teatro europeu e ocidental, é importante, inclusive, para observarmos o nosso fazer teatral atual com outros olhos.

Na primeira parte deste trabalho, exponho o que acredito ser minhas primeiras análises sobre esses dois pilares, abrindo novas portas e janelas desta pesquisa. Ainda que se trate de

uma conclusão de graduação, achei importante compartilhar essas análises antes de chegar ao estudo de caso sobre o espetáculo “Karaíba: um musical originário”, idealizado por mim e que faz parte da segunda metade deste trabalho. Isso porque o objetivo desta pesquisa é cruzar esses dois pilares de modo não só a conscientizá-los de seu papel nesta “linha do tempo” do teatro brasileiro, mas para chegar ao cerne da pesquisa: a investigação sobre o quê, deste teatro catequético, permaneceu ao longo dos séculos e se enraizou no nosso fazer teatral atual. O que se transformou e o que conseguimos deixar para trás. Ainda neste mesmo sentido, para chegar a uma produção cultural consciente de seu papel decolonial que falei no início, realizando produtos culturais que tenham bases diferentes das coloniais fundadas por esse teatro catequético, muito nos ajuda o estudo sobre os Tupinambá, concordando com o significado de contracolonialidade criado por Nego Bispo, isto é, se alicerçar em saberes não hegemônicos.

Com relação à primeira parte do trabalho, gostaria de fazer algumas breves observações que julgo importantes antes de sua leitura. A primeira é que no capítulo “Análise e(m) perspectivas” me utilizo de entrevistas que fiz com duas pessoas que são referências para mim, Pedro Kosovski e Álamo Facó, por serem pesquisadores e realizadores de projetos culturais cujas temáticas abarcam os dois pilares dessa minha pesquisa. A citação dessas entrevistas e de suas falas não tem o intuito de colocá-los num lugar de análise como faço posteriormente no trabalho com o espetáculo “Karaíba”, mas sim num lugar bibliográfico, visto que essas entrevistas me ajudaram a elaborar mais sobre o assunto. Assim sendo, suas falas entram muito pontualmente no texto, em momentos que acho que ajudam a reflexão. Além disso, coloco as entrevistas como parte da bibliografia pois acredito que uma pesquisa como essa não se basta com leituras. É preciso se aproximar e ouvir o que agentes da cultura, como os entrevistados, têm a dizer sobre esses temas a partir de suas experiências práticas.

O segundo ponto que acho fundamental destacar é a questão entre ética e estética quando me debruço na análise sobre o quê de catequético ainda estaria presente em nosso fazer teatral. É claro que o teatro proposto por Anchieta desenhava uma estética, no caso, a católico-colonial do século XVI em que estava inserido. Em outras palavras, a estética de uma projeção de mundo a ser construído pelos colonizadores. Por essa perspectiva, é possível investigar os autos, os poemas e os relatos de suas encenações e festividades, para encontrar a linguagem estética que ainda se faz presente nos folguedos, cortejos e festas populares contemporâneas do Brasil. Dito isso, eu poderia encaminhar essa pesquisa para uma busca sobre tudo aquilo que se aproxima da estética católica-colonial, pensando em quais seriam as atualizações dos símbolos, das formas e conteúdos que permaneceram ao longo dos 500 anos.

Da mesma maneira, a pesquisa poderia ser sobre o quanto o teatro brasileiro ainda mantém uma conexão, mesmo que inconsciente, com o catequético. A partir da percepção de que num primeiro momento a linguagem dos autos e cortejos estão relacionados ao catolicismo e, num segundo momento, a linguagem de depoimento autoficcional está relacionada ao testemunho protestante promovido pela crescente do neopentecostal na sociedade brasileira; a nova onda catequética. Entretanto, o objeto do trabalho não é nenhum dos dois. Mais do que analisar a estética, me interessa a ética, ou seja, a intenção catequética por trás de cada aproximação com uma aldeia Tupinambá, por trás da escolha de usar o teatro como ferramenta de convencimento e conversão da ‘verdade’, e como isso acabou por fundar certas bases no fazer teatral brasileiro que permanecem, em maior ou menor grau. Mas, óbvio, sem traçar relações com a atualidade protestante, pois seria um avanço impossível para o momento.

Veja, o que proponho não é o mesmo que absolver o teatro de sua violência na colonização brasileira, pelo contrário. Eu me pergunto: modificar a estética católica-colonial ao produzir obras artísticas contemporâneas é o mesmo que se livrar por completo das heranças do teatro colonial? Bastaria modificar a linguagem e o estilo estético para excluir todo e qualquer traço dessa herança? Quer dizer, podemos cair no equívoco de uma equação simples: que todo teatro sem semelhança estética ou linguística com o anchietano, não tem nada de catequético. Como se estivéssemos salvos, isentos da colonialidade de um teatro que perdurou por 300 anos antes da modernização do teatro, como se pudéssemos afirmar hoje um mundo literalmente pós-colonial. Desse modo, eu acredito ser possível se utilizar da estética católico-colonial e ainda assim realizar um produto artístico decolonial ou contracolonial; como é o caso de diversas manifestações populares. Não é a estética que encerra a questão, visto que a arte é famosa por subverter significados ainda que encenado de diferentes maneiras. Minha análise está focada nas características e objetivos catequéticos do teatro de Anchieta com o foco de identificar alguma herança presente nos teatros contemporâneos, principalmente naqueles que não tem semelhanças estéticas nem estilísticas com o teatro de Anchieta. Não podemos esquecer que o teatro colonial instituído a partir do marco católico e o teatro catequético de Anchieta, já disseminavam suas sementes há 300 anos quando o Brasil passou pela forte imigração de artistas e encenadores europeus.

Nos livros que fazem esse estudo em “linha do tempo” sobre o teatro brasileiro, a exemplo do já citado Décio de Almeida Prado em “História Concisa do Teatro Brasileiro”, o primeiro capítulo é sempre o teatro colonial do século XVI. O segundo, é sempre o teatro na era do romantismo, dando um salto histórico para o século XIX. Ou seja, até que fôssemos um país que recebesse os artistas estrangeiros que trariam para cá sua influência ética e

estética do teatro ocidental europeu, já existiam 3 séculos de enraizamento deste teatro colonial. Então, não é de se surpreender que exista heranças desse teatro Anchieta presentes em peças que se desenham em cima de outras estéticas que não as do teatro colonial, isto é, mesmo que bebam dessas outras referências, é importante entender que estas não semearam aqui num solo virgem, mas sim num solo com raízes muito bem fundadas e, pelo tempo de 300 anos, muito já remexidas e complexificadas. Por esta razão, tenho convicção de que essa pesquisa, seja pela complexidade do que se propõe, seja pela complexidade desta herança colonial a que me refiro, não se encerra nesse trabalho, se inicia.

Na segunda metade deste trabalho experimento, pela primeira vez, esse viés de análise ainda embrionário, aplicado ao espetáculo “Karaíba: um musical originário”, idealizado e produzido por mim e adaptado do livro “Karaíba: uma história pré-Brasil”, de Daniel Munduruku. Neste primeiro exercício da minha pesquisa, optei por analisar um produto artístico de minha idealização para colocar em questão minhas próprias certezas e convicções sobre o tema, e também porque este é um exemplo que podemos chamar de caso de sucesso. Entre 2021 e 2024, “Karaíba” passou por 16 cidades brasileiras dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná e São Paulo, contando, inclusive, com uma temporada de 1 mês na capital paulista, no Sesc Pompeia. O espetáculo, neste formato, encerrou em maio de 2024 por razões outras que nada tem a ver com a falta de convite para novas temporadas e circulações. “Karaíba”, então, enquanto produto de teatro é um exemplo de sucesso, algo que envolve muitos outros fatores e pessoas que também fizeram parte do projeto. No entanto, seu sucesso não invalida uma análise histórica e linguística sobre a obra - da mesma maneira que essa análise não significa que “Karaíba” fracassou. Apesar da escrita desta análise parecer ter pouco tempo de distância do encerramento do projeto, isto é, pouco tempo de recuo, enfatizo aqui que essa é uma pesquisa que desenvolvo desde 2020. A criação e realização deste projeto é, na verdade, um resultado dessa pesquisa, um exercício de experimentá-la na prática. Portanto, ainda que minhas reflexões sejam iniciais do ponto de vista do caminho que ainda tenho para percorrer academicamente, do ponto de vista da trajetória da pesquisa em si, é uma espécie de checkpoint. Mesmo porque “Karaíba” não foi a primeira experimentação desta pesquisa na prática. Em 2021, realizei com o incentivo da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro o curta-metragem “As Plantas no meu Quintal”, em parceria com a Tekoha D’Jey, aldeia Guarani Nhandeva de Rio Pequeno, Paraty (RJ). Semelhante ao que fiz posteriormente em “Karaíba”, compus uma ficha técnica majoritariamente indígena. A protagonista do filme foi Elaine, de 10 anos, filha do Xamã de sua aldeia, que veio ao Rio de Janeiro junto com sua irmã, Elisa, de 18 anos, para as gravações. Esse trabalho foi uma

parceria com o ator, diretor e roteirista Adanilo e, como uma produção pandêmica, foi um aprendizado em muitos sentidos. Durante o final de semana de gravações, que ocorreram na Floresta da Tijuca e numa casa no Alto da Boa Vista, ficou sob minha responsabilidade não somente a produção, a execução dos protocolos de trabalho diante da covid-19 e, também, a estadia das meninas, que foi em minha casa. Tudo isso como contexto da primeira experimentação desta pesquisa na prática, sendo esse o meu primeiro edital como proponente. Toda a relação com a Tekoha D'Jey foi mediada pela Tekoha Marakanã, em especial, pela figura de Lucas Munduruku. Digo tudo isso para afirmar que, mais do que o curto período de Maio de 2024 até o dia que escrevo, o texto que você irá ler são as minhas análises dos primeiros 4 anos desta pesquisa. Neste texto, fiz a escolha de fazer o estudo de caso do espetáculo “Karaíba” como forma de, através de um exemplo no teatro, analisar os resquícios do teatro catequético numa produção teatral atual, ainda que bem sucedida.

Por fim, um último ponto é fundamental de ser trazido nesta introdução. “Karaíba”, nosso objeto do estudo de caso da segunda metade deste trabalho, é a adaptação de um livro para o teatro. Isso, por si só, poderia dar um trabalho, pois compreendo a dificuldade que é o processo de transpor uma literatura, com toda sua liberdade criativa, para uma realidade de um espetáculo teatral de baixo orçamento. No entanto, será possível perceber ao longo deste trabalho que em “Karaíba” houve uma problemática específica: o equívoco que há sobre a profecia que amarra toda a história do livro de Daniel Munduruku. Se existem coisas que naturalmente se perdem por motivo do processo de adaptação, o caso da profecia neste espetáculo é, na verdade, uma questão de interpretação, algo que produziu um efeito dominó em toda a produção. Existem debates sobre adaptações, exatamente porque adaptar de uma linguagem para outra gera transformações e releituras. Entretanto, é preciso ter o cuidado de diferenciar adaptação de referência, daquele ‘usar como base’, ou, até mesmo, diferenciar adaptação de livre adaptação. Porque o excesso de modificações, ou uma modificação equivocada, pode transformar completamente a obra fazendo dela uma outra história que não a que se pretende adaptar. Inclusive, devemos ter consciência do que pretendemos com a adaptação: atualizar a história, enaltecer o autor ou corrigir a obra do autor. Por esse motivo, foi possível não somente enumerar alguns resquícios do teatro catequético de José de Anchieta presentes na dramaturgia, como também enfatizar a importância do estudo profundo sobre os povos indígenas, neste caso, sobre os Tupinambá, para a criação de um produto cultural contracolonial. Inclusive, movida pela consciência da problemática que é adaptar, a atenção sobre a fonte deve ser redobrada. Deste modo, a falta de embasamento acerca dos Tupinambá produziu este equívoco central, como também muitos outros, seja na falta de

informações importantes que confundiram o público, seja por escolhas e julgamentos de valor sobre a história de Daniel. Sem o embasamento, tomou-se a liberdade de interpretar equivocadamente certas escolhas da história e trocá-las no processo de adaptação para o palco, escolhas essas fundamentais para amarrar o sentido da história que havíamos nos proposto a adaptar. E isso, novamente, não é uma questão do processo natural de adaptação, mas, talvez, uma forma de equívoco que estejamos fadados a produzir caso os dois pilares de análise que proponho em minha pesquisa continuem sendo excluídos do estudo do teatro brasileiro. Portanto, tomei a liberdade no texto desta monografia de não mergulhar nas questões específicas sobre um processo de adaptação e ir direto ao ponto, para não alargar demais o debate geral e, assim, focar nos pontos específicos que se relacionam diretamente com a tese que essa graduação se propõe.

2. TEATRO CATEQUÉTICO NO BRASIL: PRIMEIRAS ANÁLISES

2.1 ANÁLISE E(M) PERSPECTIVAS

Para a introdução deste trabalho, gostaria de começar explicando porque escolher para o título a expressão “primeiras análises”. Acredito que o tema do teatro catequético no Brasil, ainda que se possa encontrar menção em diversos trabalhos, é pouco explorado. Não, claro, no sentido de relatar o ocorrido e entendê-lo enquanto ferramenta de colonização - há muitos estudos e reflexões no entorno do padre José de Anchieta, seus feitos, há também cartas, documentos, etc. -, mas falo no sentido de analisá-lo sob a perspectiva do fazer teatral e do mercado cultural. E isso é um trabalho muito extenso já que, para se fazer de modo responsável, é preciso se debruçar sobre material histórico, antropológico, sociológico, outras teses, e também visitar, entrevistar e etc. Não é uma tarefa fácil. Essa é uma tarefa que não finaliza aqui neste trabalho de conclusão de curso, se inicia. Ainda há muito o que ler, o que refletir, o que buscar. Mas para realizar o estudo de caso proposto, gostaria de compartilhar minhas primeiras análises sobre o que li até aqui, sobre o que minha experiência como produtora cultural desde 2015 me ensinou e fazer disso um marco inicial da minha pesquisa dentro da Academia. Ainda não sei o que esperar de todas essas reflexões: a cada texto, a cada livro, eu tenho mais dúvidas que certezas.

Dito isso, pouco antes de começar a escrever esse trabalho, tive a oportunidade de entrevistar duas pessoas com mais tempo que eu no mercado cultural, na pesquisa e nas artes: o pesquisador, dramaturgo, diretor teatral e professor de artes cênicas da Puc-Rio e do Teatro

O Tablado, mestre em Psicologia Clínica (Puc-Rio) e fundador, junto do diretor Marco André Nunes, da Aquela Cia. de Teatro, Pedro Kosovski, e o ator, dramaturgo e poeta, Álamo Facó. Ambos realizaram trabalhos artísticos que foram referência de estudo e de contrapontos para mim, ao longo dos últimos anos. Facó realizou o espetáculo “O Caminho de Volta - A Outra história do Rio de Janeiro” (2024) e Kosovski, “Guanabara Canibal” (2016) e “Terra desce” (2023). Apesar da conversa adaptada para o que eu tinha interesse em ouvir de um e de outro sobre seus respectivos trabalhos, ao final, fiz para os dois a mesma pergunta: em que medida você acredita que conseguimos nos afastar do teatro catequético de Anchieta e o que você acha que ainda temos de semelhante dele?

Para Álamo Facó, a reflexão permeia o campo da interpretação e questões técnicas do teatro. Ele disse, em transcrição literal: “Eu acho que o teatro contemporâneo ainda é altamente europeu, na minha opinião. O teatro que a gente faz no Brasil ainda é assustadoramente europeu. Claro, a gente vem melhorando, mas ainda assim as interpretações procuram sempre ter sempre um português muito correto, ou como era há 100 anos atrás, em que a interpretação tinha um leve sotaque português. [...] Então eu acho que peças decoloniais ou contra-coloniais da contemporaneidade acabam usufruindo e trazendo à cena, um pouco, um diálogo com esse teatro europeu, que é quase inevitável. Por exemplo, uma peça preta vai estreiar no Sesc Arena, ou no Sesc Ginástico, então vai ter rider de luz, palco italiano, cortina francesa, mas ao mesmo tempo sem deixar de trazer a sua dança [...]. Eu acho que ‘O Caminho de Volta’ vai ter sim influência do teatro de Anchieta no sentido de que eu crio um começo, meio e fim, trajetória de herói, até conclusão, desfecho, moral da história. Tem tudo isso, eu acho, no ‘O Caminho de Volta’, se parar para analisar dramaturgicamente [...] mas a forma que é feita não é europeia, porque vai pro corpo, vai pro incômodo, pra provocação, pra transformação, pro ritual, pro risco. Eu acho que o José de Anchieta, apesar de eu ter metido o pau nele na peça (risos), eu acho que ele ainda não morreu, ele ainda está bem presente, influenciando Brasil à fora.”

Já Pedro Kosovski faz uma análise sobre a questão da palavra “teatro” e seu significado. Ele disse, em transcrição literal: “Tem muito a ver com o que a gente falou aqui sobre história: a gente continua falando de ‘história’. Mas a relação com o tempo, ou com a identidade, ou com o que um povo é, ou com sua memória, pode e deve poder assumir outros nomes. Mas ao mesmo tempo, chamar de história simplifica porque já está codificado, a gente tem uma apreensão mais rápida e mais imediata. Para se chamar de outro nome, tem que se aprender outra língua. E saber o que aquilo, naquela língua, significa, ou algum outro tipo de

linguagem. Me parece que, enquanto continuarmos chamando de teatro, algo de catequético continuará. Ao mesmo tempo também, há uma subversão ao chamar de teatro e fazer outra coisa. A gente vai ter que lidar com essa encruzilhada: continuar nomeando de teatro e assumir a contradição do catequético ou fazer um outro teatro usando o mesmo nome, assumindo outras formas, outros nomes, que não o “teatro”. Essa que é a encruzilhada, mas pode também ser vista com um impasse que a gente vai ter que lidar. A gente pode vir a chamar de outro nome. Não hoje, hoje seria impossível porque está tudo já formatado, mas a história ou o tempo... Pode ser que daqui há um século, dois séculos, ou sei lá, daqui há cinquenta anos, a gente crie um entendimento que esse nome não nos significa nada, não nos pertence mais, e a gente tenha que chamar de outros nomes. O que os gregos, voltando um pouco à fonte ocidental, também chamavam como teatro era uma coisa totalmente diferente daquilo que a gente chama hoje de teatro, do que modernamente se chamou de teatro, ou do que o Anchieta chamou de teatro.”

Pedro Kosovski também chamou a atenção para o discurso da atriz Zahy Tentehar, na cerimônia de premiação do Shell 2024. Ela foi a primeira atriz indígena a ganhar um prêmio. Ela disse, em transcrição literal: “Eu estou muito feliz de estar aqui porque eu já estava aqui antes de tudo. Essa terra pertence aos meus ancestrais. [...] Eu quero agradecer, antes de qualquer coisa, aos meus ancestrais. O teatro não chegou aqui. Quando o Brasil foi invadido, o teatro já existia aqui. Os povos indígenas já estavam aqui. O povo indígena é o povo mais teatral que eu conheço. Eu não aprendi teatro na escola, eu aprendi teatro com os meus ancestrais. Com os nossos ritos, com os nossos cantos.”

Meu objetivo de trazer essas falas para cá não é para confrontar o que discordo ou apontar aquilo que eu concordo. Depois de fazer essa pergunta para ambos, eu direcionei um pouco mais ao que queria. Compartilhei de forma breve o que eu tenho hoje como visão do teatro catequético, para ouvi-los dentro do que estou chamando aqui de minhas primeiras análises. Obtive deles novas reflexões que, claro, não contradiziam as primeiras, mas caminhavam por outro terreno. Achei muito interessante que o dispositivo “teatro catequético” acionasse, num primeiro momento, lugares diferentes de reflexão em Álamo Facó e Pedro Kosovski. E muito provavelmente, se eu tivesse tido a oportunidade de entrevistar mais pessoas, de áreas diferentes do segmento cultural e até mesmo fora dele, teria acesso a perspectivas diversas, não necessariamente conectadas ao que quero trazer como reflexão em minha pesquisa. Isso me levou ao âmago deste trabalho, para a premissa desta pesquisa, onde mora o desejo em me debruçar sobre o tema: a reflexão sobre o teatro

catequético enquanto fazer teatral e suas permanências ao longo dos anos. Pensar sobre o que implica chamar de “teatro” aquilo que o padre José de Anchieta fazia e até que ponto as ferramentas por ele utilizadas foram sendo diluídas no nosso fazer teatral atual.

Seguindo este raciocínio, só por Teatro Ocidental já se pode pensar em uma infinidade de possibilidades, histórias, seu berço, seus cânones, etc., mas no Brasil, é importante enfatizar que ele chega traduzido pelo português do século XVI, pela igreja católica, pela Companhia de Jesus, pelo trabalho missionário dos jesuítas. Não é pelo teatro, é pelo propósito cristão. O teatro era uma das muitas ferramentas de colonização. E o povo a ser dominado não era uma página em branco, como queriam fazer crer os jesuítas. Inclusive, “Muitos disseram que os índios não pronunciavam as letras f, l e r porque não possuíam fê, lei ou rei, e outros, a exemplo de Nóbrega, que o gentio não possuía ‘nenhum conhecimento de deus, nem ídolos’”¹. É claro que essa ideia foi pouco a pouco sendo desmistificada pelos próprios padres que a endossaram, mas a cultura indígena não deixou de ser olhada de cima para baixo. E aqui está a segunda chave deste trabalho: quais elementos da cultura do povo Tupinambá, povo que primeiro fez contato com os europeus por sua dominante presença na costa brasileira, se aproximam da ideia que chamamos hoje de teatralidade e performatividade? De que forma sua cultura também influenciou o teatro brasileiro e quais elementos, igualmente, foram sendo diluídos no nosso fazer teatral? Volto à fala de Zahy Tentebar. O que podem os relatos, as cartas - sempre de europeus - deixar escapar sobre esse “teatro” que “já existia aqui”? Procurar nos ritos alguma teatralidade não seria, por si só, uma atitude colonial? Sob essa perspectiva, retomo a reflexão de Pedro Kosovski: que outra palavra, então, poderíamos utilizar nessa busca? Como disse, tenho muitas perguntas, não certezas. Por hora, a única certeza que tenho é da importância de verbalizar as primeiras análises, isto é, começar de algum lugar, e abrir para o debate todas essas reflexões.

2.2 RITUALIZAR PARA (RE)VIVER

Os mitos dos Tupinambá são marcados por movimentos cíclicos de destruição e reequilíbrio do mundo. À exemplo disso, compartilho aqui um dos relatos sobre o mito dos irmãos Aricoute e Tamendonare, este último de quem os Tupinambá acreditavam descender enquanto que Aricoute teria dado origem aos seus rivais Temiminós.

¹ VAINFAS, Ronaldo. A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

“Tamendonare e Aricoute eram dois irmãos rivais, divididos por seus diferentes temperamentos. Aricoute, intrépido e belicoso, desprezava seu mano a quem reputava poltrão; mas este, certa vez, tendo humilhado o irmão por ter o mesmo trazido como troféu apenas o braço do inimigo, Aricoute, irritado, lançou o despojo contra a choça de Tamendonare, provocando, por esse ato, a ascensão ao céu, imediata, de toda a aldeia. Logo, Tamendonare bateu com o pé na terra, fazendo jorrar a água, que não tardou a recobrir o globo. [...] Fugiram os dois irmãos para as montanhas, a fim de escapar à inundação, achando que o melhor refúgio era o cume das árvores. Tamendonare subiu, em companhia de sua mulher, ao píncaro de uma palmeira de nome pindo, e Aricoute, seguido igualmente da sua, trepou em um jenipapeiro. Quando Aricoute desejava saber se as águas haviam baixado, lançava, de tempos em tempos, frutos do jenipapeiro ao pé da árvore. Depois foi a terra repovoada pelos dois manos.”²

Tudo aquilo que os Tupinambá sabiam sobre roça, caça e medicina, por exemplo, teriam sido ensinados a eles pelos próprios “deuses”. “Dois mitos referentes ao fogo tiveram curso entre os tupinambás. No primeiro, conta-se que Monan guardou o fogo no dorso de uma preguiça, de onde o tiraram os dois irmãos, Tamendonare e Aricoute, para o fim de entregá-lo aos homens.”³. Monan, que segundo algumas versões relatadas do mito seria pai de um desses irmãos, teria introduzido aos Tupinambá a agricultura. Diz o mito: “Sobrevindo uma grande penúria entre a humanidade, Maire-monan, tomado de piedade, transformou-se numa criança, na qual bastava bater para provocar, em torno dela, chuvas que regavam todas as plantas semeadas nos campos dos nossos índios. Maire-monan fez mais: ensinou aos homens a distinguir os vegetais úteis dos nocivos e mostrou-lhes o uso que podiam fazer de suas virtudes medicinais”⁴.

Apesar de eu ter questões com alguns termos utilizados - “nossos índios”, por exemplo - ou ainda com relação à maneira que Métraux denomina essas figuras importantes para os mitos Tupinambá - ele chama Maire-Monan, Tamendonare, Aricoute e outros de “heróis-colonizadores” -, abro um pequeno parêntesis para dizer que não acredito numa produção de pensamento que elimine referências e estudos anteriores pautados por discordâncias. Na discordância também é possível refletir e, neste caso, ainda que seja necessário analisar essas expressões - fruto de seu tempo - e o lugar de onde fala esse autor - antropólogo de origem suíça e com nacionalidade estadunidense - esses autores e textos nos ajudam a caminhar com a pesquisa.

² MÉTRAUX, Alfred. A religião dos Tupinambá e suas com a das demais tribos tupi-guaranis. Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

³ Idem.

⁴ Idem.

Antes de analisar, gostaria de incluir mais uma citação, a de Ronaldo Vainfas, no livro “A heresia dos índios”. Ele declara sua preferência pela definição de Mircea Eliade sobre o aspecto do mito, que entende não ser necessariamente a correta, mas sim a menos imperfeita.

“História sagrada, o mito é também, diz Eliade, a ‘história verdadeira’ dos povos arcaicos, sempre protagonizada por seres sobrenaturais e referida a uma ‘criação de mundo’, à ‘origem das coisas e/ou humanidade’. Para o homem das sociedades que Eliade chama de arcaicas, aquilo que se passou *ab origine* ‘é suscetível de se repetir pelo poder dos ritos’. Ritualizar o mito é portanto (re)vivê-lo, ‘no sentido em que se fica imbuído da força sagrada exaltante dos acontecimentos evocados e reatualizados. Os chamados milenarismos, que obviamente supõem ritos de renovação, alicerçam-se, de um lado, nestes ‘mitos de origem’ e, de outro, nos mitos escatológicos que fazem do fim do mundo o prelúdio da recriação”⁵.

O primeiro ponto que resalto é a relação dos Tupinambá com seus mitos, muito presentes na dinâmica cotidiana. As figuras que protagonizam seus mitos não só viveram no mesmo lugar onde eles viviam, como ensinaram a eles o que sabem. Mais do que criadores ou mitos de criação, eles estão presentes no seu modo de vida. Não como um conjunto de mandamentos a serem seguidos ou por serem onipresentes, mas de forma mais palpável: nos alimentos que plantam, por exemplo. Viver o cotidiano é reviver esses mitos: as coisas precisaram acontecer do jeito que aconteceram para que o cotidiano fosse dessa maneira. Se tivesse acontecido de outra forma, seria diferente. E isso me leva ao segundo ponto.

É muito tentador se utilizar dessa primeira reflexão para construir uma ideia, consciente ou inconscientemente, de “perfeição”, ou seja, incidir uma visão edênica sobre os Tupinambá - haviam teorias que diziam que os povos indígenas viviam em tão perfeita comunhão com a natureza, e seriam eles tão “puros”, porque teriam sido expulsos recentemente do paraíso. A entrada do paraíso estaria, aliás, em algum lugar dessas terras, bastava se aventurar mata à dentro⁶. Onde quero chegar com minha reflexão não é na criação de um imaginário edênico sobre os Tupinambá, mas sim numa visão mais humanizada dessas pessoas. Um povo que possui uma relação mais horizontal com seus “deuses”, não absorve da mesma maneira que um europeu era capaz de acreditar e temer o mito cristão. Suas ideias de fim pressupõem um recomeço. É através de elementos diretamente ligados ao seu cotidiano,

⁵ VAINFAS, Ronaldo. A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

como é o caso do saber quais alimentos plantar e quais não, que é passado às crianças Tupinambá os mitos, por exemplo. Eles são constantemente “reencenados” através da dinâmica social. É claro que isso também pode se aplicar ao modo de vida cristão, ou seja, algo que é ensinado às crianças por meio da catequese e que espera-se que seja fielmente seguido. Mas é possível dizer-se cristão, cumprir todos os ritos, sem de fato viver o cristianismo no cotidiano, isto é, as dinâmicas sociais dos europeus não necessariamente estavam diretamente conectada aos ensinamentos e mandamentos cristãos - não à toa existia o tribunal do Santo Ofício, mais conhecido como Inquisição, para regular o modo de vida aos mandamentos cristãos.

O terceiro ponto de reflexão está no uso da palavra “reencenar” - que a utilizei acima para já trazer para a reflexão a questão dos “códigos sensoriais” e o “drama social” de Victor Turner⁷. Tenho usado aqui o exemplo da agricultura porque a citação que escolhi foi a de Maire-Monan ensinando sobre quais alimentos plantar. Foi de propósito. Se tivesse escolhido analisar o ritual antropofágico, por exemplo, talvez tivesse mais facilidade em elencar alguns elementos e aproximá-los do sentidos de “performance” ou “encenação” em que quero chegar. Mas dizer que o simples ato de plantar conforme ensinado por Maire-Monan é reencenar o mito estaria correto? Estou, novamente, diante do dilema da palavra e do significado. Dentro do que se entende hoje por teatro ou encenação, não acredito que a resposta seria afirmativa. Não há nada de artístico em plantar aipim, por exemplo. Entretanto, não há algo de diferente para um ator pisar no mesmo palco que um grande cânone também já pisou? Para um cristão, visitar o Monte Gólgota é como visitar uma paisagem qualquer ou há algo de diferente ao crer que ali houve a crucificação de Jesus Cristo? Seria, então, para os Tupinambá, mera ação cotidiana plantar ou, ainda que o fizessem de maneira mecânica pela repetição, haveria algo de diferente neste ato por crer que ele foi ensinado diretamente por Maire-Monan? Não sei dizer. O que posso afirmar, com todas as leituras feitas até aqui, é que os Tupinambá, assim como os europeus, eram pessoas muito voltadas à tradição. Mas, diferente dos “fantasmas estrangeiros”⁸, a relação mais verticalizada dos Tupinambá com seus “deuses” produzia formas de se relacionar com sua tradição muito diferente dos portugueses com as suas.

⁷ “Cada cultura, cada pessoa que a ela pertence, usa o repertório sensorial completo para transmitir mensagens, tanto no nível individual [...] quanto no nível cultural. Claude Lévi-Strauss foi um dos primeiros a chamar nossa atenção para os diversos ‘códigos sensoriais’ por meio dos quais a informação pode ser transmitida e como eles podem ser combinados e mutuamente ‘traduzidos’. [...] Talvez, se eu não tivesse sido exposto precocemente ao teatro [...] eu não teria sido alertado para o potencial ‘teatral’ da vida social, especialmente em comunidades tão coesas como as aldeias africanas.” TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

⁸ MUNDURUKU, Daniel. *O Karaíba: uma história pré-Brasil*. São Paulo: Editora melhoramentos, 2018.

E isso me leva à citação de Mircea Eliade. Destaco a frase: “Ritualizar o mito é portanto (re)vivê-lo, ‘no sentido em que se fica imbuído da força sagrada exaltante dos acontecimentos evocados e reatualizados.” Talvez a chave para a reflexão aqui levantada esteja no uso da palavra “ritualizar” e não “reencenar”. Pode ser que haja algo de ritualístico na agricultura Tupinambá, pela força sagrada da crença por detrás daquela simples dinâmica social de subsistência. Os Tupinambá, por exemplo, não permaneciam sempre no mesmo local. Uma das razões, por exemplo, era quando havia desavenças impossíveis de serem resolvidas, então era comum que o grupo insatisfeito tomasse seu rumo, separado dos demais. Isso significa que novas roças precisavam ser abertas. Para isso, os ensinamentos de Maire-Monan precisavam ser respeitados. Em prol de terem abundância de alimentos, o mito precisava ser revivido a cada nova roça aberta. O que não significa dizer, claro, que todos os atos dos Tupinambá tinham sempre a ver com algum ensinamento de seus “deuses”. Por exemplo, a saudação lacrimosa, também fazia parte da sua dinâmica social, mas não tinha qualquer ligação com uma grande história de “deuses”, era um simples ato de polidez.

“Enquanto as mulheres choravam e se lamuriavam assim que o visitante deitava-se na rede, o chefe da casa discursava louvores de boas-vindas. O visitante também devia mostrar-se choroso, cansado e dar grandes suspiros de concordância com o que era dito. Essa era a forma natural de agir em relação àqueles que ficavam pelo menos quatro dias distante da taba, fosse estrangeiro ou nativo. [...] Era expressão sincera de saudade e polidez tupinambá.”⁹

A saudação lacrimosa, assim como tantos outros elementos da cultura Tupinambá, se afasta do campo do sagrado ou de uma ritualização do mito. No entanto, para minha análise, ela se aproxima das manifestações aparentemente mais “fáceis” de associar com o entendimento de “performatividade” ou “teatralidade”. Não deixa de ser tentador pensar que toda a dinâmica entorno da saudação lacrimosa possa ter algo de cênico ou performativo, isto é, todo o ato de convidar o recém-chegado a deitar-se numa rede, reunir boa parte das mulheres em torno dele, elas caírem em prantos contando sobre as coisas que aconteceram em sua ausência, mesmo que fosse essa a primeira vez que o viram, tudo isso enquanto o principal da taba fazia um discurso de boas vindas. Entretanto, o termo “saudação lacrimosa” foi cunhado por antropólogos, não há nos relatos que li até aqui algum nome que os próprios Tupinambá dessem para essa ação. Somente que, para eles, isso estava no campo da polidez - era visto com maus olhos, por exemplo, o visitante que se recusasse a participar ou insistisse

⁹ SILVA, Rafael Freitas da. O Rio antes do Rio. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

que parassem, podendo isso influenciar diretamente no tempo que ele podia ficar com o grupo ou mesmo na disposição das pessoas em recebê-lo. Talvez seja esse um dos aspectos que leva Zahy Tentebar a afirmar que “os povos indígenas são o povo mais teatral que eu conheço”. Ainda que a palavra “teatral” traga um sentido ocidental e faça parte do nosso vocabulário, sociedade colonizada, não deles, a saudação lacrimosa ajuda a localizar esse sentido de “teatralidade” ou “performatividade” na cultura indígena. Há nos relatos afirmações de que o choro não era por tristeza ou alegria, era mesmo a forma educada de dar boas vindas. Quando a saudação lacrimosa se encerrava, as mulheres voltavam aos seus afazeres sem aparentarem estar emocionalmente tocadas com o ocorrido.

Dentre outros elementos de mais fácil associação à performance ou encenação, pode-se citar que, na véspera da execução do prisioneiro no ritual antropofágico, “[...] tinham início os jogos que relembavam a batalha que este inimigo havia travado contra os Tupinambás, a sua captura e, finalmente, sua derrota”¹⁰. Ou ainda nesses preparativos, quando

Parentes e amigos também paramentados faziam então um cortejo, cantando e tocando flautas, tambores e trombetas até a maloca onde ele [aquele que mataria o inimigo capturado no ritual que hoje chamamos de antropofágico] está. Na frente dela proclamavam o bem-aventurado, digno “a ganhar tamanha honra, como é vingar a morte de seus antepassados e de seus irmãos e parentes”.¹¹

Também era comum, por exemplo, que a mulher que tivesse sido dada ao prisioneiro precisasse chorar o luto após a morte dele no sacrifício ritual. “No dia do sacrifício, fazia parte do cerimonial, a despedida ao companheiro. A mulher devia mostrar-se lastimosa e saudosa, exprimindo tais sentimentos por meio de palavras. Então retirava-se para seu antigo lugar na maloca. Logo após o sacrifício ritual, as manifestações de pesar da ‘viúva’ estendiam-se ao pranteamento e ao luto pelo morto.”¹² Rafael Freitas em “O Rio antes do Rio” diz que, após essa demonstração do luto, a mulher “[...] logo depois comportava-se como as demais e ajudava a dar fim na carne do mesmo.”¹³ Ou seja, não dá para afirmar ou negar se havia mesmo um luto, mas isso, invariavelmente, era uma parte fundamental do ritual.

O que dá, entretanto, para dizer, é que os povos indígenas, sua cultura e ritualidades precisam também ser considerados na linha do tempo do teatro brasileiro. Com todo o

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

¹² FERNANDES, Florestan. A organização social dos Tupinambá. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

¹³ SILVA, Rafael Freitas da. O Rio antes do Rio. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

cuidado necessário para não reforçar estereótipos, não cair na visão edênica ou ainda de não incidir significados atuais sobre aquilo que eles faziam séculos atrás. Não me parece uma tarefa fácil, mas, talvez, o exercício de localizar sentidos, isto é, elencar quais elementos podem se aproximar dos significados de teatralidade e performatividade que temos hoje, seja um caminho. O que não me parece justo, entretanto, é que os povos indígenas sejam totalmente desconsiderados nesta análise, mesmo porque se a referência afro-diaspórica integra essa nossa linha do tempo teatral, porque haveriam os indígenas de ficar de fora? Do mesmo modo, a ação da catequese e sua utilização do teatro como ferramenta precisam de mais atenção. No próximo subcapítulo, compartilho as primeiras análises sobre esse tema.

2.3 O TEATRO DA COLONIZAÇÃO

O padre José de Anchieta (1534-1597) ingressou na Companhia de Jesus em 1551, em Portugal, e dois anos depois, em 1553, embarcou com destino ao Brasil, na comitiva de Duarte da Costa, segundo Governador Geral. Vejo como um dado de extrema importância que Anchieta não tinha muitos anos na Companhia de Jesus quando chegou ao Brasil e, também, que ele carrega a missão de catequizar os povos indígenas aos 19 anos. Exercito aqui, novamente, a tentativa de humanizar os personagens para não pasteurizar a História e não fazê-la parecer como uma série de acontecimentos lineares, perfeitamente encaixados, com objetivo de chegar na nossa sociedade atual. Pergunto: o que fazia você aos 19 anos? São outros tempos, com novas e outras possibilidades para jovens dessa idade, mas não acredito que seja possível ignorar o fato de que um jovem de 19 anos entrou em um navio de madeira para cruzar o Atlântico, sem a certeza de que chegaria vivo, com o objetivo de evangelizar o “Novo Mundo”. É preciso, dentre outras coisas, muita crença nesse propósito. O padre Manoel da Nóbrega chegou ao Brasil aos 32 anos, por exemplo, e tinha 36 no ano em que Anchieta desembarcou aqui. Claro que a idade não torna menos cruel as atitudes de Anchieta, mas também não acho que seja uma informação a ser ignorada.

Uma outra informação relevante é que a encenação já se fazia presente na relação dos europeus com os povos indígenas. Ou seja, Anchieta não trazia, com seu apelo às artes, um “olhar jovial” para o método de colonização. Há relatos, por exemplo, da realização dos autos de fé no México como forma de punição aos povos indígenas.

“No México dos anos 1530 foi a ‘extirpação de idolatrias’ que celebrou o bispo Zumárraga, implacável perseguidor dos que ocultavam ídolos, dos que exortava em

favor dos ‘deuses antigos’, dos adivinhos, dos que faziam sacrifícios humanos. Os principais ‘idólatras’ eram considerados ‘dogmatizadores’ e ‘hechiceros’, reservando-lhes castigos exemplares. Zumárraga condenou muitos índios ao degredo, aos açoites, a trabalhos forçados, *obrigando-os a sair em autos de fé na Cidade do México*¹⁴; a outros (poucos, na verdade), Zumárraga condenou à morte na fogueira.”¹⁵

Outro tópico interessante está na relação dos franceses com os Tupinambá, demonstrando que a encenação como forma de dominação não era comum apenas entre os jesuítas. Em outubro de 1550, três anos antes da chegada de José de Anchieta no Brasil, celebrou-se uma grande festa em Rouen (cidade da França) presenciada pelo rei recém-coroadado Henrique II, por Catarina de Médicis e pela corte. “Simulou-se nela um combate entre tupinambás e tabajaras, com a participação de cinquenta índios recém-capturadas no Brasil e um grupo de marinheiros franceses também nus - homens que ‘falavam tão bem a língua e exprimiam tão naturalmente os gestos e maneiras dos selvagens’ que pareciam nativos do trópico.”, conta Vainfas, a partir do relato de Ferdinand Denis¹⁶.

No livro “O Rio antes do Rio” é possível extrair um relato mais detalhado de como teria sido essa encenação. Antes, é importante frisar que era comum na França que os nobres das cidades visitadas por um rei recém-coroadado organizassem uma grande festa em sua celebração. Além das coisas comuns de acontecer, por exemplo, a presença de artistas para entretenimento do público e enfeites pela cidade que celebravam glórias do passado, na cidade portuária de Rouen “[...] tiveram a ideia de intervir na festa com demonstrações exóticas do Novo Mundo”¹⁷. O relato é longo, mas a leitura completa me parece fundamental para trazer a dimensão do espetáculo, que contava não só com a encenação do modo de vida Tupinambá, mas também com um esforço de tentar recriar ali na França - como se fosse possível - o “Novo Mundo”. Guardada as devidas proporções, esse espetáculo megalomaniaco francês parece beber da fonte romana - a partir de 80 d.C, ano em que foi construído, o Coliseu foi palco de produções enormes, verdadeiros “shows”, onde, por exemplo, ele podia ser inundado de água para a encenação de peças com batalhas navais¹⁸. Vamos ao relato:

¹⁴ Grifos meus.

¹⁵ VAINFAS, Ronaldo. A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

¹⁶ Segundo a síntese de sua biografia, Jean-Ferdinand Denis (13 de agosto de 1798, Paris - 1º de agosto de 1890, Paris) foi viajante, historiador e escritor francês especialista em História do Brasil.

¹⁷ SILVA, Rafael Freitas da. O Rio antes do Rio. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

¹⁸ “O auditório podia ser coberto por toldos de linho, a fim de protegê-lo contra o sol e a chuva. Ao longo da cornija superior dos muros externos encontram-se, a intervalos breves e regulares, suportes nos quais encaixavam os duzentos e quarenta mastros que sustentavam toldos, içados por marinheiros da esquadra imperial. Embaixo da arena ficavam os túneis com as celas para as jaulas

“No dia da recepção uma grande praça ou pradaria ao longo do Sena, naturalmente arborizada com salgueiros, foi decorada com o intuito de deixar a paisagem mais verde. Árvores e vegetação falsa foram colocados em determinados espaços. O tronco dos salgueiros foi pintado e nas copas adicionais galhos e freixos tentavam reproduzir o verde exuberante da Mata Atlântica. A cada extremidade da grande praça foram construídas choupanas à moda das malocas e ao redor cercas de paus à moda tupi.

Papagaios, tucanos, micos, macacos e outros animais reais foram soltos na praça de modo a recriar totalmente a realidade em que viviam os tupinambás e seus aliados franceses no Brasil. Ao longo da praça estavam reunidos mais de trezentos homens, completamente nus.

Entre os trezentos homens estavam, segundo a crônica real, cinquenta tupinambás vindos do Brasil, muito provavelmente do Rio de Janeiro. A cena era incrível: franceses e tupinambás exibiam para uma plateia de nobres e também o povo pobre de Rouen, a rotina da vida dos nativos do Brasil. Uns balançavam-se nas redes, outros atiravam flechas onde os pássaros estavam, ali do outro lado meia dúzia cortava madeira. Na beira do rio Sena, um forte cenográfico foi construído, para demonstrar como era feito o trato de comércio com aqueles nativos. Uma esquete teatral mostrava o escambo de madeira por machados, facas, espelhos.

Dentro do rio Sena uma embarcação bem armada de artilharia e marinheiros estava posicionada. Todo o processo de amarração e estocagem de pau-brasil nos galeões era seguidamente demonstrado para o deleite real. Uma exibição de poder e engenhosidade dos franceses. Um clima de suspense e medo toma conta de todos, até então o exótico não se mostrava tão perigoso.

Os invasores que estavam reunidos do outro lado da praça acocoram-se sobre os calcanhares em volta do escolhido para viver o ancião mais respeitado nas artes da guerra, o morubixaba. O líder então faz uma arenga apaixonada em língua dos tupis fazendo-se acompanhar de uma agitação de braços, batendo-os contra o corpo, exortando seus compadres a ação valente e destemida.

Quando o discurso do cacique acaba prontamente parte para cima do outro grupo, recriando com todo o realismo um embate tribal das terras do Brasil. Voam flechas e golpes de tacape zune pelo ar. O lado dos tupinambás finalmente sai vencedor, dispersando o grupo tabajara que corre fugindo de cena. De imediato a perseguição termina com o incêndio da caiçara e das choças de um dos lados da grande praça com uma grande comemoração, representada nas danças ritmadas dos guerreiros.”¹⁹

dos animais, maquinaria para o manejo de decorações e mudanças de cenário, como também os encanamentos necessários para inundar a arena quando os espetáculos de batalhas navais (*nau-machiae*) estavam no programa”. BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Pág. 155 a 161. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

¹⁹ SILVA, Rafael Freitas da. O Rio antes do Rio. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

É curiosa a associação possível de fazer entre esse passado francês com a abertura das Olimpíadas de 2024, que se utilizou da paisagem da cidade e, em especial, do rio Sena, para uma apresentação que celebrava as glórias da França. Não havia nada de novo no que estava sendo proposto enquanto encenação e ocupação da cidade - talvez dentro da história das Olimpíadas sim, mas não na história da França. Além disso, o costume francês de levar grupos indígenas do Brasil para demonstrar elementos de sua cultura, tais como rituais, modo de fazer suas casas, seu artesanato etc., não se perdeu ao longo dos anos - só não é mais feito da mesma maneira. O costume vai se adaptando aos novos tempos, às pautas e debates, mas permanece firme ao longo dos séculos. Com isso, algo da exotificação também se mantém.

Esses indígenas que foram levados à França e realizaram essas encenações não eram delegações estrangeiras fazendo relações internacionais. Eles eram Tupinambás, de grupos inimigos dos Tupinambás aliados de franceses, que haviam sido capturados e faziam parte de uma dinâmica antiga para os europeus, mas nova para os povos indígenas da costa brasileira: a escravidão com fins econômicos. Manter escravos vivos para vender ou trocar por objetos não fazia parte da dinâmica social dos Tupinambá. “A escravidão, entre os Tupinabá, não chegou a desenvolver novas camadas sociais, baseadas em especialização econômica e segregação étnica. Doutro lado, antes da chegada dos brancos, o resgate de prisioneiros não era praticado; ao contrário, como disseram a Léry, constituía um absurdo deixar um inimigo aprisionado com vida”, relata Florestan Fernandes. Enquanto estivesse vivo, “[...] umas regras, de caráter restritivo, compeliram-nos a comportamentos específicos. Assim, por exemplo, deviam colocar o produto do seu trabalho aos pés do senhor ou dos de sua esposa; só podiam prestar serviços a outras pessoas com autorização expressa do senhor; e só podiam dar de presente os objetos recebidos do senhor, após obterem consentimento”. Havia algo de diferente se fosse mulher, podendo ter alguma dinâmica econômica com as relações de concubinação, mas isso não era regra.²⁰ Assim, essas encenações na França, assim como o exemplo do México, eram, para dizer o mínimo, castigos.

Não saber ou ignorar essas encenações e o que elas representavam, de fato, para os povos indígenas corrobora com a crença de que Anchieta havia sido bom para eles. Ao invés de armas de fogo, chicote e escravidão, teria ele se utilizado de mediação, teatro e música. Ainda que não seja uma inverdade, o propósito por trás e - por que não - os próprios métodos, eram violentos. Me pergunto: como convencer guerreiros Tupinambá a participar da

²⁰ FERNANDES, Florestan. A organização social dos Tupinambá. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

encenação de Rouen? Dos autos de Zumárraga? Ou das encenações de Anchieta? Certamente não haviam ensaios pagos ou um workshop de interpretação. Seja através de violência explícita ou de atitudes passivo-agressivas, fato é que os colonizadores possuíam e utilizavam como bem queriam as ferramentas do teatro ou da performance para punir e dominar.

Nesse sentido, seria possível chamar de “teatro” aquilo que Anchieta fazia aqui no Brasil? Essa é uma pergunta que não tem resposta única, rápida ou simples. Mas no âmbito das minhas primeiras análises, vou compartilhar aqui algumas reflexões. A primeira delas é que José de Anchieta não era uma espécie de teatrólogo, ator ou diretor teatral. Ainda que fosse um homem estudado e pudesse conhecer as artes, ele era um padre. Hoje em dia existem encenações que cumprem o propósito explícito de catequizar, como as de Anchieta séculos atrás, e acontecem em igrejas. O conteúdo da bíblia, do conjunto de mandamentos, são diluídos em encenações de grupos jovens, sejam eles de igrejas católicas ou evangélicas. Eles não são necessariamente atores, mas servem, assim como o teatro serve nesse contexto, aos dogmas cristãos. Aqui também é possível incluir a música, muito presente nos autos de Anchieta, e expandir a reflexão para as festas de rua, cortejos populares, que até hoje ocorrem - como por exemplo a Folia de Reis. Cada um deles é um universo grande de pesquisa.

Voltando ao caso do teatro, o que fazem não deixa de ser teatro porque é feito na igreja, mas ele é apenas um elemento dentre tantos, como a pregação do pastor ou a homilia do padre, o ministério do louvor ou a distribuição da hóstia. Na minha opinião, sequer entra na categoria de teatro amador, pois nesta acredito estar aqueles que desejam as artes cênicas enquanto profissão, mas ainda não possuem os meios e contatos para realizar uma peça profissional. O teatro feito em igreja pode despertar alguém para o desejo de ser ator, produtor ou diretor, mas não é através dele que o interessado conseguirá entrar no mercado cultural - perspectiva de análise que me interessa. Então, quando se pensa na história do teatro brasileiro, José de Anchieta foi quem trouxe para o Brasil alguma ideia de teatro ocidental. Mas sua missão não era trazer “O Teatro”, e sim o catolicismo. Compreender as condições em que se começou a fazer algum teatro ocidental no Brasil do século XVI é importante para (re)pensar a história do teatro brasileiro como um todo. História essa que, depois de alguns anos, vai sim beber diretamente dos cânones gregos, russos, italianos, franceses etc., mas que não começa daí. É provável que a história do teatro brasileiro nem comece com Anchieta, quando passamos a considerar a “teatralidade” dos povos indígenas. Contudo, pensando na forma ocidental de se fazer algum teatro, a história do teatro brasileiro começaria com um Anchieta de 19 anos que chega ao Brasil e, dentre outras coisas, desenvolve peças teatrais como instrumento facilitador da catequização, praticando, através delas, o epistemicídio.

O segundo ponto de reflexão: é possível que algo de catequizador tenha se mantido no teatro brasileiro? Não no sentido religioso, mas enquanto linguagem, modo ou forma. Em linhas muito gerais, o teatro catequético buscava sobrepor o catolicismo às culturas dos povos indígenas. Pode-se dizer que já havia algo de evolucionista no pensamento cristão, ainda que esse conceito só fosse ser criado séculos pra frente. Os indígenas, para os católicos da época, representavam o passado da humanidade e precisavam ser ensinados sobre a verdade e a civilização - além disso, eram animais porque viviam nus e praticavam o canibalismo. Eles não conseguiam enxergar nada de complexo sobre sua organização social, ritualidades e cultura. Como dito, os Tupinambá eram um povo “sem fé, sem lei e sem rei”. Ainda que fé, lei e rei, nos termos europeus, não fizessem mesmo nenhum sentido para os Tupinambá, eles integravam sociedades complexas, com lideranças, regras, tradições, etc., que, por outro lado, não faziam sentido para os colonizadores. No instante da chegada dos europeus, por exemplo, os Tupinambás viviam um momento de expansão territorial e readequação de sua organização sociopolítica²¹. Ver as coisas sob essa perspectiva ajuda a desmistificar a crença de que os povos indígenas foram abertos à colonização e passivos a ela.

Temos a compreensão, hoje em dia, de que o que os europeus fizeram foi se aproveitar das relações de disputa e dominação pré-existentes nos povos dos territórios que desejavam dominar, para corroer seus sistemas por dentro. No caso dos povos indígenas aqui do Brasil, os que sobreviveram a essa dinâmica ou eram diretamente escravizados por “donos” de terras, ou foram colocados em aldeamentos jesuíticos que não respeitavam tradições nem inimigos: eles formavam um grupo único que deveria se curvar às tradições cristãs - o que também não eliminava a escravidão, tortura e mortes. Mas o que eu gostaria de ressaltar para a provocação que levantei sobre a possibilidade de haver algo de catequético no teatro atual, é a inteligência que tiveram os padres em observar as nuances da dinâmica social Tupinambá. Um exemplo disso está num trecho da carta do jesuíta Pero Correia, datada de 8 de junho de 1551, retirado do livro “Terra sem Mal”.

²¹ “Mas acima de tudo, e é por essa razão que recordamos rapidamente sua história, devemos ter presente que as sociedades tupis-guaranis estavam em plena evolução política, no século XVI: e não eram, de forma alguma, povos oprimidos mas, ao contrário, conquistadores e opressores. De modo que (exceto se admitíssemos que esse conjunto coerente que é a religião da Terra sem Mal pudesse ter surgido, bruscamente e ao mesmo tempo, em todas as sociedades tupis-guaranis, coincidindo com a chegada dos europeus) somos levados a formular a hipótese de que o profetismo gerou-se na medida exata em que as sociedades se transformavam e ampliavam como contrapartida crítica e negadora das transformações políticas e sociais que se inauguravam”. CLASTRES, Héléne. *A Terra sem Mal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Este narra, com efeito, que, durante uma viagem que fez pela nação tupi, o padre que o acompanhava lhe recomendara que pregasse pelo menos duas horas, por ocasião da aurora, em cada aldeia por onde passassem: "Mandava-me pregar-lhes nas madrugadas, duas horas ou mais; e era na madrugada porque então era costume de lhes pregarem seus principais e pajés, a que eles muito creem." Infelizmente, nada diz do conteúdo desses longos discursos repetidos com tanta frequência. [...] Apesar de tudo, é interessante a precisão fornecida por essa observação: que os discursos ocorriam ao alvorecer.²²

Analisando o dever da palavra para o Tupinambá, Pierre Clastres fala sobre a questão dos chefes. Ele diz: "O fato é que, se nas sociedades de Estado a palavra é o direito do poder, nas sociedades sem Estado²³ ela é, ao contrário, o dever do poder. Ou, para dizê-lo de outra maneira, as sociedades indígenas não reconhecem ao chefe o direito à palavra porque ele é o chefe: elas exigem do homem destinado a ser chefe que ele prove seu domínio sobre as palavras. Falar é para o chefe uma obrigação imperativa, a tribo quer ouvi-lo: um chefe silencioso não é mais um chefe"²⁴. Os padres entenderam que se quisessem ser codificados, dentro da cultura Tupinambá, como homens capazes de serem vistos como chefes, era necessário entender as dinâmicas de um chefe Tupinambá. O chefe, por exemplo, não era a autoridade máxima e nem tinha a palavra final. Ele precisava submeter as decisões ao Conselho dos Anciãos, sejam elas sobre uma briga entre famílias, mudança de local ou mesmo sobre ir à guerra. Nessa última, inclusive os caraíbas, se estivessem na aldeia, tinham papel fundamental. A palavra final era deles, que podia definir o sucesso ou o insucesso de uma empreitada. Os sonhos tinham papel importante: na noite anterior ao dia programado para irem à guerra, todos deviam prestar atenção aos sonhos e no dia seguinte, compartilhá-lo. Havendo algum elemento cuja a interpretação do caraíba pudesse deixar dúvida sobre a vitória ou mesmo dar uma certeza de derrota, a missão era abortada. Os chefes, portanto, serviam à sua comunidade. "O convívio com outros grupos pode ser uma fonte de bens; mas,

²² CLASTRES, Hélène. *A Terra sem Mal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

²³ Dentre outros argumentos, Pierre Clastres coloca que: "A capacidade, igual entre todos, de satisfazer as necessidades materiais, e a troca de bens e serviços, que impede constantemente o acúmulo privado dos bens, tornam simplesmente impossível a eclosão de um tal desejo, desejo de posse, que é de fato desejo de poder. A sociedade primitiva, primeira sociedade de abundância, não deixa nenhum espaço para o desejo de superabundância. As sociedades primitivas são sociedades sem Estado porque nelas o Estado é impossível". (pág. 143). CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1978.

²⁴ CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1978.

mais freqüentemente, é na sua engenhosidade e no seu trabalho pessoal que o chefe se fia. De modo que, curiosamente, o líder é quem, na América do Sul, trabalha mais arduamente”²⁵.

Para além do entendimento dessas dinâmicas mais gerais, era na nuance que os padres trabalhavam. Saber, por exemplo, o horário e o tempo de duração que um discurso precisava acontecer para que eles fossem vistos pelos Tupinambá como verdadeiros chefes, significava adaptar-se à rotina deles. Assim, o discurso poderia ser introduzido quase que despercebidamente - se é que é possível colocar nesses termos. Mas os jesuítas entenderam que mais eficaz, inicialmente, que impor uma dinâmica, era se adaptar à dinâmica existente e, aí sim, corroê-la por dentro. Depois, claro, vinham as atitudes mais violentas, como “dar a escolha” de irem para aldeamentos ou serem acusados de guerra justa - o que significa serem mortos ou, na melhor das hipóteses, a escravidão aconteceria de uma forma ou de outra.

Um outro elemento interessante é a relação com os caraíbas. Poderosos em seus discursos, os caraíbas podiam carregar grandes grupos consigo, embora também fosse comum que vivessem sozinhos. Grandes pajés, mais do que ter o dom da palavra, os caraíbas podiam fazer o maracá falar. Recebidos com grandes festas nas aldeias em que eram acolhidos, eram extremamente respeitados, suas profecias eram ouvidas com cuidado, encabeçavam rituais, podiam falar com os mortos, espantar espíritos maus e sabiam como chegar à Terra sem Mal. Visto pelos católicos como grandes “feiticeiros pagãos”, eram muito bem quistos pelos chefes - por conta de seu poder, ter inimizado com um caraíba podia acarretar consequências terríveis à sua comunidade. No entanto, havia algo que os padres entenderam que poderiam os colocar à frente desses “temidos” caraíbas. Num interessante exercício de Hèléne Clastres de pensar como os indígenas enxergariam a religião católica, ela chega à seguinte reflexão:

Lendo-se as inúmeras e enfadonhas narrativas de “conversões”, pelo menos uma coisa ressalta: dentre os temas de pregação dos missionários, apenas um encontrou eco imediato junto aos índios - a promessa de uma vida sem fim depois da morte. Ao inverso do que acontecera com os europeus, acreditaram reconhecer nesse ponto seu próprio mito da Terra sem Mal. Dessa maneira compreende-se que tenham visto nos missionários autênticos caraís (lembramos que foi com esse título que os honraram), mais poderosos ainda do que os seus - graças a superioridade técnica dos brancos - e que além disso não corriam quase nenhum risco de decepcioná-los, já que a Terra sem Mal que lhes prometiam nito devia ser procurada neste mundo.

²⁵ Idem.

Novamente: era caminhando entre brechas e nuances que os padres aproximavam-se do seu objetivo catequizador. Houveram muitos grupos de Tupinambás que fizeram longas travessias, lideradas por caraíbas, em busca da Terra sem Mal. Nessas, aconteciam muitas desistências pelo caminho, assassinato do caraíba por ser considerado pelo grupo um mentiroso ou mesmo em mortes por exaustão, por encontro com inimigos, etc. Já o paraíso prometido pelos padres só se conhecia após a morte e não precisava, portanto, peregrinar para encontrá-lo. Seguindo os dogmas que eles ensinavam, seu lugar estaria garantido. E não importava para os padres se os Tupinambá imaginariam o mesmo paraíso que eles imaginavam ou se pensariam na Terra sem Mal de suas crenças, importava como isso moldaria o comportamento indígena aos dogmas cristãos. Os fins justificando os meios.

E aí entra José de Anchieta. O que ele traz como proposta, em suas nuances, é cirúrgico. Pensar linguística, por exemplo, é uma frente poderosíssima de colonização. Cada um podia - e devia - usar as armas que estavam ao seu alcance, construindo frentes diferentes de dominação, pois era também para os europeus uma questão de sobrevivência. Se para alguns era mais fácil com a arma de fogo, para Anchieta era na linguística, nas artes, na mediação. Havia quem tivesse o objetivo de encontrar pedras preciosas; outros de capturar e matar indígenas; haviam aqueles voltados às questões de instalar, gerir e proteger cidades; os padres estavam lá garantir que a religião do “Novo Mundo” fosse a católica. E Anchieta se destaca pelas maneiras que encontra de fazer isso. Se utilizar dos autos de fé não eram novidades na América, mas não há relatos de que tenham sido feitos no Brasil antes de Anchieta; se organicamente europeus e indígenas já encontravam uma forma de linguagem híbrida para se comunicar, antes de Anchieta não havia quem tivesse sistematizado ela gramaticalmente; por fim, se franceses e Tupinambás já haviam feito encenações juntos em Rouen, foi através de Anchieta que esse elemento foi utilizado no Brasil. Trago aqui Décio de Almeida Prado, na História Concisa do Teatro Brasileiro:

“O teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica. [...] E se oito dos seus textos dramáticos chegaram aos dias atuais deve-se exatamente a isto, ao fato de terem sido enviados sob forma manuscrita a Roma, para instruir o processo de beatificação do seu autor, há poucos anos concluído favoravelmente. O padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597), quando as escreveu nos três últimos decênios do século XVI, em versos de ritmo popular, *não tinha em vista a arte teatral. Servia-se*

*desta, sem se importar muito com a sua natureza, para compor o que se poderia qualificar de sermões dramatizados*²⁶ (grifos meus).

Veja: suas peças chegam até nós por conta do processo de beatificação de Anchieta, não no contexto de algum estudo sobre o teatro brasileiro. Aliás, elas servem de comprovação para suas boas ações com os povos indígenas, não como uma forma de epistemicídio. Já sobre questão da utilização do teatro, para Edwaldo Cafezeiro, está no fato de que

*“[...] a mímica, os jogos cênicos, as danças e outras formas primitivas de representações instituídas em cerimônias - eróticas, religiosas, estéticas ou mesmo políticas, em sentido mais amplo - são considerados elementos básicos de desenvolvimento da aprendizagem, da fixação de um saber. Por isso é que o teatro, saído desta necessidade de libertação do ser humano, tem uma função didática e natural. Como representação e saber estético, resulta de uma interiorização psíquica do contexto vivido e de uma projeção desse contexto. Confunde-se com a aquisição da linguagem*²⁷ (grifos meus).

Diante de todos esses dispositivos, a primeira coisa que penso é que para que seja possível uma análise da influência do teatro catequético no teatro atual, o estudo não pode unicamente se voltar à história buscando relatos que explicitamente citam as encenações e cortejos. Se o objetivo não era fazer teatro, mas utilizar-se dele, então é preciso voltar-se para a catequese e as formas utilizadas pelos jesuítas de corroer por dentro a cultura dos povos indígenas, antes de chegar na utilização do teatro. Do mesmo modo que não temos como incidir conceitos atuais sobre a cultura dos povos indígenas e o estudo dessas culturas apenas nos ajudaria a localizar sentidos mas não a achar significados, continuaremos tendo pouca literatura sobre o teatro catequético se seguirmos procurando, nele, teatro. A forma de entender se ainda reproduzimos algumas bases Anchiéticas no fazer teatral atual, acredito eu, mora na análise das relações entre jesuítas e povos indígenas antes, durante e depois do uso da ferramenta “teatro” e como isso pode ter influenciado o fazer teatral que se seguiu.

Dito isso, eu acredito que, sendo nós uma sociedade fruto da colonização, não há como não ter algo dela presente em tudo o que fazemos. Ela está nas estruturas e enxergo da mesma maneira que o racismo: não há, entre nós, quem não seja racista. A luta é constante: o antirracismo começa com o se perceber racista. Do mesmo modo, não existe entre nós alguém

²⁶ PRADO, Décio de Almeida. História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

²⁷ CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ : EDUERJ : FUNARTE, 1996.

que esteja totalmente desprendido da colonização. Somos colonizados, sim, mas somos também colonizadores de nós mesmos. Na arte não seria diferente. Portanto, me faço essa pergunta no sentido de identificar o quê do teatro catequético atravessou os anos e chegou até aqui, porque acho que alguns desses elementos ainda estão sim presentes hoje.

Não são muitos os relatos sobre como a encenação promovida por Anchieta teria acontecido. Encontramos, sim, muitos relatos sobre os cortejos e as festividades, ambos promovidos pela igreja, seja por conta de uma comemoração religiosa ou cívica. Contudo, no volume I do livro História do Teatro Brasileiro nos escapa um relato: segundo Décio de Almeida Prado, os indígenas que representavam os demônios nas peças de Anchieta recebiam os castigos físicos que a seus personagens eram aplicados, de acordo com a dramaturgia. Ou seja, sob a desculpa da encenação, pessoas eram torturadas em cena. Através da cena, o teatro de Anchieta dava o recado para a comunidade. Me pergunto de que forma os povos indígenas que estavam nos aldeamentos jesuíticos eram forçados a fazer parte dessas encenações... enfim. Dado isso, será que não é possível fazer um paralelo com o fetiche pós-moderno da automutilação performática, estabelecendo uma relação colonização x colonialidade? Explico: antigamente, o padre que torturava o indígena em cena, com a desculpa da encenação, representava a colonização sobre os corpos indígenas, demonstrando, inclusive, que não há nada de atenuante nos métodos de Anchieta; enquanto que atualmente, existem inúmeras performances em que o artista escolhe como ação performática se automutilar, isto é, provoca em seu próprio corpo dor, sofrimento e/ou gatilhos emocionais violentos. Existem diversas explicações que tentam embasar essas escolhas atualmente, mas como a proposta deste trabalho é justamente incidir esses aspectos na análise da história do teatro brasileiro, me pergunto se essa preferência pela automutilação em cena não seria algo que, de alguma maneira, foi plantado por Anchieta. Por certo, sua qualidade escatológica cristã é inegável. Assim sendo, é bem possível enxergar essa autoviolência como manifestação do processo inconsciente de internalização do colonialismo; uma ação concreta da colonialidade. Hoje em dia não há mais um padre torturando nem determinando que haja tortura física em cena, somos nós mesmos, artistas da cena, que aplicamos em nossos próprios corpos esses tais “castigos” enquanto fetiche cênico.

O teatro, por ser uma arte que reflete seu tempo, reflete, hoje, a dificuldade do diálogo, por exemplo. Mas, também reflete a tentativa importante de reparação por parte de grupos que nunca estiveram representados na dramaturgia nacional ou estiveram como sub-representados. Portanto, o teatro contemporâneo é um espelho que reflete tanto a representatividade e a reparação, quanto algumas apropriações e os esvaziamentos de pautas. Tudo isso são

elementos a serem analisados na busca daquilo que estaríamos fazendo hoje que nos conecta à Anchieta, de séculos atrás. Abrindo a reflexão para as temáticas de espetáculos teatrais da atualidade, muitos têm se preocupado em “recontar uma história”. Para trazer novamente meus entrevistados, Álamo Facó, em entrevista ao Jornal Expresso Carioca, disse que o objetivo de seu espetáculo “O Caminho de Volta - A outra história do Rio de Janeiro” é “[...] tentar elucidar ao povo carioca e seus visitantes sobre como devemos olhar para o passado e enxergar como essa história foi propositalmente distorcida”. A partir dessa sua fala, me pego dando voltas na seguinte reflexão: é possível fazer o público enxergar *como* a história foi propositalmente distorcida sem também distorcer a história? Já Pedro Kosovski, na entrevista realizada por mim, disse: “Tenho certeza que nós [ele e seu parceiro Marco André] jamais criaríamos o Guanabara hoje”. E sua explicação foi: “Eu acho que de 2016 para 2024, 8 anos, tudo mudou muito, mudou, na realidade... Muitas vezes há uma apropriação dessa identidade por parte do mercado, por parte de agentes e eu acho que isso é nocivo mesmo, é, mais uma vez, uma violência. Ao mesmo tempo, quando você [para mim] fala que se identifica como uma pessoa branca e a gente também, a gente não deve se furtar a se relacionar. Existe um encontro aí, existem encontros que não são simples, não são fáceis porque envolvem muitas camadas, muitas coisas, mas ao mesmo tempo existe a possibilidade de se encontrar... ainda”. Essa segunda fala também me gerou outra reflexão: ainda que muitos dos realizadores façam uma desconstrução narrativa para contra-argumentar a História que sempre reforçou estereótipos em torno dos povos colonizados, o modo como se conta essas novas/outras narrativas não deveria ser tão cuidado quanto? Aliás, a depender da identidade de quem está à frente do projeto, aqui, os fins também justificariam os meios?

É com todas essas perguntas no entorno do fazer teatral atual que eu acho importante também me colocar em questão. Analisarei, nas próximas páginas, o espetáculo “Karaíba: um musical originário”, peça teatral que estreou em 2021, onde sou a idealizadora e a diretora de produção, e que encerrou sua circulação, em definitivo, em maio de 2024.

3. ESTUDO DE CASO: “KARAÍBA: UM MUSICAL ORIGINÁRIO”

3.1 CONTEXTO DO PROJETO

O espetáculo teatral “Karaíba”, de minha idealização, começou a ser elaborado no ano de 2020 no contexto da retomada dos editais culturais de caráter emergencial. Foi o segundo edital no valor de cinquenta mil reais que aprovei e, destes, o primeiro que eu era proponente.

A pesquisa, que desemboca neste TCC, começou nesse mesmo ano de 2020. Com uma quantidade de livros comprados ao longo dos anos e nunca lidos, e também por fazer parte de um grupo cujo o trabalho tinha sido completamente pausado e a única perspectiva era ser contemplada em um desses editais, eu estava (sobre)vivendo do auxílio emergencial e mantendo alguma sanidade através do estudo.

Cheguei ao livro “O Karaíba: uma história pré-Brasil”, de Daniel Munduruku. O livro se propunha a algo que despertou meu interesse: um exercício de imaginação sobre uma das lacunas de nossa história. Daniel diz que a história desse livro não aconteceu, mas a beleza está no fato de que *poderia* ter acontecido. Imaginando como teria sido o período anterior ao primeiro contato com os europeus, Daniel começa a história com a profecia de um karaíba (em seu livro, escrito com a letra “k” e não “c”). Nela, ele conta que estão chegando fantasmas estrangeiros às suas terras e que tudo o que conhecem, será destruído. Só haveria uma maneira de sobreviver a isto: se unindo. Perna Solta, o personagem desta história, na qualidade de mensageiro da aldeia que recebe a profecia do karaíba, precisa cumprir a missão de avisar as aldeias vizinhas, pois elas estariam confusas com a profecia e isso poderia desencadear uma guerra entre elas. Vou me aprofundar mais à frente sobre os desdobramentos da história de Daniel Munduruku e como foi adaptada ao palco, mas o importante para contextualizar o projeto é que a história conversava diretamente com o que eu desejava realizar enquanto produtora naquele momento: um espetáculo teatral que conversasse com o público infanto-juvenil e contribuísse com a execução da lei nº 11.645, de 10 março de 2008, que torna obrigatório o estudo da história e cultura indígena e afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio.

O meu pensamento era desenvolver um projeto que, em minhas anotações datadas de 2020, chamei de um “projeto de retaguarda”. Entendia que existiam projetos de “linha de frente” cujo objetivo era desconstruir, e outros, como “Karaíba”, viriam na retaguarda ajudando a reconstruir - tinha, na época, lido “O espaço vazio”, de Peter Brook, e analiso hoje que talvez estivesse bastante tomada pela ideia que ele traz da reconstrução como algo que precisa acompanhar a desconstrução, caso contrário, viveríamos em meio a destroços. Por reconstruir, com “Karaíba”, eu queria dizer apresentar uma alternativa ao conteúdo ensinado pela história oficial, apresentando “um outro olhar para a história do Brasil” (palavras do projeto que escrevi em 2020). É preciso também dizer que, todas essas justificativas enquanto produtora e artista, eram apenas uma parte do que me movia. O grande objetivo, no primeiro momento, era desenvolver um projeto que eu pudesse vender bastante, para não mais sobreviver e sim, poder viver trabalhando com cultura. Daí a escolha por ser um espetáculo

infanto-juvenil e a adaptação de um livro, ou seja, não uma dramaturgia original com o risco de não ser tão bem sucedida, mas sim, uma história já conhecida e renomada. Então, quando a minha pesquisa encontrou com o livro de Munduruku, tudo fez sentido.

Para dar um panorama geral da vida deste espetáculo e poder avançar para as análises mais detalhadas, ele foi contemplado pela 1ª edição do Fomento à Cultura Carioca, em 2021, edital da secretaria municipal de cultura do Rio de Janeiro, à época, com o secretário Marcus Faustini. A parceria com a Tekohaw Marakanã foi fundamental para montar uma ficha técnica majoritariamente indígena. O espetáculo começou seus ensaios em setembro e estreou em dezembro de 2021, numa curta temporada de dois finais de semana que somavam 4 apresentações no Teatro Ruth de Souza, em Santa Teresa, Rio de Janeiro. Em 2022, retornamos ao mesmo teatro para mais 4 apresentações, em dois finais de semana: o último de janeiro e o primeiro de fevereiro. As duas curtas temporadas tiveram ingressos esgotados e necessidade de cadeiras extras todos os dias. Em março de 2023 o espetáculo foi destaque da Mostra Lucia Camargo do 31º Festival de Teatro de Curitiba, esgotando ingressos nos dois dias de apresentação (28 e 29/03) no Sesc da Esquina. Mesmo com apenas 12 apresentações até esse momento, o espetáculo já tinha sido assistido por quase 6.000 pessoas.

No mês de junho de 2023 participamos do 9º Festival Midrash de Teatro (04/06), no Rio de Janeiro; e do Festival Internacional de Londrina, com apresentações nos dias 28 e 29/06. Em julho do mesmo ano, integramos o Festival Sesc de Inverno, em Teresópolis, com apresentação dia 27/07. Em agosto de 2023 “Karaíba” realizou uma mini turnê no interior de São Paulo, passando pelo SESC Rio Preto, Sesc Catanduva e também na Feira Literária de Votuporanga. Em setembro, participou do Festival Entre Infâncias em Belo Horizonte, nos dias 24 e 25 de setembro. Em outubro, apresentamos no Pólo Sesc Jacarepaguá, no dia 25, sendo um dos espetáculos cotados para realizar o Palco Giratório em 2025, o que não ocorreu. A última apresentação de 2023 foi em novembro, no NeapFest, um festival internacional realizado pela ITI Brazil, no Rio de Janeiro, onde apresentamos no Teatro Nelson Rodrigues, da Caixa. Finalizamos o ano de 2023 com 12 indicações ao Prêmio CBTIJ - Centro Brasileiro Teatro para a Infância e Juventude, nas categorias: Prêmio Especial, pela afirmação da ancestralidade indígena brasileiras e ações de formação de plateia de grupos minorizados, Melhor Direção de Produção (eu), Melhor Visagismo (Luisa Kwarahy), Melhor Iluminação (Lilian da Terra e Rafael Bacelar), Melhor Música Original (Danilo Canindé, Jessyca Meireles, Ludimila D’Angelis, Yumo Apurinã e Felipe Storino), Melhor Figurino (Wangleys Manaó), Melhor Ator em papel coadjuvante (Danilo Canindé), Melhor atriz em papel protagonista (Jessyca Meyreles), Melhor coletivo de atores (Danilo Canindé, Jessyca

Meireles, Ludimila D'Angelis, Yumo Apurinã), Melhor Direção (Rafael Bacelar), Melhor texto adaptado (Idylla Silmarov) e Melhor espetáculo. Dessas indicações, vencemos em três categorias: Melhor Texto Adaptado, Melhor Atriz e Melhor Figurino.

No início de 2024, fizemos nossa estreia na capital paulista, realizando uma temporada de 1 mês no Sesc Pompeia, do dia 23/02/2024 a 17/02/2024, de terça à sexta no Espaço Cênico. Contemplado pelo edital Sesc Pulsar 2024, entre março e abril de 2024, o espetáculo circulou o estado do Rio de Janeiro, somando 10 apresentações, nas unidades SESC de: Valença, Campos, Duque de Caxias, São João de Meriti, Nova Friburgo, Teresópolis, Madureira, Ramos, Niterói e Barra Mansa. Nossa última apresentação, em definitivo, foi no VIII Festival de Teatro de Itabirito, em Minas Gerais.

3.2 IDEALIZAÇÃO: O PRIMEIRO PROJETO

No dia 10 de junho de 2020 escrevi um e-mail para Daniel Munduruku, contando a ele sobre o meu desejo de adaptar seu livro para o teatro. Não seria a primeira vez que ele teria sua literatura encenada - já havia um monólogo baseado na obra “Meu Avô Apolinário”. Não nos conhecíamos, mas ele me respondeu o e-mail com seu número de whatsapp e conversamos. Marcamos uma reunião onde eu deveria apresentar minhas ideias. Ocorreu tudo bem, como se pode imaginar, uma vez que realizamos a peça. Mas gostaria de trazer aqui alguns elementos do texto que escrevi, porque acredito que há ali tudo o que eu acreditava na época, com as palavras que eu conhecia para descrever o projeto.

Começando com uma breve descrição do que seria o espetáculo, a primeira frase que destaque é: “A história mescla mitologia indígena, romance, mistério e aventura, com o intuito de repensar algumas lacunas existentes na história brasileira”. Essa foi uma das frases mais aproveitadas por contratantes para divulgar o projeto. E, também, foi a frase que um dos atores do elenco me chamou a atenção que precisava ser corrigida - e foi. O uso da expressão “mitologia indígena”, em seu argumento, poderia trazer um sentido pejorativo. Segundo o Michaelis, dicionário brasileiro da língua portuguesa, em “mitologia”, encontramos os seguintes significados: “1. Conjunto de mitos próprios de um povo, de uma cultura determinada ou de uma tradição: Mitologia grega. 2 Ciência cujo objetivo é o estudo e a interpretação dos mitos, de sua origem, de seu significado, considerados do ponto de vista filosófico, antropológico e cultural”. No entanto, em todos os livros que eu li que se propuseram estudar sobre os Tupinambá, as palavras “mito” e “mitologia” foram utilizadas em algum momento, sem que isso fosse uma questão. Por isso, por “mitologia indígena” me

referia aos aspectos no entorno das crenças da cultura Tupinambá, dos mitos de criação, das histórias que explicam fenômenos e sabedorias ancestrais. Essas que, no livro de Daniel Munduruku, são colocadas ou como elementos dados ou como elementos ensinados aos personagens mais jovens pelos mais velhos. Destaco, como exemplo, o diálogo entre a personagem Potyra e sua avó, no capítulo “As Icamiabas - mulheres guerreiras”:

“- Isso é só uma lenda. Não aconteceu de verdade. Não é, vovó?

- Lendas são histórias criadas para contar as verdades que nossas cabeças não conseguem alcançar. É como quando chove muito e a gente não pode ver o outro lado da aldeia. A gente não enxerga, mas sabe que as casas, o igarapé e a floresta estão lá olhando para nós. Lendas são histórias que dizem que é preciso tomar cuidado com os caminhos que queremos seguir.”²⁸

O uso da palavra “lenda” também é bastante discutido hoje. A beleza do texto de Daniel está no fato de se utilizar desses termos e dar uma rasteira nos estereótipos criados. O que eu, por exemplo, aprendi por “lenda” na escola é que são “historinhas” que fazem parte de nossa cultura, mas que não são verdade - totalmente diferente do que a avó explica. Mas, no caso do projeto, eu estava mesmo agarrada aos significados de “mitologia” apresentados pelos livros que li. Não propunha, como Daniel, uma subversão de possíveis estereótipos no entorno do termo. Tampouco, falava no sentido pejorativo alertado pelo ator.

A questão que reflito, hoje, é que ele é aplicado geralmente em referência a culturas não dominantes na estrutura política ocidental, como a indígena. A literatura, em geral, não usa os mesmos termos quando se refere ao catolicismo, especialmente se estamos falando dos livros didáticos. Não está escrito “mitologia cristã”, ou mesmo, “mitologia europeia”. Isso nem seria possível de conceber, já que seria necessário perguntar sobre qual povo, de qual parte da Europa está se desejando falar. Mas “mitologia indígena” é perfeitamente aceito. Adicione a isso o fato de que moramos em um país que até poucos anos não debatia abertamente temas importantes à comunidade indígena, onde, inclusive, muitas pessoas acreditam que não haja mais indígenas “de verdade”. Então, por mais academicamente embasada tivesse sido o uso da expressão dentro do projeto, considerando quem o leria e como o termo poderia reforçar estereótipos, é preciso, de fato, encontrar novas palavras.

Por falar em termos, destaco alguns outros presentes na apresentação e justificativa. Escrevi, por exemplo, que o espetáculo desejava apresentar, de forma educativa, “um outro

²⁸ MUNDURUKU, Daniel. O Karaíba: uma história pré-Brasil. São Paulo: Editora melhoramentos, 2018.

olhar sobre a história do Brasil”, a “história antes da história”. O meio de realizar isso seria através da composição de uma ficha técnica majoritariamente indígena, com artistas indígenas em cargos de decisão, isto é, elenco, direção, dramaturgia, figurino, etc. Eu sabia, desde o momento que cogitei mandar um e-mail à Munduruku, que seria um grande equívoco pensar esse projeto e ter presença indígena apenas no elenco. Além disso, o desejo era adaptar uma literatura que propunha um exercício de imaginação, ou seja, livre do peso do historiador que não somos. A arte servindo à história para instigar o público a imaginar aquilo que, de fato, só se dá para imaginar. Dessa maneira, acreditava ter elaborado um formato de projeto que se resguardaria de assumir a tal “missão redentora” de contar uma outra história. Eu digo: apresentar um outro olhar. Isso, por si só, já acusa alguma imparcialidade, e se tratando de um projeto majoritariamente indígena, demonstra de qual lado esse olhar estará.

No que se refere à escolha por manter-se um espetáculo cujo público-alvo fosse o infante-juvenil, assim como o livro, o texto do projeto que escrevi prometia conduzir a criação de um espetáculo que quebrasse estereótipos criados acerca dos povos indígenas. Falo também sobre a “construção de um novo imaginário”, um que não seja somente habitado por super-heróis, por exemplo, mas que contemple também histórias da cultura indígena. Se propor a construir “um novo imaginário” é uma pretensão que jamais seria alcançada, ainda que o espetáculo pudesse, sim, apresentar algo de novo para permear o imaginário do público. Mas, voltando, mais uma vez, à questão da palavra, o que foi escrito no projeto pode encontrar alguma semelhança com o teatro catequético. Não era sobre construir um novo imaginário, afinal, o que queriam os jesuítas? O que queria José de Anchieta, igualmente, se utilizando do teatro? A diferença entre nós é que eu nunca desejei que crianças e jovens abandonassem completamente tudo o que habitava seu imaginário em prol de povoá-lo com aquilo que o espetáculo traz. Eu não entrei à força na casa das pessoas para apresentar esse espetáculo. Mas a minha ferramenta linguística traz algo de impositivo, algo até megalomaniaco. Algo, inclusive, que faz parte do trabalho do produtor cultural, que é traduzir, ou melhor, comprimir, para o edital ou o patrocinador, a ideia artística, todas as motivações sociais e políticas que movem o artista, para uma linguagem prática e de fácil entendimento. E, nessa tradução, me escapou um vocabulário um tanto colonizador.

Eu poderia, talvez, escrever um texto somente sobre essa questão dos editais. Para tentar ser sucinta e finalizar este subcapítulo, acredito estar aqui diante de um dilema proposto pela própria maneira que o mercado cultural se organiza. Temos, de um lado, produtores e artistas, com projetos e motivações diversas: por exemplo, uns mais politizados, outros mais dentro do campo do entretenimento; alguns fundamentados por longas pesquisas, outros que

fazem a pesquisa necessária para realizar o trabalho e partem para outra. Muitos micro-universos, muitas pessoas e pouquíssimas vagas. Do outro lado, um sistema de editais que é totalmente dependente de estarem no cargo os governantes que realmente se importem com a cultura para fazer funcionar; editais complexos, burocráticos, com linguagem pouco acessível para a maioria dos produtores e, novamente, poucas vagas. No caso específico do Rio de Janeiro, linhas de 50, 100 e 200 mil, com algumas variações para mais ou para menos. Como no caso de “Karaíba”, é preciso fazer caber toda a construção de um espetáculo, a primeira temporada, contrapartidas sociais e ações de acessibilidade, em 50 mil reais. Toda essa situação deixa os editais sobrecarregados, com centenas ou até milhares de inscrições. Pareceristas que precisam dar conta de, pelo menos, 100 projetos cada um, de um lado, e, do outro, produtores que precisam justificar seu projeto em até 3.000 caracteres.

O exercício de tradução feito pelos elaboradores de projetos é uma dinâmica que precisa levar em consideração tantos aspectos quanto os problemas que é possível enumerar nesse sistema. Mas, para nos voltarmos à questão deste trabalho, haveria espaço para utilizar outras e novas palavras? Se eu soubesse quais são essas palavras e decidisse usá-las, então seria necessário gastar meus poucos e preciosos caracteres contextualizando-as. Isso tornaria meu projeto menos objetivo e, aí, pergunto: ele seria realmente lido? Expressões exageradas e carregadas de associações coloniais, como a minha proposta de “construir um novo imaginário” para o público infanto-juvenil, nos servem justamente para facilitar a comunicação dentro desse sistema sufocante. Mas, ao mesmo tempo, mantém vivo no inconsciente, mesmo dos mais atentos pesquisadores, artistas e produtores, algo de catequético. Algo até de profético. O uso comum dessas expressões no processo de elaboração de um projeto também acaba por fazer parte da dinâmica da realização, seja porque esse será o projeto apresentado para convidar os artistas, seja porque isso guiará decisões ao longo da construção. Ou seja, em alguma medida, no projeto “Karaíba” estávamos reunidos em prol de “construir um novo imaginário”.

Além disso, no contexto dos editais públicos não podemos nos preocupar somente com o fazer artístico: os projetos carregam também a responsabilidade de resolver dinâmicas sociais e, por vezes, estruturais. Um exemplo disso são as questões de acessibilidade em torno do espetáculo: em alguns editais o texto deixa bem claro que se não escolhermos um local que seja acessível, essa estrutura precisa estar prevista em orçamento. A reflexão trazida pelo projeto artístico nunca basta. Veja, eu não estou dizendo que não devemos, enquanto produtores, realizar projetos que também sejam acessíveis ao público PcD ou que não devemos nos preocupar em apresentar espetáculos em teatros, praças e espaços fora do eixo

centro-zona sul (no caso do município do Rio). Mas o sistema público dificilmente nos dá qualquer suporte, seja no sentido da formação de plateias inclusivas, nas estruturas dos espaços culturais em que somos recebidos e, no caso do Rio de Janeiro, também no sentido mais básico, por exemplo, de conseguir uma pauta nesses espaços. Portanto, projetos culturais são também a terceirização de um trabalho que, em partes, não deveria ser nosso. Além de promessas megalomaniacas que parecem convencer melhor os pareceristas, também somos incumbidos do “dever” de solucionar, com o projeto cultural, dinâmicas sociais que deveriam partir, primordialmente, do poder público. Diante desse sistema, somado, claro, ao ego de cada um de nós, não me parece muita loucura acreditar que, em alguma medida, o produtor ou o artista sintam-se com amplos poderes para ditar aquilo que acredita ser o melhor para a sociedade em que está inserido. Como não somos políticos, nossa ferramenta é a arte.

Portanto, desde a elaboração do projeto, produtores e artistas carregam consigo uma missão quase que salvadora, deixando, por último, o produto artístico que desejam realizar. Não dá pra dizer que mora aí uma estrutura colonial muito bem sustentada? Ela não é, claro, a única explicação para ainda carregarmos algo de catequético no nosso fazer teatral, mas não existe texto sem contexto. O contexto do fazer teatral atual é mergulhado num sistema que se utiliza da linguagem imperativa, desde a elaboração dos projetos, e parece montar toda uma dinâmica favorável não à arte, mas à política. Já o “texto” precisa ser analisado caso a caso, isto é, até que ponto as dinâmicas de criação artística nesses projetos se aproximam ou conseguem se desvencilhar das estruturas coloniais e catequéticas. Isso, sem deixar de lado, o estudo profundo das relações de jesuítas e povos indígenas que, como dito mais acima, são indispensáveis para analisar o teatro enquanto ferramenta de colonização.

3.3 FICHA TÉCNICA MAJORITARIAMENTE INDÍGENA

O primeiro passo para a realização do espetáculo “Karaíba” foi elaborar uma ficha técnica majoritariamente indígena. Para isso, a parceria com a Tekohaw Marakanã foi fundamental. Também através do FOCA 2021, a Aldeia realizou a I Bienal Indígena, no Centro Cultural Hélio Oiticica, que fui para fazer os primeiros contatos. A partir dessas conversas, acessei uma rede enorme de artistas indígenas, residentes no Rio de Janeiro, que integravam ou desejavam integrar o mercado cultural. Ao final da pré-produção, contávamos com uma ficha técnica de 27 pessoas, onde 17 eram indígenas. Elenco, dramaturgia, figurino, direção de arte, visagismo, grafismos, iluminação, designer, fotos oficiais, assessoria de comunicação, arte digital, todos compostos por profissionais indígenas. Apesar de ter tentado

muito para o cargo de direção, não consegui um profissional indígena que estivesse disponível e/ou na cidade do Rio de Janeiro durante o período de execução no edital.

Para tentar não reproduzir o sistema de audições, muito comuns e também muito criticado, realizamos o que chamamos de “vivência”. Divulgamos em diversos grupos de whatsapp que o espetáculo “Karaíba”, baseado na obra de Daniel Munduruku, estava sendo desenvolvido e buscava artistas interessados para integrar o projeto como um todo. Desejávamos que saísse dessa vivência não somente o elenco, mas os integrantes da ficha técnica. Ao longo dos três dias, além de jogos teatrais e leituras do livro, também nos preocupamos em ouvir suas histórias e perguntar aos participantes quais outros cargos gostariam de exercer na ficha técnica, caso não estivessem no elenco. Mesmo com todos os desejos de fazer diferente, em algum momento, precisa-se fazer uma escolha. Então, finalizamos a vivência com 5 pessoas no elenco. Mais tarde, uma dessas pessoas deixaria o elenco para ser a visagista do espetáculo e uma atriz teria dificuldades com os dias e horários do ensaio, sendo substituída por outra que também tinha participado da vivência. Das pessoas que não foram selecionadas pro elenco, mas foram convidados para as outras funções que haviam demonstrado interesse, somente a visagista realmente ficou. Aqui, ainda concordo com a minha leitura da época: acho que essa falta de interesse em participar do projeto nas suas segundas ou terceiras opções de função tem a ver com o fato de não ter sido selecionado para a primeira. Totalmente compreensível. Mesmo assim, recebemos de algumas dessas pessoas indicações de profissionais que acabaram por integrar a ficha técnica.

Um fato que gostaria de destacar aqui, totalmente ligado à próxima análise - da dramaturgia - é que recebi muitas mensagens no whatsapp de atores e atrizes preocupados com o fato de serem indígenas autodeclarados e estarem em Retomada. Uma atriz, por exemplo, me perguntou se isso seria um problema para ela participar. Outra pessoa, no dia da vivência, chegou a me dizer que não ia porque sentia que não era seu lugar. Julgo que, talvez, não sabiam exatamente o que esperar desta que não era uma audição, e sim uma vivência, mas que, no final das contas, selecionaria um elenco. E, talvez, o que esperar de uma produtora branca desconhecida realizando um projeto majoritariamente indígena. Um projeto, inclusive, sem precedentes no Rio de Janeiro. Não é que não houvesse outros com temáticas indígenas ou que possuísem artistas indígenas na ficha técnica: não haviam projetos em que esses artistas fossem maioria. Dado o contexto do Brasil, do pós-pandemia, do racismo estrutural, da questão específica acerca da temática indígena, eram preocupações muito pertinentes. Esses receios acabaram, mais tarde, determinando a temática que, na adaptação para o teatro, iria se sobrepor à história de Munduruku: a Retomada Indígena.

3.4 A DRAMATURGIA

Para começar minha análise, quero, primeiro, enfatizar que numa adaptação muitas coisas se perdem e escolhas precisam ser feitas. O segmento da literatura permite criar universos sem limitações; as páginas podem abrir portais para as mais complexas criações, épocas, histórias. O desafio da adaptação, seja pro teatro ou pro cinema, está justamente em materializar todo o universo. No nosso caso, isto é, numa produção de baixo orçamento, o que já é uma tarefa difícil torna-se muito mais desafiadora. A beleza do teatro, e também da história de Munduruku, está no poder da imaginação. É possível, claro, construir cenários complexos, realistas, artísticos, que tragam para a cena os elementos físicos e espaciais que a dramaturgia pede. Mas também é possível que uma caixa preta ou um palco vazio seja todo o universo que se precisa. Esse foi o caso de “Karaíba”. Se o livro de Munduruku propunha um exercício de imaginação, a peça também o fazia no teatro. E esse, talvez, tenha sido o que de melhor conseguimos exprimir da obra de Daniel. Isso porque, se, no palco, não tinham elementos cenográficos, a palavra e a iluminação tiveram o papel fundamental de materializar esse universo. O espetáculo “Karaíba” foi, antes de tudo, uma grande contação de história.

Para falarmos da palavra, neste caso, da dramaturgia, é importante dizer que logo no início lidamos com uma escolha de linguagem, traduzida pela escolha de quem faria a dramaturgia. Um artista e dramaturgo indígena, convidado por mim, esboçou as primeiras cenas do espetáculo. Seu texto propunha uma fiel dramatização da história e nunca saberemos como seriam solucionadas as mais complexas cenas, porque sua parceria com o projeto não teve tempo o suficiente para isso. A questão é que os atores, muito ativos no processo, pareciam ir por um caminho diferente do que essa dramaturgia se propunha. Ainda que esse lugar mais ligado à construção de personagens e mergulho completo na história tenha sido o que eu idealizei para o espetáculo, não era esse o desejo dos artistas indígenas ali reunidos. Uma vez que eu decidi que não interviria no processo artístico, uma segunda pessoa foi acionada para, então, construir uma dramaturgia mais conectada com as ideias levantadas pelos atores na sala de ensaio.

Foi nesse contexto que começou a ser levantada a dramaturgia. O tema da Retomada fez parte da construção do espetáculo porque faz parte da vida dos atores deste elenco. Dos quatro, somente um deles é nascido e criado na aldeia de seu povo. Este e mais um, sabiam sua etnia - e, apesar disso, este segundo não cresceu sabendo sobre sua ancestralidade indígena. Assim, dos quatro, tínhamos três atores cujo tema da Retomada fazia parte de suas

vivências. Resumidamente, o que entendo sobre a Retomada Indígena é que é um movimento de busca, em sua própria história, das histórias apagadas, pouco faladas, por vezes quase esquecidas, e a partir delas retomar para si uma identidade que lhes tenha sido negada ou arbitrariamente suprimida. É muito comum em nosso país que conheçamos pouco dos nossos antepassados e a falta de registros é apenas uma das causas disso. No caso dos indígenas, é comum encontrar histórias de pessoas que preferiram não passar para frente a sua língua, cultura ou deixaram de carregar sua etnia no nome, como forma de se manter vivo. A Retomada é um movimento, dentre outras coisas, identitário. É uma reparação por esses ancestrais que precisaram negar sua identidade e cultura para sobreviver. Retomar essas identidades é negar o projeto de Brasil que queria embranquecer a população, não somente na cor da pele, mas principalmente na cultura e identidade. Em contrapartida, há muitas críticas sobre esse movimento. Ele não é, por exemplo, uma unanimidade dentro do movimento indígena. Há também indagações sobre quem de nós, brasileiros, não teria um ancestral indígena em sua árvore genealógica. Portanto, seria isso o bastante para retomar uma identidade? Para além das questões demográficas que se deseja reforçar, quais seriam as reais implicações de, então, retomar para si essas identidades? Todos os que o fazem estão, de fato, conscientes do que implica ser indígena no Brasil? Como, ao assumir essa identidade, estão fortalecendo as pautas do movimento indígena, principalmente no que diz respeito às questões dos povos que não residem nas cidades? E dos que residem? Essas são algumas das perguntas feitas por aqueles que criticam e/ou debatem esse movimento. Questões fenotípicas são, por vezes, elementos trazidos para o centro desse debate, no sentido de validar ou invalidar a Retomada de alguém. E aí tudo se complexifica, pois este é um terreno nebuloso: fica-se na corda bamba entre a importância do movimento, da reparação histórica, da retomada de uma identidade negada, de um lado; o perigo de reforçar, ainda que inconscientemente, noções do racismo científico e da antropologia física, do outro; por último, e talvez o lado menos ouvido da história, o que grandes lideranças e suas aldeias extra-cidade analisam deste movimento.

O que importa para esse estudo é o fato de que o movimento de Retomada atravessa profundamente o elenco escolhido, e, ao mesmo tempo, não tem nada a ver com a história de Munduruku. O projeto nunca se colocou como um juiz das identidades e todos àqueles que sentiram-se convidados a participar da vivência, foram recebidos como os artistas indígenas que são. Isso porque para minha idealização bastava que tivessem artistas indígenas que desejassem embarcar nesse grande desafio que é adaptar uma literatura para o teatro. Entendi que precisávamos de uma maioria indígena não somente pelo compromisso ético com Daniel, mas também porque o olhar desses artistas era o mais importante para a construção e para

criar algo inédito, em muitos sentidos. No entanto, não bastou que houvesse uma maioria indígena, realizando a adaptação de um livro de um autor indígena, com total liberdade criativa: a autoficção e a Retomada reivindicaram seus espaços.

São muitas as leituras que posso fazer disso, mas para me ater ao tema da dramaturgia, entendo que “Karaíba” era a oportunidade que o grupo tinha, naquele momento, de trazer para cena suas questões. E, claro, isso está intrinsecamente ligado ao próprio momento do mercado cultural. Pela precariedade do sistema de financiamento às artes cênicas, público ou privado, tem sido cada vez mais comum monólogos, enquanto “Karaíba” se propunha a montar um elenco. Ao mesmo tempo, nesse momento, começávamos a ter editais cada vez mais antenados no sentido de privilegiar pautas dos grupos socialmente minorizados. Somado a isso, vínhamos, no ano de 2021, de um período pós-pandemia e, no Rio de Janeiro, de anos sem editais públicos. Ironicamente, o retorno de Eduardo Paes retomou os editais no Rio de Janeiro, ainda que tenha sido ele o protagonista de um grande calote à cultura carioca anos atrás. O FOCA 2021 vinha com um eixo curatorial voltado às questões do movimento negro, principalmente, mas também indígena, à cultura popular e à retomada da ocupação dos teatros públicos. Estávamos ainda no governo Bolsonaro, e em 2021 foi também o ano em que Wilson Witzel foi afastado por corrupção e Cláudio Castro assumiu o governo do estado do Rio. Nada disso pode ser tirado de contexto para analisar as produções culturais do momento. Na minha perspectiva, “Karaíba”, para eles, se apresentava como uma oportunidade, talvez única naquele momento, de se colocar diante de tudo isso. “Karaíba”, para mim, também o era. Mas a forma do projeto se colocar, idealizado por mim em consonância com o autor do livro e aprovado pelo edital, tinha mais a ver com a existência do espetáculo como a própria resposta. Um projeto que ousasse reconfigurar as estruturas da ficha técnica, com uma maioria indígena; uma peça que ousasse fazer teatro, em meio ao caos, preocupada em criar e encenar uma dramaturgia que tivesse a arte como ferramenta para preencher lacunas históricas; preocupada em dialogar, principalmente, com crianças e jovens. Não foi isso que, ao final, realizamos. Vamos, enfim, às análises da dramaturgia.

Tanto o livro quanto o espetáculo começam com a profecia do Karaíba. Abaixo, compartilho uma e outra.

LIVRO: “Uma calamidade - chuva para uns, seca para outros - cairá sobre nós e nada poderemos fazer para nos proteger dela, a não ser cantar e dançar para acalmar

a fúria dos deuses criadores e esperar que nasça o filho que irá unir nossos povos contra os irmãos-fantasmas”²⁹

DRAMATURGIA: “Povo de Turyaçu, quem fala aqui é o Karaíba. Confiem nas palavras deste velho que já foram ditas à aldeia de Anhangá e dos Tupinikin. Digo a vocês aqui antes de partir para outra viagem. Os sinais são terríveis. Os monstros virão e destruirão tudo: nossa memória, nossos caminhos, nossas terras. Tudo. Precisamos unir nosso povo, guerreiros inimigos deverão se casar e, dessa aliança, nascerá a união necessária para atravessarmos esse tempo que virá. Escutem a profecia deste velho e compartilhem desse mesmo sonho”.

O primeiro ponto que gostaria de levantar é sobre a própria explicação do que seria a figura do karaíba. Como um espetáculo que tinha o objetivo de ser educativo e de contribuir com a execução da lei 11.645, já citada neste trabalho, entendo como fundamental essa explicação. Se estamos tratando de uma lacuna histórica, trazer para a dramaturgia tudo aquilo que existem de registros históricos, me parece importante. Ainda mais porque, no máximo, o grande público sabe sobre a existência dos “pajés”, mas, apesar de também serem uma figura de autoridade espiritual, os karaíbas possuíam dinâmicas particulares. Já que o espetáculo manteve o nome do livro como título da peça, vejo, hoje, que era de extrema importância que estivesse claro aos espectadores quem é essa figura e porque sua profecia é tão respeitada. Sinto que a ausência dessa e de outras explicações gerava uma dificuldade de entendimento do espetáculo, relatada por muitos colegas que o assistiram. Essas críticas, inclusive, nos fizeram rever a dramaturgia algumas vezes, mas em nenhuma delas, essa explicação foi adicionada. É claro que, como já observado, em se tratando de um espetáculo, não podemos deixar de lado as dificuldades de transpor a literatura para a cena. No entanto, mesmo na literatura de Munduruku, tudo é apresentado como algo natural daquele universo que estamos acompanhando. Nós, leitores, mesmo que estejamos imersos em uma história muito distante de nossa vida cotidiana, não ficamos em dúvida sobre as dinâmicas culturais e relacionais daqueles personagens. O fato de Perna Solta, o jovem mensageiro, ser muito curioso, dá a Munduruku a possibilidade de, através dos mais velhos, explicar muitas coisas para ele - e, também, para nós leitores. Tudo isso também é possível de se fazer numa dramaturgia teatral sem torná-la uma aula de história.

Na peça, sabemos um pouco sobre o karaíba através de uma conversa de Perna Solta com sua amada Maraí. Ele diz: “Veja, como é possível interpretar as palavras de um sábio

²⁹ MUNDURUKU, Daniel. O Karaíba: uma história pré-Brasil. São Paulo: Editora melhoramentos, 2018. Pág. 6.

itinerante? Ele chegou aqui, colocou um monte de coisas em nossas cabeças, fez os valentes parecerem passarinhos amedrontados e depois partiu. [...] Nossa tradição sempre acolheu as palavras do Karaíba e foi assim que sobrevivemos. Por anos e anos eles se mostraram sabedores dos sinais do tempo. E meus avós sempre disseram que somos nós a memória viva da tradição. O que não está iluminado é preciso iluminar. O que não é caminho é preciso ser iniciado”. Essa fala da peça é muito semelhante ao diálogo no livro.

“- Veja, Maraí, como é possível interpretar as palavras de um sábio itinerante? Ele chegou, disse uma porção de pensamentos sobre nossa cabeça, anunciou uma desgraça danada e foi embora. Deixou nossa gente com medo e fez nossos valentes parecerem um bando de passarinhos amedrontados. A tristeza está tomando conta de todos. O que fazer para acabar com isso?

[...]

- Nossa tradição, pequena Maraí, sempre foi movida pela fé nos sinais que esses sábios nos trouxeram. Por anos e anos eles nos deram demonstrações de que sabem dominar a leitura do tempo. Não cabe a nós ficar questionando essa sabedoria milenar. Afinal, para nós eles são maíra, amigos íntimos do Criador e nos falam as palavras sagradas Dele.

[...]

- Meus avós sempre me disseram que somos a memória da tradição. O que não está claro é preciso aclarar. O que não é caminho é preciso ser iniciado.”

Mesmo assim, em diversos momentos do livro, ainda podemos encontrar explicações sobre o Karaíba. Como por exemplo, quase no final, quando estamos no grande casamento entre os guerreiros que faz cumprir a profecia, Anhangá, um dos chefes e pai do noivo, está no meio do seu discurso e se emociona. “Quando Anhangá ia retomar a palavra, recebeu a notícia de que o Karaíba estava se aproximando daquela casa. Imediatamente, o chefe chamou seus melhores guerreiros para limparem o caminho do sábio”. Quando o Karaíba começa seu discurso no casamento, a explicação segue:

“Era tradição respeitada por todos que quando o Karaíba estivesse falando ninguém o interrompesse. As palavras dele eram sagradas porque traziam a força do próprio criador. Eram palavras criadoras e curadoras. Por isso, esse sábio vivia sempre solitário, vagando pela floresta em contato com os espíritos dos antepassados. Suas palavras eram consideradas proféticas porque eram mergulhadas dentro do tempo que ainda viria. Sua visita a uma aldeia era motivo de alegria e preocupação, pois poderia trazer boas ou más notícias para aquela comunidade”.

Existe muita literatura sobre os karaíbas, como por exemplo um relato de Nóbrega³⁰, inclusive semelhante ao livro, sobre limpar o chão por onde ia passar o Karaíba em sua chegada. No entanto, ainda que esse personagem e a sua profecia sejam os responsáveis por mover toda a história, quem ele é e qual a sua importância, foi deixado de lado pela dramaturgia do espetáculo. Por essa perspectiva, analiso hoje que a falta dessa contextualização pode ter sido até uma armadilha, uma vez que não tendo a explicação, o público pode ter buscado solucionar suas dúvidas nos preconceitos e estereótipos tão enraizados acerca da cultura indígena. Isso se deve ao fato de que, no final das contas, a dramaturgia se tornou uma resposta à profecia do Karaíba de Munduruku, não a adaptação do livro. Mas, antes de falar sobre isso, existem outros elementos que gostaria de analisar.

Logo após a profecia, ouvíamos a primeira música do espetáculo, e em seguida os atores diziam juntos a expressão “Era uma vez”. Ela não existe no livro de Daniel e só me recordo de ouvi-la no contexto das fábulas, quando era mais nova. Numa pesquisa rápida, encontrei o artigo da revista Galileu, onde há um breve histórico do berço europeu dessa expressão³¹. Ainda no mesmo artigo, é dito que a expressão é “[...] conhecida e utilizada para introduzir histórias orais e escritas, hoje mais frequentemente as destinadas a crianças, a expressão indica tempo propositalmente vago e impreciso, como forma de marcar o caráter ficcional da narrativa, convidando o leitor/ouvinte a soltar a imaginação”. Nesse sentido, é perfeitamente plausível o uso do “era uma vez” para iniciar o espetáculo. Em se tratando de uma peça que deseja, como dito no projeto, “construir um novo imaginário”, o uso do termo é uma estratégia boa: cria uma expectativa no público sobre a história que irão assistir, mas, ao final, apresenta uma narrativa completamente diferente do que o “era uma vez” geralmente sugere. Não haveria o que debater. Entretanto, diante da dramaturgia final, me pergunto se essa estratégia foi efetiva ou se deixou a desejar. Utilizar-se de elementos conhecidos dos povos indígenas, mas dar a eles uma narrativa e significados completamente diferentes, era

³⁰ CLASTRES, Hélène. *A Terra sem Mal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. Pág. 46 e 47.

³¹ “Em língua francesa, registra-se o uso da expressão, pela primeira vez, pelo escritor e poeta Charles Perrault (1628–1703), no conto *Les souhaits ridicules* (“Os desejos ridículos”), de 1694, incluído na edição de 1871 de sua obra mais famosa, *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* [...]. A expressão “era uma vez” e suas variantes [...] tornaram-se fórmula e chave mágica também utilizada por outros escritores daquela época, como Madame d’Aulnoy, na França, e do século seguinte, como Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, na França, Dorothea Viehmann (1755–1815), na Alemanha – a contadora de histórias que se tornou fonte de referência para os famosos contos dos irmãos Jacob Ludwing Carl Grimm e Wilhelm Carl Grimm – e Hans Christian Andersen, na Dinamarca. Em língua inglesa, a expressão correspondente “Once upon a time” e variantes têm origem no século 14 com o poema *Sir Ferumbas*, da canção de gesta [...].”

justamente o que faziam os padres jesuítas. Portanto, mais do que o uso da expressão, o texto e contexto que vem com ela é fundamental para analisar a questão.

Geralmente, histórias que têm essa expressão terminam com um final feliz e, mesmo que isso não ocorra, sempre há uma moral no final. A peça “Karaíba” não termina necessariamente com um final feliz, mas sim com um final de resistência e denúncia. Assim como o livro, a peça tem uma moral, que pode ser encontrada na própria profecia do Karaíba: somente através da união será possível atravessar os tempos difíceis e sobreviver.

Na peça “Na aldeia de Guaraparim”, de José de Anchieta, os demônios (leia-se: indígenas que se recusavam a aceitar a catequese e viviam de acordo com sua cultura), citam a “Mãe de Deus”, ou, na grafia original da peça, “Tupã sy” ou “Tupansy”. Para os Tupinambá, a relação com as mães não era a mesma dos católicos com as suas, o que dificultava as explicações sobre a figura da Virgem Maria. Na verdade, seus “deuses” eram geralmente uma figura masculina. Segundo Florestan Fernandes, os Tupinambá acreditavam que o bebê era feito do lombo do pai e a mãe era apenas um local de armazenamento da semente, portanto era o pai quem ficava de resguardo e recebia tratamento especial nos dias pós-nascimento, até que o umbigo do recém-nascido caísse. Esse resguardo paterno era para preservar a saúde do filho e também da mãe. A couvade, como, ainda segundo Florestan, era chamado os ritos pós nascimento, “[...] constituía uma instituição transmitida aos Tupinambá pelo grande Caraíba. Todos os ritos observados na época do nascimento de uma criança tinham sido ensinados por esse personagem mítico.”³² Não realizá-los expunha o recém-nascido, o pai e a comunidade ao perigo. A mãe, portanto, tinha um papel secundário após o nascimento do filho. Então, como fazer os Tupinambá entender a importância da Virgem Maria na história cristã?

Para chegar até ela, os colonos, primeiro, precisavam entender quem era Deus na cultura Tupinambá. Isso jamais seria possível encontrar, por tantos fatores quantos é possível imaginar, mas para trazer aqui o trabalho de Métraux, na “Religião dos Tupinambá”, ele diz que “Tupan está longe, pois, de ser uma noção implicando a ideia do sagrado. É uma espécie de gênio ou demônio que não era objeto de nenhum culto e ao qual não se dirigia nenhuma prece. A respeito desse último ponto concordam todas as nossas fontes”. Ele supõe que “[...] os tupinambás representavam-no qual um gênio habitante do ar; cada um dos seus deslocamentos causava tempestades”. Hélène Clastres, em “Terra sem Mal” também discorre sobre como teriam os católicos associado Deus com Tupã. São muitos os relatos e possibilidades, mas um que me chama muito a atenção é de Léry: “Quando ouvem o trovão,

³² FERNANDES, Florestan. A organização social dos Tupinambá. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

que chamam de Tupã, ficam muito aterrorizados: se, valendo-nos do seu estado rude, aproveitamos esta ocasião particular para lhes dizer que era este o Deus de quem lhes falamos, o qual, para mostrar a sua grandeza e poderio, assim fazia tremer o céu e a terra”. Isso não era exatamente compreendido, muito menos respeitado, pelos Tupinambá - que de fato não viam Tupã como o Deus único dos católicos -, mas há algo na repetição, ao longo dos anos, somada, é claro, às ações violentas, que deve ter feito isso ser cada vez mais normalizado dentro da comunicação entre colonos e indígenas. Assim, quando os jesuítas, mais tarde, precisavam falar da Mãe de Deus, eles podiam se utilizar da expressão “Tupansy”. Isto é, usar uma palavra conhecida dos Tupinambá para localizar um certo tipo de compreensão e adicionar a ela uma narrativa que não corresponda a essas expectativas iniciais acerca da palavra, mas aponta onde, de fato, se quer chegar.

Isso ficou tão enraizado nos Tupinambá que, anos mais tarde, na ocasião da Santidade do Jaguaripe³³, eles foram capazes de fazer a subversão do que já estava subvertido, retomando para si os significados do que deles tinha sido tirado à força e daquilo que a eles tinha sido imposto no lugar. Eles tinham uma mulher como um dos líderes, e ela era intitulada “Mãe de Deus” ou “Tupansy”. Ela era uma espécie de karaíba. Diz Ronaldo Vainfas: “Não é surpreendente, afinal, que as mulheres caraíbas fossem raras entre os tupi: não havia qualquer figura feminina na mitologia heróica tupinambá, à exceção das esposas de Tamandaré e Aricute [...]. Tudo me parece indicar, portanto, que o crescente prestígio das mulheres na santidade ameríndia, especialmente o da Mãe de Deus em Jaguaripe, foi, uma vez mais, um legado dos jesuítas”³⁴. A força dessa “Mãe de Deus”, na Santidade, não está somente no fato dela existir - porque isso poderia ser uma vitória do catolicismo, apesar da blasfêmia de tentar se igualar à Virgem Maria. Além de sua existência, sua importância está vinculada, principalmente, a tudo o que vem depois do nome, isto é, o texto e o contexto em que ela existia e o que liderava. A Santidade tinha um teor religioso, mas principalmente, de resistência contra a colonização e o catolicismo. Uma das cerimônias que realizavam, por exemplo, era o chamado “rebatismo”. “Utilizava-se, pois, um rito católico - o batismo - para invertê-lo e neutralizá-lo. Se o batismo dos jesuítas simbolizava o ingresso dos índios na

³³ “[...] Santidade de Jaguaripe, irrompida no sul do Recôncavo baiano por volta de 1580. Foi esta, sem sombra de dúvida, a santidade mais importante de nossa história quinhentista, autêntica seita herética que, comandada por um caraíba já marcado pela catequese jesuítica, desafiou o colonialismo, a escravidão e a obra missionária dos inacianos, incendiando engenhos, promovendo fugas em massa dos aldeamentos, pondo em xeque, enfim, o status quo colonialista da velha Bahia de Todos os Santos. VAINFAS, Ronaldo. A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

³⁴ Idem.

comunidade cristã, o rebatismo da santidade procurava anular aquele trânsito cultural, limpando os neófitos da nódoa mortal do sacramento cristão”³⁵.

Novamente, mais importante que o uso da expressão, é em qual contexto ela está sendo utilizada. No caso do nosso “era uma vez”, mais do que seu uso, toda a história que vem depois, a forma como é contada, todo o contexto, é fundamental para dizer se tendemos mais a “Tupansy” de Anchieta ou da Santidade do Jaguaripe. Levando em consideração a recusa dramaturgica em mergulhar no universo do que se sabe sobre os Tupinambá, ou do que a própria literatura de Munduruku traz sobre eles, em prol de introduzir à história um tema de importância subjetiva faz parecer, para mim, tender para o lado de Anchieta. Se tivéssemos suprimido certas explicações, mas apresentado um universo em que todas as coisas estão organicamente presentes, até poderíamos responder que desejávamos realizar um espetáculo, não uma aula de história ou ser uma enciclopédia; que seria a peça um estímulo para que o público fosse estudar mais sobre os Tupinambá, bebendo de outras fontes que não da tal “História oficial”. Isso não corresponderia aos desejos de fazer cumprir a lei 11.645, uma vez que para isso seria necessário o tom mais educativo mesmo. Ainda assim, não foi isso que fizemos. O espetáculo, nascido dos desejos da sala de ensaio, sobrepôs à literatura de Daniel a autoficção e, para isso, deixou de fora tudo aquilo que fazia da peça uma possibilidade de usar o teatro ocidental como uma ferramenta para introduzir uma história imaginativa e, ao mesmo tempo, embasada historicamente, sobre os Tupinambá.

Há alguns outros aspectos da cultura Tupinambá suprimidos da peça, por exemplo, a maneira como interpretam a profecia. Não há nada na dramaturgia do espetáculo que remete à visão cíclica da catástrofe. Como já dito neste trabalho, todo fim pressupõe um recomeço na mitologia dos Tupinambá. A própria história dos irmãos Tamandaré e Aricute é um dos exemplos disso. Um segundo aspecto suprimido, é a dimensão da Terra sem Mal, algo que Munduruku deixa muito vivo em sua história, mas sequer é citada pela dramaturgia. No livro, quando Perna Solta recebe a tarefa de ser o mensageiro da profecia para as aldeias vizinhas, ele fica cheio de dúvidas. O Conselheiro Chefe, portanto, o convida para uma conversa, onde ele conta alguns segredos dos ancestrais para Perna Solta, para, além de acalmá-lo, prepará-lo espiritualmente para a perigosa viagem. Na dramaturgia, apesar de o personagem do Conselheiro ser assim indicado no texto, na fala Perna Solta o chama de “Cacique”.

Conselheiro - O que eu vou te contar agora, Perna Solta, é justamente a maior de todas as revelações que nossos avós guardam até nossos dias.

³⁵ Idem.

Perna Solta - Conta logo, cacique.

A figura do cacique e a figura do conselheiro chefe são diferentes na cultura Tupinambá. O cacique é uma figura de autoridade, mas deve servir ao povo que o reconhece nessa função. Já os conselheiros são um grupo de homens mais velhos aos quais o cacique deve sempre consultar antes de tomar qualquer decisão. O cacique não é uma autoridade absoluta, tampouco os anciãos o são individualmente. Esses conselhos,

“[...] nos permite, apenas, descrever alguns dos tipos de ajustamentos e controles tribais do sistema político Tupinambá. Tais tipos de ajustamentos e controles tribais referem-se: às relações com os grupos circunvizinhos e inimigos (guerra); à punição de ofensas e homicídios (retaliação); às formas tribais de dominação (gerontocracia). [...] O conselho de chefes funcionava como uma instituição capaz de promover o ajustamento dos indivíduos como membros de certo grupo local ou como membros de uma confederação de grupos locais. O conselho de chefes enfrentava ou provocava situações características, nas quais os indivíduos em interação se comportavam como membros de uma unidade social mais ampla e inclusiva que o círculo de parentesco. Por isso, pode-se admitir, [...] que o conselho de chefes constituía uma instituição política básica na sociedade Tupinambá”³⁶.

Podemos justificar que chamar o conselheiro chefe de cacique seria uma simplificação do texto para o entendimento mais rápido por parte do público dessa relação de poder e respeito entre Perna Solta e o homem mais velho. Mas não seria isso um artifício simplista que parece reforçar a falta de complexidade sócio-política dos povos indígenas? Essa diferença também não é explicada, por exemplo, no texto de Munduruku, apesar de ficar bem claro que esse Conselheiro não é o cacique da aldeia. Este se chama Kaiuby e, mais tarde, também conversa com Perna Solta a respeito de sua viagem. O aspecto da simplificação da cultura também é algo que podemos ver nas peças de Anchieta.

No “Auto de São Lourenço”, por exemplo, os “demônios” Guaixará, Aimberê e Sarauana são reduzidos àquilo que os padres enxergavam sobre os Tupinambá. Tudo muito genérico, simplificado, estereotipado. Por exemplo, Guaixará, em sua entrada, diz: “Coisa muito boa é uma grande bebedeira, ficar vomitando cauim. Isso é que deve ser bem amado, isso realmente! Afirmamos que é isso que deve ser festejado”³⁷. O cauim era uma bebida

³⁶ FERNANDES, Florestan. A organização social dos Tupinambá. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

³⁷ ANCHIETA, José de. Teatro: José de Anchieta. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

sagrada, preparada, preferencialmente, pelas meninas que ainda não haviam menstruado. Feita da mandioca ou milho, as meninas mastigavam esses alimentos e cuspiam num recipiente, que ia ao fogo, para fermentar. Tinha o efeito de uma bebida alcoólica e era fundamental, por exemplo, para os sacrifícios rituais.

A escolha da época de colheita da mandioca, do milho ou do caju, como ponto de referência para a guerra, liga-se a outras preocupações. Os sacrifícios rituais não poderiam ser realizados sem cauim. E estas, é óbvio, dependiam da existência da bebida, isto é, o cauim. Realizando o ataque em épocas de abundância das matérias-primas do cauim, os grupos locais asseguravam a realização próxima ou concomitante do sacrifício ritual dos prisioneiros.³⁸

Por exemplo, “Nada ocorria de importante na vida social ou religiosa dos tupinambás que não fosse seguido de vasto consumo de certa bebida fermentada conhecida pelo nome de cauim”³⁹. Mas, para os padres, era apenas bebedeira, festa pagã e superficialidade. Uma comprovação de que a vida que levavam os Tupinambá não era correta e precisava ser introjetado os dogmas cristãos para que se tornassem pessoas civilizadas e tementes à Deus. Não viam uma camada religiosa ou cultural no preparo e consumo dessa bebida. Isso posto, tanto no caso de simplificar a ingestão de cauim ao vício da bebedeira, quanto no de chamar o conselheiro chefe de cacique, mais uma vez o teatro se torna a ferramenta de simplificação da cultura indígena. O perigo de aglutinar a figura de autoridade do Conselheiro Chefe com o Cacique, está justamente no fato de continuar reforçando estereótipos sobre os povos indígenas, sem observar que há relações sócio-políticas muito complexas por trás. Seguir descrevendo-os como povos cuja organização política se resume a um chefe - cacique - e um líder espiritual - pajé - corre o risco de: ou cair na perspectiva de “atrasados”, ficando atrás até de outros povos indígenas, como por exemplo os Incas; ou na perspectiva do elogio que, na verdade, é uma ofensa, isto é, de serem eles povos que precisam de pouco para viver bem, porque conhecem a natureza e convivem todos em completa harmonia. Em ambos os casos, são essas visões simplistas que o espetáculo teatral poderia ajudar a desconstruir.

Dito isso, o aspecto da Terra sem Mal é trazida pela primeira vez no livro justamente por esse Conselheiro Chefe. Na peça, para explicar ao Perna Solta quem seriam esses “irmãos

³⁸ FERNANDES, Florestan. A organização social dos Tupinambá. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

³⁹ MÉTRAUX, Alfred. A religião dos Tupinambá e suas com a das demais tribos tupi-guaranis. Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

fantasmas” que viriam de além-mar, o Conselheiro relembra a ele uma história conhecida do seu povo. Vou trazer aqui a versão da peça, que é mais resumida, mas semelhante ao livro.

Conselheiro - Conta a história de nossa gente que houve um dilúvio muito tempo atrás, quando nossos ancestrais chegaram por estas bandas. Tudo ficou alagado por muitos meses, tendo sobrevivido poucas pessoas, que teriam como tarefa fazer com que o mundo recomeçasse do nada. As pessoas que conseguiram se salvar do dilúvio foram divididas em dois grupos, para que pudessem abranger maior parte do território e conhecê-lo muito bem. Eles eram todos irmãos e sabiam que um dia iriam se reencontrar. Cada qual foi para um canto e nunca mais um grupo teve notícias do outro. Aqueles dois grupos cresceram, multiplicaram-se e formaram novos povos.

Perna Solta - Me desculpa por me intrometer desse jeito, cacique. Mas não entendo o motivo de ouvir novamente essa história, que já foi contada um milhão de vezes. Olha só: (para o público) Você já ouviu falar sobre um dilúvio que destruiu tudo e quem sobreviveu teve que reconstruir a terra do nada? (espera a resposta) Por acaso você está falando de Noé? (espera a resposta) Então conta, cacique, porque pelo visto eles não conhecem a nossa história.

Conselheiro - O grupo de nossos ancestrais desceu para o sul, enquanto o outro permaneceu mais ao norte e se espalhou em diferentes direções. O que os manteve vivos foi o conhecimento que tinham da terra e usaram tudo o que sabiam para poder ir construindo um mundo bom para cada um deles. Quando alguém não se sentia feliz, pegava sua família e ia para outros lugares, criando estradas e deixando pegadas para os que vinham atrás. E suas escritas ficavam desenhadas nas paredes das cavernas e das pedras.

No livro, Perna Solta se lembra dos lugares onde já tinha visto essas pinturas. Os avós diziam “[...] se tratar de sinais que os conduziram para uma terra sem males”⁴⁰. O aspecto da Terra sem Males foi muito absorvida pelos jesuítas, principalmente por parecer a eles com algo do paraíso cristão que pregavam. A Terra sem Mal também foi um dos elementos “sincretizados” pelos católicos, na busca de cooptar elementos e adicionar a eles novos significados. No entanto, diferente do caminho para o paraíso cristão que pressupunha a morte, para os Tupinambá era “[...] também era um lugar acessível aos vivos, onde era possível, ‘sem passar pela prova da morte’, ir de corpo e alma”⁴¹. Ela, assim como o dilúvio lá da história de Tamandaré e Aricute, traz uma dimensão de aproximação entre algumas crenças

⁴⁰ MUNDURUKU, Daniel. O Karaíba: uma história pré-Brasil. São Paulo: Editora melhoramentos, 2018.

⁴¹ CLASTRES, Hélène. A Terra sem Mal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

dos povos indígenas e dos cristãos europeus. Existiam elementos, ao contrário da Mãe de Deus, que não precisaram de muito esforço dos padres para serem “sincretizados”. Tentando pensar em anterioridade ou talvez em inconsciente coletivo, para trazer Jung, é mesmo de espantar a plateia, geralmente cristã, que haja um dilúvio na história de criação dos indígenas, história essa talvez anterior a da própria bíblia - o que faz cair tão bem a piada. Bom, mas talvez você esteja pensando: a dramaturgia escolheu falar do dilúvio e não da Terra sem Mal, tudo bem, numa adaptação existem mesmo coisas que ficam de fora; qual é o problema então?

Essa questão me faz voltar ao primeiro ponto: a explicação tão importante sobre os karaíbas, que não teve. Como dito, para os Tupinambá, chegar na Terra sem Mal era possível em vida, sua localização estava em algum lugar desse mundo e quem sabia como chegar era justamente os karaíbas⁴². Relembro um trecho da profecia do livro: “Uma calamidade [...] cairá sobre nós e nada poderemos fazer para nos proteger dela, a não ser cantar e dançar para acalmar a fúria dos deuses [...]”. A dança, para os povos que acreditavam na Terra sem Mal, é uma das técnicas que permitia tornar o corpo leve e, dessa maneira, facilitar sua chegada à Terra sem Mal⁴³. Mais tarde, no livro, um dos chefes, se referindo ao Karaíba, diz: “Nossa gente - seja Tupinambá ou Tupiniquim - tem alimentado a esperança de alcançar a Terra sem Males graças às palavras dos sábios que nos visitam para nos colocar no bom caminho”. Ou seja, o fato de terem respeitado a profecia do karaíba está também ligada ao desejo de alcançar a Terra sem Mal. Mesmo porque, nós, leitores do livro ou espectadores da peça, sabemos que fim os espera. Mas, fazendo um exercício de imaginação do ponto de vista dos personagens, essa é mais uma das vezes que tiveram que lidar com a profecia de um karaíba.

Pela perspectiva do espetáculo, em que os elementos do canto e da dança foram suprimidos da profecia, assim como a explicação sobre a figura do Karaíba, talvez tenhamos elaborado personagens muito simplistas. O que os assusta, na peça, é a profecia do fim do mundo, ocasionada pela chegada desses irmãos fantasmas, relatado por um sábio itinerante. Ponto. Mas se contássemos que esse sábio é uma grande autoridade espiritual, respeitada por todos, que detém uma sabedoria ancestral, que faz o maracá falar e sabe o caminho para a tão almejada Terra sem Mal; que profetiza uma calamidade, desta vez, diferente das que os povos já conheciam sobre dilúvios, grandes secas, fúria dos deuses, mas sim sobre algo jamais visto, uma destruição que, dessa vez, não pressupunha um recomeço; algo, inclusive, que precisa

⁴² “O saber dos profetas consiste em possuir a chave desse novo lugar: eles conhecem o caminho da Terra sem Mal. O que não quer dizer propriamente sua localização geográfica, mas sim as regras éticas únicas a propiciarem o acesso a ela.” CLASTRES, Hélène. *A Terra sem Mal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. Pág. 47

⁴³ Idem.

unir povos mortalmente inimigos, para que tenham alguma esperança de sobreviver. Se contássemos assim recusaríamos o formato simplista dos personagens indígenas da dramaturgia de Anchieta. Apresentaríamos, com certo grau de complexidade, uma perspectiva sobre os Tupinambá bastante diferente do que se vê, principalmente, em espetáculos infanto-juvenis. Para quebrar com esse estereótipo do personagem indígena simplista, semente da dramaturgia de Anchieta, não basta apenas nos recusarmos a os colocar como demônios. Tampouco, para demonstrar a seriedade com que respeitam as tradições, não basta apenas que esteja numa fala que eles respeitam as tradições. O quê, como, porquê, o contexto, são elementos muito importantes, principalmente na temática indígena, tão historicamente diminuída e simplificada. Um povo que leva a sério a profecia de um sábio itinerante, sem que o público entenda a importância desse sábio para essas pessoas, pode reforçar, por exemplo, a ideia do povo que aceitou passivamente a colonização. É preciso ir mais além.

Aspectos dos rituais de sacrifício, ou antropofagia, também foram suprimidos da peça. O Cacique Kaiuby, do povo de Perna Solta, entrega a ele um amuleto para lhe dar sorte antes de sua perigosa viagem: um colar feito com dentes de inimigos mortos em combate. Potyra, filha do chefe Tupiniquim, de quem falaremos mais abaixo, tem o desejo de ir à guerra, ela diz, “Quero trazer meu próprio prisioneiro, enfeitá-lo para a morte e depois comer seu corpo para ficar ainda mais forte e valente”. O que admiro na literatura de Munduruku é que ele não poupa o público infanto-juvenil dos detalhes necessários. Sem pisar em ovos, ele assume que estamos falando dos Tupinambá e que não há a possibilidade de falar de forma respeitosa sobre eles sem trazer aspectos importantes da sua cultura. Se o sacrifício ritual é um dos elementos centrais dela, então precisa estar presente, ainda que não haja necessidade de se aprofundar sobre o tema.

Aliás, a questão da interpretação e representação da antropofagia na arte é um terreno muito acidentado, que requer um aprofundamento maior do que farei aqui. Mas, o que gostaria de trazer para esse trabalho, é que acredito haver muitos equívocos quando se trata desses rituais de sacrifício, geralmente abreviados à etapa do “canibalismo”, ou seja, do momento de se alimentar do outro com o objetivo de absorver as melhores características dele para si. Para as representações artísticas, esse conceito pautou e pauta ainda hoje fazeres teatrais diversos, como por exemplo, o legado que deixou Zé Celso e seu Teatro Oficina. Seu trabalho mesclava “Terreiro, samba, carnavalização da performance, banda que permeia o público, parangolé de Hélio Oiticica, a celebração do cangaço de Glauber Rocha [...]”. Bebendo de fontes como o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e o Tropicalismo, Zé Celso inventou e reinventou uma maneira de fazer teatro, “comendo” muitas referências e,

com isso, absorvendo características diversas que apareciam em seus espetáculos mesclados a elementos da cultura brasileira. Apesar da inegável importância de Zé Celso para nós, há ressalvas que me arrisco a fazer aqui, já que neste trabalho estou pensando sobre um viés de análise que considere a cultura dos povos indígenas antes, durante e depois da colonização, assim como as ações jesuíticas, de modo a olhar o teatro catequético sob a perspectiva da colonização, e não do fazer artístico. Não estaríamos nós reduzindo um elemento cultural complexo dos Tupinambá a apenas uma de suas etapas quando explicamos a antropofagia a partir da perspectiva única do “canibalismo”? Ou, para trazer Suely Rolnik e sua “Antropofagia Zumbi”, onde essa devoração compulsiva irá nos levar? Uma vez capturada pelo capitalismo, pelo neoliberalismo, Suely nos sugere ao final do livro recuperarmos a antropofagia em seu polo ativo e criativo. Mas, como fazer isso? Não tenho uma resposta, mas acredito que um possível começo seja a análise sob o viés que proponho. Acredito que o equívoco, a apropriação, a subversão ou a compulsiva comilança estão ligados também ao fato de que não consideramos a cultura Tupinambá como elemento importante de localização de sentidos para o nosso fazer artístico. Do mesmo modo, não incidir em nós reflexões autocríticas que traçam paralelos com o fazer catequético-teatral de Anchieta, não nos permite ter noção do quanto ainda estamos próximos dele. Tudo isso me parece fundamental se desejamos criar novos fazeres cênicos que bebam dessas referências culturais históricas, como, no caso, a antropofagia enquanto linguagem artística.

O “canibalismo”, claro, faz parte, mas o ritual de sacrifício começava muito antes da morte do inimigo. De acordo com a interpretação de Florestan Fernandes, o objetivo principal parecia ser vingar seus ancestrais; se alimentar do outro para absorver suas características era parte disso. O pequeno guerreiro ainda em treinamento já sabia que precisaria vingar seus antepassados mortos e que a maneira de fazer isso é capturando os inimigos que os mataram. A vingança poderia ser por conta da morte de uma pessoa de sua aldeia com quem ele conviveu ou ser a chamada “vingança ancestral”. Povos inimigos são assim denominados não por conta de uma ou duas batalhas que travaram, mas porque muitos do seu povo já foram mortos por eles de maneiras desonrosas, por exemplo, quebrando o crânio - elemento que os impedia de se juntar aos ancestrais e deixava seus espíritos vagando. A partir da captura de um inimigo, o mesmo poderia ser morto no acampamento, logo após o retorno à aldeia ou, ainda, passar meses em convivência com seus captadores, tendo mulher e filhos. Fugir era visto como falta de coragem, sendo bem provável que o capturado sequer fosse recebido em sua aldeia, caso escapasse de seus captadores. Ou seja, morrer num desses rituais era também uma honra para o capturado, ainda que soubesse do destino de seu espírito. O cauim é apenas um

dos elementos de preparação para o sacrifício ritual, por exemplo, a muçurana, corda que prenderia o capturado, e o tacape, instrumento usado para matá-lo, também levavam um tempo para serem construídos e haviam alguns rituais antes de poderem ser utilizados no sacrifício. Havia também muita celebração: as pessoas “encenavam” para o inimigo a batalha que ele saiu perdedor e também faziam um cortejo atrás do guerreiro responsável pela captura, celebrando suas glórias e a honra que em breve teria de matá-lo. O guerreiro, inclusive, mudava seu nome a cada inimigo que matava. Após a morte do inimigo, uma espécie de tatuagem é feita no guerreiro, sendo possível contar em seu corpo quantos ele já matou e, também, quantas vezes que ele já trocou seu nome. Existem uma série de precauções que o guerreiro precisa tomar depois do ritual de sacrifício, para que o espírito do inimigo, que agora está perdido e vagando, não se vingue dele. Ele leva alguns dias, por exemplo, antes de poder voltar a pisar no chão. Fazer dos dentes dos inimigos um colar, como no exemplo do Cacique Kaiuby, demonstra a bravura do guerreiro. Esses colares serviam para amedrontar os inimigos, mas também como um amuleto de proteção. Enfim, mesmo nesse breve resumo é possível perceber a complexidade no entorno dos sacrifícios rituais e, também, a quantidade de elementos que são desconsiderados quando o entendimento da antropofagia é reduzido ao “canibalismo”. Toda essa explicação não precisa vir junto dos trabalhos que desejarem falar sobre a antropofagia, mas no instante em que ela se torna uma linguagem artística, seu contexto não pode ser desconsiderado. Continuar pensando o “canibalismo” como a tradução da antropofagia enquanto linguagem artística é permanecer reduzindo a cultura Tupinambá à visão animalesca cunhada pelos europeus séculos atrás; continuar reproduzindo a carnavalização como resultado da antropofagia em cena é seguir reforçando os estereótipos que recaem sobre nós, brasileiros, mundo afora. Pois é inegável que a antropofagia artística está muito mais ligada ao processo de carnavalização brasileira do que dessas inúmeras características da cultura Tupinambá aqui comentadas.

Para voltar à “Karaíba”, acho que perdemos uma oportunidade de tratar do tema da antropofagia sem canibalizar. Sobre o colar de dentes, por exemplo, o Cacique Kaiuby conta à Perna Solta que é um amuleto de sorte para a viagem e, por isso, o aconselha a nunca tirar. No livro, Perna Solta não era guerreiro, tinha as pernas muito finas que não o permitiam ir bem no treinamento, mas que o fazia ganhar todas as corridas de sua aldeia, o tornando, assim, um mensageiro eficaz. O colar serviria, portanto, para amedrontar os inimigos que cruzassem o caminho de Perna Solta, que veriam nele um grande guerreiro destemido, e também um símbolo de que seus ancestrais vingados o protegem. Nesse contexto, por exemplo, poderíamos ter apresentado na peça a perspectiva do guerreiro no ritual de sacrifício. Sendo

Kaiuby um grande guerreiro e chefe de seu povo, sua visão sobre o ritual é de quem é agraciado com respeito a cada morte, no caso, a cada dente desse colar; de quem já trocou de nome diversas vezes; de quem carrega glórias para seu povo por vingar seus antepassados; de quem, ao entregar o colar para Perna Solta, sabe não só sobre como os inimigos o verão portando um colar de dentes, mas principalmente, em como o colar também pode ser um objeto eficaz de confiança para aquele menino de pernas finas que tinha uma missão tão perigosa à cumprir. A perspectiva que Daniel traz em seu livro, isto é, apresentar esses elementos de maneira orgânica mas também explicativa, não abre muito espaço para reforçar preconceitos e isso também poderia ter sido feito na peça. Ao sequer citar o canibalismo, mas incluir na trama todos esses outros elementos, estaríamos apresentando um olhar mais complexo, nunca visto antes, acerca do ritual antropofágico. Ainda que o público pudesse se horrorizar com o fato de ser um colar feito de dentes de inimigos, haveria novas informações para se debater. Em se tratando da adaptação de um livro paradidático, esses elementos estariam em consonância com nosso objetivo de contribuir com a execução da lei 11.645. Mesmo porque, ensinar história e cultura indígena nas escolas é trazer para a sala de aula essas perspectivas e debates. Além disso, acredito num teatro infantil que não é infantilizado. Assistir uma peça com temática indígena não pode ser mais um lugar de conforto para os estereótipos.

Se por um lado algumas explicações foram suprimidas da dramaturgia da peça, ocasionando uma simplificação da história, no caso da personagem Potyra, perspectivas muito atuais sobre o feminismo foram introjetadas. Potyra é filha do chefe tupiniquim, inimigo mortal do povo liderado pelo chefe Anhangá. Descobrimos ao final da história que ela e Periatã, filho de Anhangá, são os jovens que, segundo a profecia do Karaíba, deveriam se casar pois seu filho seria o responsável por unir os povos contra os irmãos fantasmas. Potyra, contrária à tradição, quer ser guerreira. Recusa o papel social da mulher e treina para a batalha. Quando seu pai, o chefe Tupiniquim, sabe da profecia, mesmo sem entender direito, permite que ela o acompanhe na guerra. Aconselhado pelo espírito das águas, Yara, ele entende que é em alguma batalha que Potyra conhece seu marido e a profecia se cumprirá.

No livro, é possível encontrar frases que ligam o desejo de Potyra de ser uma guerreira à masculinidade ou mesmo a uma recusa da tradição de seu povo. Por exemplo: “Você precisa se casar, minha filha. As mulheres de nosso povo precisam ter um companheiro para procriar”; “Desde que nascera, [Potyra] sempre se identificara com o desejo masculino de lutar, conquistar, vencer”; “O tempo passou e Potyra simplesmente ia se aperfeiçoando cada vez mais naquela arte [da guerra], deixando para trás as coisas próprias de meninas”; “Potyra

não pode mais continuar se comportando como um homem”. Na história, os pais de Potyra sempre permitiram que ela treinasse “como um homem”, se tornando ela a melhor arqueira de sua comunidade e uma grande guerreira. Todas essas falas sobre Potyra são refutadas pela menina, que acredita que todos na aldeia precisam saber lutar, mesmo que não seja para ir à guerra. Ela “[...] sempre questionava a todos sobre o que aconteceria com as mulheres e os velhos quando não houvesse ninguém para protegê-los de um ataque inimigo”, no caso dos guerreiros da aldeia estarem em alguma incursão.

Tudo isso nos soa muito ultrapassado e podemos até querer dar à Potyra o adjetivo de feminista, visto com os olhos de 2024. Seus desejos servem, no livro, para nos apresentar a história das Icamiabas. Mulheres guerreiras, lideradas por Kaxi que, revoltada com a escravização das mulheres pelos homens, treinou as artes da guerra e junto com outras, os escravizaram. No final do livro, Potyra e Periatã aceitam se casar, para impedir o pior. Eles têm filhos e, segundo o Karaíba, o primeiro deles será o responsável por unir todos os povos na grande guerra que virá. Eles precisam ser os pais porque, na qualidade de melhores guerreiros de suas respectivas aldeias, precisam treinar esse filho para ser ele também um grande guerreiro. Bom, há duas coisas aí: primeiro uma mulher que, mesmo com todo ímpeto de ser guerreira, se rende à tradição ao final; e, segundo, um suposto “salvador”, quase como um Jesus Cristo, que nascerá para unir e salvar seu povo. Com relação ao primeiro ponto, a solução dramática na peça foi transformar Potyra numa grande liderança, que desejava para as outras mulheres de sua aldeia o mesmo que desejava para si: a liberdade de ser quem deseja ser, sem que isso fosse vinculado a uma característica masculina.

A personagem Potyra tem um grande monólogo em sua entrada na peça. Uma das frases escritas no texto dialoga com o livro, mas foi mudada pelos atores na execução do espetáculo. A seguinte: “A força das guerreiras Icamiabas caminham comigo. Que seja eu a descendente de Kaxi, a vitória-régia, treinada como um homem nas artes da guerra”. A expressão “como um homem” foi retirada da frase. Esses aspectos tão incômodos na atualidade, não são invenção de Munduruku. Sua escolha por colocar dessa maneira no livro parece, para mim, concordar com tudo o que falei aqui sobre ele introduzir, de maneira orgânica, aspectos da cultura dos Tupinambá. Quando falo sobre a importância de não simplificar os personagens, digo isso no sentido de apresentar um universo embasado historicamente que demonstra, muito mais do que apenas em falas, que as relações sócio-político-culturais são complexas. Isso implica trazer coisas que concordamos e coisas que não concordamos. A divisão sexual do trabalho existia não somente na cultura dos Tupinambá, como também existe em diversos outros povos indígenas. Florestan Fernandes

esmiúça essas relações em seu livro “A organização social dos Tupinambá”. Se estamos nos propondo a um espetáculo que adapta um livro tão preocupado em apresentar esses aspectos, não cabe a nós aplicar um juízo de valor sobre eles.

Pode-se refutar dizendo que é uma licença poética, já que se trata de um espetáculo teatral da atualidade. Mas se estamos aqui pensando em correlação com o teatro catequético de Anchieta, será que tirar do público a possibilidade de, por si só, fazer reflexões e críticas sobre o que está assistindo, entregando pra ele um produto já cheio de seus próprios juízos de valor, não tem um quê de catequético? Recusar inserir no espetáculo elementos da cultura indígena que não concordamos, que julgamos não ajudar em nada no sentido de adquirir respeito, não é fazer uma espécie de “limpeza moral”? Não era o que fazia Anchieta com relação à cultura cristã em suas peças? Ele não falava das atrocidades da Inquisição, por exemplo, mas tinham personagens como o “Amor de Deus” no “Auto de São Lourenço”. Mesmo que o objetivo seja reparar anos e anos de uma visão preconceituosa e estereotipada sobre os povos indígenas, construir, agora, uma imagem “perfeita” sobre eles não é o outro lado da mesma moeda? Isso, inclusive, não é também muito próximo do que fizeram os europeus em seus relatos? Eles diziam, por exemplo, acreditar estar perto do paraíso e que esses povos eram puros. Por pureza queriam dizer que eram uma página em branco, muito receptivos, inocentes que aceitam um pente em troca de pau-Brasil, que levam uma vida completamente respeitosa com a natureza e entre si, sem brigas, guerras, nem autoridade. “Sem fé, sem lei, sem rei”. Se negar a construir essa visão do “bom selvagem”, mas querer falar da cultura indígena de forma editada, trazendo apenas o que se julga bom ou melhor do que os europeus, também não a pasteuriza e simplifica? Para mim, essa visão é tão problemática quanto o maniqueísmo que se cria sobre a relação europeus e povos indígenas. Discordar de elementos da cultura indígena não significa dizer que eles mereceram todo o genocídio que sofreram ou que não devam ser respeitados e considerados nas políticas públicas de hoje. A colonização não deixa de ser uma das maiores violências e tragédias que a Europa já produziu, mas as relações são muito mais complexas do que o “bom” contra o “mau”. Acredito, portanto, que apresentar a cultura indígena com toda a sua complexidade é a maneira mais respeitosa de tratar dela. Mesmo porque, é justamente dessa forma que conseguiremos desconstruir, por exemplo, a ideia de que colonizá-los foi uma tarefa fácil.

Somado a isso, voltamos às questões do edital: como dito, nunca é só um produto cultural. Em especial nos editais públicos, como era o caso de “Karaíba”, ele precisa vir acompanhado de uma série de contrapartidas. Será que o espaço para debater essas e outras questões não poderia ficar restrito às rodas de conversa e debates, ações de contrapartida tão

bem aceitas pelos editais? O debate pode se encarregar das questões que a cena não dá conta - porque, na verdade, ela realmente não precisa dar conta de tudo. E, veja, quando digo debate aqui, estou concordando que ele pode ser a própria ação de contrapartida, ou podemos falar do debate espontâneo, do qual os artistas e a produção do espetáculo não participam. Daquele que a pessoa leva pra casa, pra escola, pra uma rápida pesquisa no google. Tirar a autonomia do público de concordar ou discordar, de fazer suas próprias reflexões, de aceitar o que foi dito ou não, era o que buscava o teatro de Anchieta. Acreditamos tanto que não dá mais para deixar passar certas questões, que a reflexão acaba sendo mastigada antes de ser entregue ao público, para não dar brecha para qualquer entendimento diferente do que desejamos.

Para voltar ao nosso exemplo: o tema do feminismo é de extrema importância, mas será que só há uma maneira de fazer pensar sobre o assunto? Se estamos caminhando para uma polarização cada vez maior da sociedade, não dá para querer acreditar que isso parte apenas de um dos lados da história. Vejo, hoje, muito receio em se falar algo que difere do discurso já esperado - e eu não estou usando isso para relativizar o machismo, fascismo, racismo ou qualquer outra forma de opressão e preconceito -, mas o discurso único também nos engessa. Além disso, é um debate longo a questão de apontar elementos de uma cultura diferente, se utilizando de nomes e conceitos da nossa. Ainda mais se estamos falando de uma cultura de séculos atrás que não convivemos, como a dos Tupinambá. Decolonialidade e Reparação Histórica não é sinônimo de criar uma imagem perfeita sobre os povos que sofreram com a colonização, mas sim tirá-los das caixas que o colonizador criou para identificá-los; é buscar novas palavras e sentidos ou recuperar tudo aquilo que foi suprimido; é olhar para a história sem a ideia de “vencedores” e “perdedores”, mas com a complexidade das relações, culturas e povos que se confrontaram em prol de sua própria sobrevivência. Mesmo porque esses povos terem, em sua cultura, elementos que não concordamos hoje, não muda o fato de que foram massacrados, física e culturalmente, e que a reparação histórica é um direito deles e um dever da sociedade.

Tomo a liberdade de, neste momento, fazer uma digressão para arejar essas reflexões com referências fora do universo de “Karaíba”. Temos grandes exemplos na indústria cinematográfica de adaptações literárias que, ao contrário do que fizemos, não atenuaram a trama ou simplificaram os personagens em prol de suavizar a história para torná-la mais moralmente aceita pelo público. “Game of Thrones” ou “O Senhor dos Anéis”, por exemplo, são livros que propõem também um exercício de imaginação em cima de mitologias, no caso, nórdicas. Há um universo de fantasia muito complexo que foi construído bebendo desses povos, de suas crenças, mitos, etc. No entanto, o “Game of Thrones” até mais que o “Senhor

dos Anéis”, há muita matança, muitas coisas que dentro de nossa sociedade atual não aceitaríamos, como por exemplo incesto, estupro, etc. Mesmo assim, não incide sobre essas obras uma “limpeza moral”. Enquanto fazedores de cultura, porque é que conseguimos aceitar que o público é capaz de entender essas obras baseada em mitologias nórdicas, celtas, etc., com todas as ações questionáveis de seus personagens, com toda a violência, mas na produção de produtos brasileiros baseados na mitologia indígena ou mesmo africana, achamos que é preciso moralizar? Para desviar do racismo e atingir alto reconhecimento, será mesmo que é preciso empobrecer a história dos povos que foram colonizados? Não acredito que a melhor forma de se resolver o racismo estrutural seja abaixando a cabeça para ele e pedindo licença. Se desejamos que esses povos sejam vistos com respeito, que toda a complexidade de seu sistema sócio-político-cultural seja também visto pelo público de massa e que sejam eles reconhecidos pela importância que tiveram e têm para nossa história e cultura, então não podemos continuar editando suas culturas com moralismo. Afinal de contas, não seria esse um braço da colonialidade? Novamente nós, com a colonização completamente internalizada, aplicando sob essas histórias uma “limpeza moral” e apresentando ao público os “bons selvagens” contemporâneos? Eles não são mais inocentes e puros como os “bons selvagens” dos relatos europeus, mas em alguma medida também apresentam inocência e pureza no que diz respeito à utopia de um povo que não possui “defeitos”. De certa forma, isso também demonstra o quanto ainda estamos agarrados ao conceito cristão de bem e mal. Se ao querer demonstrar a força e a resistência dos povos indígenas como uma parte não contada da história nós editamos e simplificamos sua cultura e sociedade, emulando uma “perfeição” que foi destruída pela chegada dos europeus, isso me parece uma armadilha colonial onde estamos atualizando o sentido do “bom selvagem” cunhado séculos atrás.

Para dar um exemplo de obra voltada ao público infanto-juvenil, “Harry Potter”, nos livros e, principalmente, nos filmes que atingiram um sucesso mundial, ressignificou para o público infantil a figura da bruxa, tão perseguida historicamente pela inquisição. Tudo isso sem entregar uma história infantilizada. Ainda que sua autora seja extremamente questionável, as pessoas foram capazes de superar suas falas transfóbicas e continuar consumindo seu produto, estando atualmente em produção uma série pela HBO que promete recontar toda a história o mais próxima possível dos livros. Você pode até dizer que somos um país transfóbico e isso seria, portanto, fácil de superar pelo público. Mas “Harry Potter” dialoga, principalmente, com os millennials e a geração Z, pessoas que cresceram junto dos protagonistas do filme e que fazem parte de grupos sociais que debatem essas questões de gênero mais abertamente, que cunharam novas letras à sigla LGBTQIAPN+ e que, apesar

disso, ainda são fãs da saga “Harry Potter”. Canais e streamings não jogam para perder, portanto, se estão achando rentável a produção da nova série, é porque têm certeza de que haverá um público ávido, apesar da autora transfóbica. Da mesma maneira, deletar de vez dos nossos movimentos políticos um conceito como “racismo estrutural” por punição aos atos de seu cunhador, é um tanto problemático. No final das contas, as pessoas não deixarão de ser racistas porque assistiram uma narrativa moralizada que conta uma versão sem defeitos das minorias. Não é empobrecendo a própria cultura, editando a própria ancestralidade, recusando a complexidade da história do próprio povo, limpando episódios e características do próprio passado que julgamos negativas para os dias de hoje, que vamos superar o racismo estrutural. Até porque, se a ideia de bem contra o mal é fundada pelo cristianismo, como usar essa perspectiva moral na hora de recontar a história das minorias sem estar produzindo mais do mesmo? A arte é uma ferramenta poderosa para atingir lugares que, por vezes, o sistema público de educação falha. Sabendo disso, enquanto artistas e produtores, não podemos continuar subestimando o público. Se o espectador tem capacidade de entender e admirar produtos estrangeiros tão complexos, que contam sobre outras culturas sem se valer do moralismo, porque haveria de ser diferente com os produtos brasileiros? Precisamos deixar de ser colonizadores de nós mesmos. Rechaçar conceitos como decolonialidade/decolonial é mais fácil porque, assim, você evita o desconforto de se ver como um dos agentes do sistema que se deseja derrubar.

Para falarmos do segundo ponto, isto é, do filho salvador que unirá todos os povos, recupero aqui uma parte do final do espetáculo, onde sabemos como terminam as histórias de Potyra e Periatã.

Narrador - Imaginem comigo que Potyra se tornou uma liderança entre os mais jovens, e foi falar aos mais velhos.

Potyra - Imaginem: Potyra, com a guerra no seu sangue, decide e entende que seu destino é estar lado a lado de Periatã.

Periatã - Imaginem que Periatã e Potyra dão a vida treinando guerreiros e guerreiras que serão responsáveis por unir todos os povos.

No final da peça, Potyra não dá a luz a filho nenhum. Ela entende que estar lado a lado de Periatã é importante porque juntos eles treinariam guerreiros e guerreiras para o confronto futuro. Isso tira o tom aparentemente cristão dessa figura do filho que unirá os povos. Mas aqui, novamente, o que foi suprimido da história, mudaria tudo. No livro,

Potyra deu à luz a seis meninos e duas meninas. A todos eles, ensinou a arte da guerra. Mas foi ao primeiro de todos que sua atenção se voltou. Ele era o escolhido. Seu nome: Cunhambebe!

Munduruku não explica o porquê deste nome ser exclamado. Para quem não sabe que figura histórica é essa, pode parecer que ele tem certo destaque porque, no livro, é o primeiro a avistar um “cisco branco que ‘surfava’ sobre as águas salgadas” e corre para seu povo dizendo: “Os fantasmas estão chegando!”. Assim acaba o livro. Mas, em se tratando de uma obra paradidática, ou seja, que se refere a algo que não foi concebido para ser didático, mas que pode ser usado para ensinar ou facilitar o ensino, a informação fica para o debate na escola. Eu aprendi sobre Cunhambebe na pesquisa para esse TCC, não na escola. O que Daniel faz é puxar um fio histórico importantíssimo, sobre um capítulo que até estudamos, mas não com o aprofundamento que Munduruku parece desejar ao dizer “Cunhambebe!”. Hans Staden diz ter ficado cara a cara com essa grande autoridade.

Do chefe Cunhambebe eu já tinha ouvido falar muito. Deveria ser um grande homem e também um grande tirano que gostava de comer carne humana. Um dos selvagens olhava para mim parecendo ser o chefe. Fui em direção a ele e falei do jeito que eles gostam de ouvir em sua língua: “Você é Cunhambebe, você ainda vive?”. “Sim”, respondeu ele, “eu ainda vivo”. “Então muito bem”, disse eu, “ouvi falar muito de você, e que você é um homem muito habilidoso”. Ele levantou-se e andou cheio de satisfação de um lado para o outro à minha frente. De acordo com os hábitos deles, trazia uma grande pedra redonda de cor verde encravada no lábio. Além disso, portava uma corrente branca de mariscos no pescoço, como os selvagens usam quando querem ornar-se - ela tinha bem umas seis braçadas de comprimento. Esse ornamento me fez perceber que ele devia ser um dos mais poderosos. [...] Enquanto ele me interrogava, os outros ficavam em silêncio. Em suma: ele perguntava muito e contava-me muitas coisas. Ele se gabava de ter matado vários portugueses e muitos outros selvagens que eram seus inimigos.

Cunhambebe foi o primeiro chefe de Confederação dos Tamoios, cujo objetivo maior era expulsar os invasores portugueses e libertar indígenas escravizados. A vila de Piratininga, que daria origem à São Paulo, foi a que mais sofreu com seus ataques. Anchieta, em 1561, escreveu que esses Tupinambá “[...] nunca cessam por mar e por terra de perseguir aos cristãos, levando os seus escravos”⁴⁴. Os portugueses começaram a perder apoio de aldeias

⁴⁴ SILVA, Rafael Freitas da. O Rio antes do Rio. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

que antes eram suas aliadas, tamanha a violência e a quantidade de incursões que faziam território à dentro. Com isso,

“[...] os tupinambás devem ter percebido, possivelmente com a ajuda dos franceses, que para impor-se aos lusos, e não só assaltá-los, teriam que se aliar com todas as demais tribos que habitavam aqueles territórios, deixando de lado as antigas inimizades e projetos de vingança. O inimigo agora era um só. Para tanto os líderes tupinambás, como Aimerê no Rio de Janeiro, procuraram secretamente os morubixabas mais importantes dos tupiniquins de São Vicente, os guianáses do Planalto Paulista e de outras tribos do sertão, como os carajás, guaitacazes e aimorés, propondo-lhes uma aliança de guerra para que juntos pudessem se vingar dos portugueses que há tanto tempo os perseguiram. Assim a aliança, que antes incluía apenas tribos tupinambás do Rio de Janeiro, Costa Verde e do Paraíba do Sul, passou a contar com uma união jamais vista”⁴⁵.

Uma vitória expressiva dos Tupinambá contra um ataque português em 1562 foi capaz de convencer os chefes que ainda estavam em dúvida, a participar da aliança. A Confederação dos Tamuias, ou, na grafia dos padres portugueses, Tamoyos, foi uma grande aliança de povos aliados e inimigos, em prol de expulsar os portugueses. “Tamuia”, segundo Rafael Freitas, quer dizer “os avós” ou os “mais antigos”. Há alguns estudiosos que designam grupos da costa de Angra dos Reis de “tamoios”, mas “[...] todas as fontes francesas que estiveram em contato com tais nativos relataram que estes se designavam apenas como tupinambás. Por isso esse termo foi representativo de uma simbologia coletiva que pregava a união de diversas tribos do Sudeste, como tamoios, ou seja ‘os avós’ da terra”⁴⁶. Anchieta, inclusive, também esteve na presença de Cunhambebe, quando conseguiu negociar com ele um tratado parcial de paz. Portanto, o filho que viria unir os povos nada tinha a ver com uma semelhança com a crença cristã. Cunhambebe seria um dos chefes mais temidos pelos fantasmas estrangeiros da profecia do Karaíba. Mais uma vez, a supressão de informações ou o juízo de valor sobre elas, impossibilitou que a dramaturgia provocasse reflexões que o livro convida a fazer.

Pode parecer que eu estou sendo rígida com as escolhas dramáticas do espetáculo e que a arte precisa ter liberdade criativa dentro do segmento que escolher se expressar. No entanto, estou comparando aqui o que o projeto se propunha a fazer com o que foi feito. Se há espetáculos em que tudo isso não precisa ser levado em consideração porque os objetivos são outros, neste, o objetivo era justamente se utilizar da produção cultural como uma ferramenta

⁴⁵Idem.

⁴⁶Idem.

anticolonial. Ou seja, era justamente neste espetáculo em que a complexidade do sistema sócio-político dos Tupinambá precisava ficar evidente; que elementos da cultura Tupinambá precisavam ser introjetados com embasamento histórico para que o contexto da história de Daniel, no teatro, não ficasse abstrato ou difícil de entender, como nos foi relatado. Mesmo porque, se olharmos somente pela perspectiva da adaptação, ficamos em falta com o livro, que traz esses elementos de maneira muito orgânica. E aí chego ao último ponto de análise. Eu disse, no início desse subcapítulo, que de alguma maneira o espetáculo acabou parecendo, para mim, como uma resposta à profecia do Karaíba de Munduruku. Que a autoficção e a Retomada reivindicaram seus espaços e, para isso, algumas coisas mudaram. Vamos à isso:

Daniel Munduruku não deixa claro em seu livro quais as etnias dos povos que estamos falando. Ele fala em Tupinambás, Tupinambás do Norte, Tupiniquins, mas fato é que, se você ler o livro com atenção, o mais importante não se perde: quais personagens fazem parte da mesma comunidade, quais são de aldeias vizinhas, quais são rivais. Com o objetivo de facilitar o entendimento para o público, houveram alguns debates na sala de ensaio para tentar entender quem eram esses povos. Por fim, no início do espetáculo, assim ficou a explicação: “Na nossa história, três aldeias que chamaremos de ‘Tupinikin, Turyaçu e Aldeia de Anhangá’ escutam a profecia [...]”. Turyaçu, no livro, é uma aldeia vizinha à de Perna Solta, que fica há uns dois dias de distância, mas na peça, se tornou a aldeia de Perna Solta. O chefe tupiniquim é o pai de Potyra, e “Tupinikin”, na peça, torna-se a denominação de sua aldeia. O povo liderado por Anhangá é, no livro, chamado de Tupinambás do Norte, inimigos mortais dos Tupiniquins; mas, no espetáculo, sua comunidade foi denominada como “Aldeia de Anhangá” ou “Aldeia do chefe Anhangá”, como mais comumente os atores falavam nas apresentações. O que me parece é que, afinal, a etnia de um ou de outro não é algo que Munduruku dê tanta importância em explicar porque eles são Tupinambá. E, apesar de entre os povos indígenas haver distinções, é a partir do encontro e relato dos europeus que temos acesso à denominação dos grupos. Não só porque inimizades que já existiam se intensificaram ou criaram-se novas e eles catalogaram isso, mas porque os relatos que atravessaram os tempos e chegaram até nós, hoje, são principalmente das perspectivas portuguesa e francesa, que os separavam entre aqueles que eram aliados e os inimigos. Mas, se trouxermos para essa análise a Retomada, também consigo entender porque era tão importante para esse grupo de atores entender as etnias dos personagens ou encontrar uma forma de denomina-los. Não sei se estou certa ou mesmo se foi algo consciente, mas dada a forma como a dramaturgia se deu, não me parece uma suposição tão equivocada.

Um outro elemento é a participação dos jovens na decisão mais importante do livro: a que faria cumprir ou não a profecia. Só para contextualizar, o que ocorre no livro é que o chefe Anhangá, sabendo da profecia, começa a ter muitos sonhos em que sua aldeia seria devorada por esses fantasmas estrangeiros. Diante desses sonhos e também de uma seca intensa, decide que seu povo precisa encontrar um outro lugar e essa peregrinação faz com que muitas pessoas morram no caminho e ele fique muito confuso. Seus sonhos lhe dizem que uma estrangeira precisa dar a luz a um filho de seu povo e seus pensamentos o levam a crer que ela é Marai, do povo de Perna Solta. Isso porque ele está bem reticente com o fato de ser uma estrangeira e não uma mulher forte de seu povo que seria a mãe nessa profecia; como Marai não nasceu do povo de Perna Solta, mas sim foi raptada de uma outra aldeia, ele acredita que ela, afinal, pode ter algum grau de parentesco com seu povo, o que a tornaria uma estrangeira não tão estrangeira assim. Os chefes Anhangá e Kaiuby (chefe do povo de Perna Solta) são aliados, enquanto que Anhangá e o chefe Tupiniquim (pai de Potyra), são inimigos mortais. Por isso, Anhangá jamais pensaria que a estrangeira da profecia seria a filha de um inimigo seu. O chefe Tupiniquim, por sua vez, sabe que precisa levar sua filha para a batalha porque lá ela vai encontrar o homem com quem deve ter filhos. Sem saber qual batalha seria a da profecia, ele a leva para uma guerra que está planejando contra a aldeia de Anhangá, visto que soube que estariam enfraquecidos por conta da seca e que as crianças dessa aldeia estariam em idade boa para a captura. A tarefa de Perna Solta, no meio disso, é contar da profecia para os povos aliados, começando pelo povo de Anhangá, já que o Karaíba previu que as pessoas estavam confusas com a interpretação da profecia. Ao chegar na aldeia de Anhangá, eles já haviam partido; ao voltar para sua, Marai tinha sido sequestrada. Então as três aldeias estão envolvidas num mal entendido que pode decretar o fim de tudo, caso escolham guerrear. E, além dessa história não ficar clara na dramaturgia, é principalmente nesse final que as escolhas dramáticas da peça diferem, mais uma vez, do livro.

No livro, o chefe Anhangá, o mais velho dos três chefes, propõe uma trégua para que cada grupo pudesse conversar a respeito das possibilidades. Anhangá pergunta à Periatã o que ele acha sobre ter que se casar com Potyra, do povo inimigo, e o menino responde que faria o que seu pai achasse mais sábio para seu povo. O chefe Tupiniquim escuta cada um de seus guerreiros, deixando a guerreira Potyra por último. Ela responde que, apesar de ter a guerra em seu sangue, diante dessa grande guerra que está por vir, aceita o sacrifício de desposar Periatã e com ele ter muitos filhos para unir os povos. O Chefe Kaiuby dá a palavra à Perna Solta, o rapaz tão subestimado pelo seu povo por conta da finura de suas pernas e por ter falhado ao ser um guerreiro. Perna Solta demonstra ter o dom da oratória e também fala em

prol da tradição. Após essas deliberações, os chefes Anhangá e Tupiniquim falam para todos suas decisões em prol de cumprir a profecia, enquanto que o chefe Kaiuby, novamente, deixa Perna Solta falar pelo seu povo. Nessa deliberação final, os chefes do livro de Daniel demonstram a característica mais importante de um cacique Tupinambá: ouvir seu povo.

Já na peça, o que o personagem do narrador e do Perna Solta nos contam é o seguinte:

Narrador - Enquanto os chefes das aldeias discutiam o futuro de seus povos, os jovens Periatã, Marai, Perna Solta e Potyra escolhiam seu próprio destino juntos e trouxeram a decisão para os mais velhos.

[...]

Perna Solta - Imaginem. Imagina que a profecia do Karaíba era sobre a união dos povos na luta contra esses irmãos-fantasmas. E que a partir das palavras dos mais jovens os mais velhos começaram a imaginar.

Narrador - Todos os chefes começaram a imaginar tudo o que os mais jovens haviam dito. E essa imaginação começou a se formar imagens que se transformaram em sonhos e que se transformaram em possibilidade de seguir vivos diante da profecia do Karaíba. Foi assim que todos eles perderam o medo e sentiram mais fortes e unidos. Concordaram, óbvio, com as ideias dos mais jovens. Afinal, é de nossa tradição dar ouvidos aos sonhos.

Acho muito significativo que a escolha para o final do espetáculo seja, afinal, os jovens deliberando entre eles sobre seus próprios destinos e os mais velhos, “óbvio”, concordarem com as ideias dos mais jovens. Que, a partir da palavra dos mais novos é que os mais velhos conseguiram imaginar esse futuro. E, através dessa imaginação, que tornaram-se imagens, sonhos, é que eles vislumbraram a possibilidade de seguir vivos, *apesar* da profecia do Karaíba. Eu disse que achava que essa reflexão precisava ser feita depois de alguns pontos, porque esse final conclui algo não só muito diferente do livro, mas também muito diferente da tradição. Os povos indígenas, em geral, nos ensinam muito sobre o respeito com os mais velhos, à sabedoria ancestral e àqueles que, por terem vivido mais, detém muito mais conhecimento. É claro que isso não significa dizer que os povos indígenas devem ficar condenados ao passado, ou que os mais jovens nada podem ensinar para os mais velhos. Mas é uma troca, muito mais atravessada pela escuta do que pela fala.

Se muitos aspectos da cultura Tupinambá não tivessem sido suprimidos da história, se não tivéssemos construído personagens pouco complexos, se o embasamento histórico necessário para compreender o livro de Munduruku não tivesse sido ignorado, talvez não chegássemos a esse final, para mim, bastante equivocado. Ele me parece mesmo fruto desse

tempo: perdemos a capacidade de ouvir e, aparentemente, já temos todas as respostas para solucionar os problemas sociais. Apesar de “Karaíba” ser um espetáculo lindo, ele falha em muitas coisas, principalmente, com a história que era para ser adaptada e com o povo de quem falamos, ou seja, os Tupinambá. Não é “óbvio” os mais velhos ouvirem a palavra dos mais novos, porque havia uma hierarquia. Haviam os conselhos dos anciãos e não era todo mundo que podia falar, ainda que na maioria das vezes todo mundo pudesse ouvir o que estava sendo debatido. O povo era sempre ouvido pelos caciques, que apresentavam aos conselhos os lados da história, as sugestões que tinham sobre como resolver algum impasse e, claro, sua própria opinião enquanto cacique. Isso quando a decisão também não cabia às autoridades espirituais, aos sonhos ou a mensagem de algum antepassado ou espírito da floresta. Perna Solta, no livro, por exemplo, só pode novamente voltar a abraçar Marai quando o chefe Anhangá verbaliza que ela não é mais sua prisioneira. Reverter a lógica dos acontecimentos do livro e, principalmente, ignorar completamente a organização sócio-político-cultural dos Tupinambá, colocando os mais jovens para deliberar sobre seus próprios futuros, me parece a forma encontrada pela dramaturgia de validar cada palavra, de autoficção e Retomada, dos próprios jovens atores em cena. Mesmo porque a dramaturgia diz que os mais velhos debatem o futuro de seus povos enquanto os mais jovens os seus próprios futuros, como se fosse algo separado. Se o contexto é de uma profecia envolvendo dois jovens de povos inimigos ficarem juntos como única chance para a sobrevivência de todos, como é possível separar o debate que faziam os mais velhos do debate que faziam os mais novos? Porque haveriam esses jovens de achar mais importante ouvir os outros jovens que sequer conheciam do que ouvir seu próprio povo e seus respectivos chefes?

Ainda nesse sentido de validação, a pauta da Retomada tornou-se mais importante que a própria história do livro a ser adaptado, desde o início do espetáculo. A peça começava com um dos atores perguntando ao público “Qual o seu nome? E o seu sobrenome? Você sabe de onde vem seu sobrenome?”. As respostas mais comuns eram sobrenomes portugueses, espanhóis ou italianos, que as pessoas não sabiam de onde vinha, mas chutavam ser de algum lugar da Europa - isso quando não diziam simplesmente “esse nome veio da minha mãe/pai”. A questão do sobrenome no Brasil toca em pontos muito diversos, não significando necessariamente uma descendência europeia: em certo momento de nossa história, por exemplo, servia para denominar a qual senhor você pertencia, principalmente no caso das pessoas pretas, indígenas e mestiças. Você era “dos Santos”, “de Souza”, “da Silva”.

Voltando à peça, em seguida ouvíamos os nomes e sobrenomes dos atores em cena, e exceto um deles (nascido e criado na aldeia de seu povo), ouvíamos, assim como os da

plateia, sobrenomes muito comuns entre brasileiros. Nesse momento, a apresentação de uma das atrizes é a seguinte: “Meu nome é [nome + sobrenome], sou uma atriz indígena sem povo identificado, resultado de uma diáspora do Brasil com o próprio Brasil”. Se seu sobrenome não indígena somado à não identificação de seu povo é, nesse caso, o resultado de uma violência sabidamente exercida contra os povos indígenas no Brasil, o que torna evidente, para essa interlocutora, que o caso da pessoa da plateia não é o mesmo? Se não o mesmo, se não é também fruto de um apagamento e violência? É mesmo muito difícil usar esse parâmetro dos nomes para determinar algum clima de “nós” e “eles”, que, em alguma medida, parecia se querer desde o início do espetáculo. Esse clima não é uma suposição, está presente, por exemplo, na emocionante música final, denominada “Fantasmas Estrangeiros”, que os atores cantavam diretamente para o público. Ela tem elementos como: “Vocês, fantasmas estrangeiros, vindos de longe, de lugar nenhum [...]” ou “Seus olhos de fantasmas, daqueles que já morreram e nem sabem [...]”. A leveza da cena fica por conta do arranjo alegre da música, que causava um misto de sensações no público, entre curti-la e sentir-se o fantasma. Tudo isso, quase que justificado no argumento dos sobrenomes.

O que quero trazer com isso é que em alguma medida o espetáculo se colocava como uma obra diferente das outras, que traria uma visão contrária à história oficial, convidando o público a se tornar mais empático sobre as questões e pautas indígenas atuais. No entanto, organizar a raiva me parece fundamental no momento de se colocar. Se não, corremos o risco de fazer exatamente o que fizemos: apresentamos um espetáculo cuja história principal era confusa, de difícil compreensão, com personagens pouco complexos e uma trama que parecia muito superficial. A história de Munduruku foi apenas uma forma de chegar onde se queria e, no final das contas, não acho que conseguimos atender plenamente aos objetivos iniciais.

Voltando ao espetáculo, ao final tínhamos um grande texto que exaltava as lideranças indígenas atuais como demonstração de que os povos indígenas não morreram e estão em todos os lugares, apesar do que teria dito o Karaíba da história de Daniel. Nesse texto, tinha uma frase linda: “Somos os filhos de Potyra e Periatã que aprenderam as artes da guerra. Somos os filhos de Marai e Perna Solta que aprenderam as artes da palavra”. E, por fim, dizia:

A profecia do Karaíba não se cumpriu totalmente, eles não conseguiram apagar nosso rastro da face da terra, e nunca vão ser porque nós somos feitos de passado e de presente. Nós sonhamos juntos com vocês aqui, nesse palco. E assim, nosso sonho será maior, mais forte, mais possível, porque sonhar pode ser uma mensagem dos céus, da terra, para nós. E nós somos a imaginação sonho e a memória viva dos nossos povos.

No entanto, a profecia do Karaíba, sim, se cumpriu. Os povos não seriam capazes de sobreviver caso escolhessem outros caminhos que não o sonhado pelo sábio itinerante. Mas, uma vez que Potyra e Periatã ficam juntos e têm filhos, dentre eles, Cunhambebe; uma vez que os chefes, mesmo os inimigos, entendem que é preciso instaurar a paz em prol da tradição e do cumprimento da profecia; uma vez que Perna Solta e Marai também ficam juntos e igualmente têm filhos, onde um deles se torna um respeitado Karaíba, algo também previsto na profecia; uma vez que todas as escolhas sugeridas pelo Karaíba são feitas, a profecia deixa de ser sobre o fim do mundo. Eles todos escolheram o caminho que os levariam para a sobrevivência. Essa resposta que, ao final da peça, os atores dão à profecia do Karaíba de Munduruku é completamente desconectada da história que deveríamos ter contado. Os jovens que, ao final, deliberam por si os seus destinos, acabaram por cometer esse equívoco.

O livro termina com Cunhambebe avistando as caravelas chegando, como quem nos diz que daqui pra frente nós já conhecemos a história, e nos deixa a reflexão: mesmo conhecendo, agora que fizemos um exercício de imaginar as pessoas que sofreram diretamente com a colonização, não há algo que muda na nossa percepção sobre a História? Além, é claro, de deixar inúmeros pontos de reflexão em aberto, que convidam ao debate, seja na sala de aula, entre amigos, ou sozinho. O que a peça, ao final, nos transmite, é que o Karaíba errou: que diferente da história que querem nos contar, os povos indígenas estão vivos. A trama fica em segundo plano e o que realmente fica e emociona o público é a fala final, repleta elementos realmente importantes de serem ditos: que os povos indígenas estão e devem, cada vez mais, ocupar diversos os lugares; que sobreviveram apesar das inúmeras tentativas de serem completamente dizimados; que hoje reivindicam seu espaço e que a reparação histórica é necessária. Tudo muito importante, mas, dentro do contexto da peça, sustentado por uma base fraca: o Karaíba de Munduruku não errou. A história não foi contada corretamente e a cultura dos Tupinambá, etnia dos personagens da história de Daniel, foi suprimida, simplificada, equivocadamente interpretada. Negado o embasamento histórico, entregamos personagens pouco complexos e uma história confusa, que dá abertura para que as dúvidas do público possam seguir sendo explicadas pelo estereótipo. Tudo em prol de inserir essas falas importantes, como se uma coisa anulasse a outra. Como se o trabalho de trazer a história do livro, tal como ela é, não pudesse ser, por si só, uma colocação importante de ser feita; como se entregar às escolas uma dramaturgia que deixasse um monte de portas abertas para a debates mais profundos sobre a história e cultura dos povos indígenas, não fosse, por si só, inovador; como se a única maneira de se fazer entender diante de um público que,

supomos, ser de colonizadores, seja entregar a reflexão mastigada já com as diretrizes que acreditamos, não deixando espaço para pensarem por si; como se, agora que estamos falando de perspectivas não europeias da História, tivéssemos, enfim, tratando da “versão correta”, alimentando, assim, o mesmo maniqueísmo já comum na História. Concluo, por fim, que o teatro que apresentamos no espetáculo “Karaíba”, em se tratando da dramaturgia, é super plausível traçar semelhanças com as bases Anchiitanas do teatro brasileiro a que pertence.

3.5 A TEATRALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Uma das coisas que me pergunto sobre o teatro catequético de Anchieta é sobre como era a preparação e execução dos espetáculos, cortejos e etc., não no sentido de descrevê-las, mas de entender como de fato aconteciam. Ainda não sei se há mais literatura sobre isso, para além do único relato que li no volume I da “História do Teatro Brasileiro”, organizado por João Roberto Faria. O que sei é que algumas peças nunca foram encenadas, mas outras, como o próprio “Auto de São Lourenço”, o foram. E que, em geral, eram realizadas em contextos de celebrações, sejam elas religiosas ou cívicas. Mas o que me deixa curiosa é sobre as relações entre padres e povos indígenas dos aldeamentos jesuíticos, ou seja, como faziam com que eles participassem - certamente não era apenas uma questão de conversão ao catolicismo e convencimento. Talvez, saber um pouco mais sobre os métodos me ajudasse na tarefa que estipulei aqui de fazer uma análise do que praticamos hoje enquanto teatro em comparação com o que faziam nessa época, no sentido de pensar, cada vez mais, em possibilidades decoloniais, contracoloniais e anticolonais do fazer teatral e da produção cultural. Na falta desses elementos para uma comparação, farei aqui uma análise mais voltada às minhas percepções do mercado cultural carioca, no qual trabalho desde 2015, em relação à “Karaíba”.

O espetáculo “Karaíba”, apesar das duras análises que fiz no subcapítulo anterior, foi um grande sucesso de público por onde se apresentou. Foi minha primeira idealização e também minhas primeiras vezes em muitos outros sentidos: em viajar para outros estados com um espetáculo, de participar de festivais importantes, de ser indicada a um prêmio, de ser contemplada em grandes editais, de apresentar em palcos importantes, etc. O espetáculo “Karaíba: um musical originário” foi - e, mesmo depois do fim, tem sido - uma grande escola para mim. Acredito que o sucesso do espetáculo se dá por uma série de razões, tanto artísticas, como também com relação ao próprio mercado cultural em que estava inserido.

Para começar falando sobre o âmbito artístico, é preciso dar uma atenção ao figurino. Tudo o que se espera ver numa peça que se vende como um “espetáculo indígena”, ou, no

caso, como um “musical originário”, é exatamente o que o público não encontrava nos figurinos. Não havia corpos semi-nus, cocares ou roupas coloridas. Todos os quatro atores vestiam macacões pretos, botas, com uma imagem bem bruta, em contraponto a pequenos detalhes em renda e alguns zíperes na roupa. Uma observação que recebi de um dos atores assim que fizeram a primeira prova de figurino completo, é que seria a primeira vez que ele estaria em cena de sapatos enquanto interpretava um personagem indígena. Essa quebra de expectativas com relação ao figurino nos rendeu um prêmio CBTIJ 2024 nesta categoria e se deve, invariavelmente, ao fato de termos um figurinista indígena. É claro que qualquer outro figurinista também seria capaz de produzir figurinos na mesma pegada, mas talvez não fosse a primeira escolha estética que tivesse.

Se tirarmos do âmbito do “espetáculo indígena” e também formos analisar o figurino sob a perspectiva do “espetáculo infanto-juvenil”, a falta de cores e a estética bruta também não é comum. “Karaíba” não atendia aos estereótipos, seja por uma ou outra perspectiva de análise. Fazia parte do visagismo que acompanhava esse figurino, grafismos nas pernas, braços e rosto dos atores. Essas pinturas corporais ornavam no sentido artístico, mas também espiritual - são proteções e eram sempre feitas na Tekohaw Marakanã. Alguns escolhiam o grafismo com relação ao personagem, por exemplo, o ator que interpretava Potyra, da primeira à última apresentação, sempre escolheu o grafismo escama de peixe, justamente porque na história é Yara quem orienta o pai de Potyra a deixá-la ir para guerra. Mesmo assim, até as pinturas corporais eram da cor preta, nesse caso, por conta do jenipapo. A única cor, entre figurino e visagismo, quem carregava era a atriz que interpretava a Perna Solta, que tinha a testa pintada de vermelho.

Toda essa estética, que mescla elementos da cultura indígena com um figurino mais bruto e moderno, quebravam a expectativa do público com relação ao que iriam assistir, seja qual fosse a razão que os tivesse levado até o teatro - ver um “espetáculo indígena” ou ver um “espetáculo infanto-juvenil”. O que não significa dizer que as peças com temática indígena, para serem decoloniais, precisariam necessariamente fugir ou desconstruir os padrões estéticos e culturais indígenas. Reforçá-los, mas com um embasamento histórico, cultural e social também é importante, visto que para ser o personagem indígena, por muito tempo, bastava simplesmente estar semi-nu ou nu, com um cocar. A dramaturgia - seja ela no teatro, TV ou cinema -, por algum tempo, não expressava em cena a diversidade disso que aqui estou chamando genericamente de “cultura indígena”. Mas, em “Karaíba”, a quebra de expectativas era importante. Trazendo novamente aqui o desejo expresso no projeto de “construir um novo imaginário”, apesar de todas as ressalvas que eu já fiz no entorno dessa expressão um tanto

megalomaniaca, fazia sentido a elaboração de uma estética que frustrasse tudo aquilo que o público pudesse esperar do “espetáculo indígena”. O livro de Daniel, inclusive, nos propõe um exercício de imaginação, e o figurino da maneira que foi feito, dava essa possibilidade de imaginar. Portanto, a presença de quatro atores indígenas, num palco vazio, todos de preto, éramos o que tínhamos à disposição para estimular a imaginação acerca dessa história.

Até poderia dizer que sempre houve uma intenção de fazer algo do Teatro Pobre de Grotowski aqui, mas não seria verdade. O que determinou certas decisões artísticas, como o figurino e o visagismo, estava muito ligado ao fato de sermos uma produção de baixo orçamento. Aproveito para reforçar que isso não é um problema de “Karaíba”, mas sim um problema em que atualmente todas as produções culturais cariocas se encontram. Houve, sim, uma retomada de editais em grande quantidade, tanto nas esferas municipal, estadual e federal, principalmente graças à Lei Emergencial Aldir Blanc e, mais recente, à Lei Paulo Gustavo. No entanto, além das pouquíssimas vagas, geralmente as linhas de financiamento do município do Rio têm sido no mínimo de 25 e, no máximo, de 200 mil. Há algumas que chegam a 400 mil, mas geralmente essas têm se voltado ou a festivais que não estejam na sua primeira edição, ou para planejamento anual de algum grupo com certo tempo de estrada. De todo modo, vivemos um grande sufocamento das produções culturais e não é de hoje. É preciso fazer muito com pouco, há muito trabalho não remunerado que sustenta essa dinâmica e, no final das contas, enquanto não é possível mudar o sistema, precisamos lidar com ele para continuar trabalhando. Talvez, nesse sentido, já que estereotipar os atores jamais seria uma opção, pudéssemos ter escolhido, por exemplo, algo mais simples. O que quero dizer é que é provável que tivéssemos caminhos mais baratos para criar a estética da peça, que não envolvesse, necessariamente, a compra de tecidos caros e costura sob medida - como foi. E é por isso que acho tão potente o figurino da peça que, apesar de uma situação financeira apertada, não se rendeu a estereótipos e ousou criar algo que surpreendesse o público - e, para não abandonar a crítica, talvez seja essa uma das razões pelas quais quem “dá” o dinheiro, “dá” pouco mesmo, já que sabe que tentaremos fazer do limão uma limonada.

A iluminação de “Karaíba” também era, praticamente, um personagem. Junto da contação de história promovida pelos atores em cena, a luz tinha um papel fundamental. É claro que naturalmente a iluminação no teatro também é um dos elementos artísticos que ajuda a contar a história: ela pode servir à cena, como também fazer comentários à ela. Há uma infinidade de coisas que a luz, assim como o som, podem construir, independente de estar se tratando de um espetáculo com muito ou pouco orçamento, de haver ou não cenário, etc. No caso de “Karaíba”, onde não haviam elementos cenográficos, a luz cumpriu o papel de

criar esses ambientes, materializando os espaços à medida que os atores os descreviam em palavras. Por exemplo, na cena em que Potyra conversa com seu pai, logo após ele ter se consultado com Yara, o palco ficava todo azul caneta e preenchido de fumaça; no chão, algumas ondulações feitas com a luz em azul turquesa e roxo, representando a água; havia um ponto de luz vermelho no palco, que ficava somente no corpo do ator que interpretava Potyra. O ângulo era tal da luz que o vermelho não vazava no azul da cena, então o desejo de Potyra pela guerra estava expresso em sua pele, envolta na proteção azul de Yara. Quando estávamos nas aldeias, seja do chefe Anhangá ou na de Perna Solta, ficávamos sob uma luz amarelada e confortável. Na cena em que Perna Solta chega na aldeia de Anhangá e descobre que eles já haviam partido, uma anciã, que tinha optado por ficar, conversa com ele sobre os desejos do chefe Anhangá de sequestrar Marai. A personagem dessa velha senhora se fazia presente através da luz: o palco ficava todo apagado e, quando a velha falava com Perna Solta, algum ponto de luz se acendia na cena, iluminando Perna Solta e, também, seus pensamentos.

Quando disse, mais lá em cima, que talvez o que tivéssemos de melhor conseguido expressar da obra de Daniel era o exercício de imaginação, quis dizer nesse sentido. Se, por um lado, dramaturgicamente não fomos capazes de imaginar um tempo histórico diferente do nosso, sobrepondo à trama de Munduruku pautas muito atuais que nada tem a ver com a história do livro, fomos, por outro lado, capazes de construir um tempo-espaço que convidava o público a imaginar o que estava sendo contado. A maneira que encontramos, ao menos cenicamente, de não fechar os significados em torno dos personagens dessa história, foi através de elementos artísticos que abriam sentidos. Não estávamos dando pronto para o público um cenário e uma caracterização, mas sim os convidando a imaginar, apontando pistas de qual caminho imaginativo queríamos instigar. Como estímulo, havia quatro atores indígenas, a estética bruta, a iluminação, contação de história e, por fim, a música.

O fato do espetáculo “Karaíba” acabar se tornando “um musical originário” foi algo proposto pelos atores em cena. Quando idealizei o espetáculo isso sequer passou pela minha cabeça. Se não estou cometendo algum equívoco com a ordem dos acontecimentos, me lembro que um dos atores sonhou com a música da Yara. Percebendo isso, a dramaturgia também foi encontrando na música, soluções para caminhar com a história. Dentre os desafios da adaptação estavam, justamente, a de não criar um espetáculo gigantesco. Eu estava presente no ensaio, por exemplo, que a dramaturgia instigou os atores dizendo “gostaria que vocês compusessem uma música para a batalha”. A construção do espetáculo, portanto, também foi muito pautada pelas músicas que nos ajudaram a avançar alguns capítulos no livro. Além disso, as músicas tinham ritmos completamente diferentes, por exemplo, essa

música da batalha era um rap. Ou seja, além de trazerem um elemento completamente inesperado à história de Daniel, a música também convidava o público a uma outra camada de reflexão sobre a cultura indígena. Não quero dizer que todos que nos assistiram necessariamente pensavam dessa maneira, mas há uma parcela da população brasileira que acredita que “índio de verdade” é o que está dentro de uma aldeia, na floresta, sem acesso à internet, celular ou qualquer tipo de tecnologia. Portanto, além de apresentar um espetáculo com muitas quebras de estereótipos, apresentamos, também, músicas que causavam certo tipo de surpresa ao público. Elas serviam à história, mas principalmente para concordar com uma fala do final do espetáculo que dizia: “Nós estamos em todos os lugares”. Arte indígena é aquela que é feita por uma pessoa indígena, mas o que se produz não precisa estar, necessariamente, restrito ao tipo de fazer artístico que o senso comum entende por “arte indígena”. A música, no espetáculo, também teve o papel importante de dar leveza a uma história que envolve muito medo e mortes. Assim, foi possível construir um espetáculo que, apesar de tocar em temas difíceis, não fosse pesado e pudesse ter classificação livre.

Por fim, o fato de “Karaíba” ser um espetáculo infanto-juvenil, assim como o livro, é para mim o ponto mais importante desta análise sobre a teatralização da história. No último subcapítulo, eu passei rapidamente sobre a questão de acreditar num teatro infantil que não seja infantilizado. Acho importante voltar nesse ponto porque enxergo que há, pelo menos no mercado cultural do município do Rio de Janeiro, uma incompreensão muito grande por parte dos editais e espaços culturais quando se trata de espetáculos infantis.

No caso dos editais, espetáculos infantis parecem ter que, necessariamente, ter uma estética infantilizada, mesmo no momento da inscrição. O que quero dizer é que você precisa convencer os avaliadores não só que a temática é relevante para o edital, como também de que é infantil o suficiente para ser categorizado como tal. E por “infantil o suficiente”, por vezes, é realmente parecer infantilizado no sentido mais pejorativo da palavra. Por exemplo, para conseguir aprovar “Karaíba” eu precisei dar uma “cara” mais infantil ao projeto. Explico: o FOCA 2021 não foi o primeiro edital que inscrevi a peça “Karaíba”, mas sim o “Fomento à todas as artes”, também da SMC-RJ. Neste edital, escrevi praticamente o mesmo texto que enviei, posteriormente, na inscrição do FOCA 2021, mas com uma diferença: não anexei um projeto gráfico infantilizado. Podemos debater aqui a importância de ter um documento complementar na hora de colocar um projeto num edital, seja ele inédito ou não, pois ajuda o parecerista a visualizar aquilo que está sendo inscrito. No entanto, mais do que não ter um projeto gráfico ilustrativo na primeira inscrição, eu ainda não tinha a noção de que se o

fizesse, não poderia criar para ele a estética que eu julgava ser a do meu projeto, mas sim uma com a tal “cara de infantil”.

Para a inscrição no “Fomento à todas as artes” enviei fotos de referência, como por exemplo ilustrações que têm no livro, foto do autor, espetáculos de referência para mim, etc., como material complementar à inscrição de modo a ajudar o parecerista a visualizar o meu projeto. No entanto, o quesito que mais perdi pontuação foi justamente o que se avalia se o projeto inscrito se demonstra apto a atingir o público-alvo desejado, no caso, o público infanto-juvenil. Minha inscrição neste primeiro edital pode ter ficado “séria” para aquilo que se propunha ser um espetáculo infanto-juvenil. Eu apresentava um texto que falava sobre revisitar a história colonial brasileira, incidindo um novo olhar sobre ela; adaptar a literatura de Daniel Munduruku para o teatro; propor um exercício de imaginação sobre lacunas históricas; montar uma ficha técnica majoritariamente indígena; contribuir com a execução da lei 11.645, tendo como público-alvo crianças e jovens, principalmente, da rede pública de ensino. Já para o FOCA 2021 eu apresentei esse mesmo texto, mas anexei à inscrição um pdf com o projeto gráfico infantilizado. Por exemplo: a página em que apresentava a sinopse da peça tinha a borda preenchida com o desenho folhas verdes e, atravessando o texto, as pagadas desenhadas de Perna Solta; tinham páginas com o desenho de plantas tropicais; uma com uma bananeira e um mico pendurado nela; em outra, uma anta desenhada; substitui a foto de Daniel Munduruku que acompanhava sua mini bio por uma ilustração que fizeram de seu rosto, que eu achei na internet. Toda a estética desses desenhos que ilustravam o projeto, mesmo o do rosto de Munduruku, eram bem infantis, até um tanto fofos. Ou seja, não tinham nada a ver com o que eu estava, de fato, apresentando, justificando e objetificando no projeto. Mas, aparentemente, eram infantis.

Levando em consideração o sistema sufocante dos editais, onde, por um lado, tem nós produtores fazemos malabarismos para traduzir os desejos artísticos para a linguagem e pré-requisitos dos editais, e do outro, pareceristas sobrecarregados com 100, 150, 200 projetos para dar conta de avaliar. Vence aquele que se vende melhor, que coloca já no início as informações que fazem o parecerista entender de cara sobre o que é o seu projeto. Se estou dizendo repetidas vezes que é uma peça infanto-juvenil, ele entende, mas se ele abre um documento pdf cheio de desenhos fofinhos, ele entende e visualiza mais rápido. Não quero dizer que isso é o que me fez ser contemplada, tirando o peso da avaliação dos pareceristas, da qualidade do meu projeto e também do fato dele estar em consonância com a curadoria da SMC-RJ em 2021. Mas, da mesma maneira que faz diferença ter ou não um projeto gráfico acompanhando o formulário de inscrição nos editais, tenho certeza que ter feito um projeto

especificamente infantilizado foi importante para convencê-los que o espetáculo “Karaíba” era infantil o suficiente para ser contemplado como tal.

Para analisar a questão dos espaços públicos é preciso fazer um recorte geográfico. Em bairros mais afastados do eixo centro-zona sul, como por exemplo os da zona norte e oeste, não é tão fácil conseguir uma pauta para teatro infantil se você estiver propondo algo diferente de princesas e heróis. Acho que cada coisa tem seu lugar e as duas podem e devem conviver. Além disso, eu precisaria fazer uma análise mais profunda para conseguir identificar a real causa disso, se é o público que não se interessa ou se o gestor do espaço é que acha que o público não vai se interessar, mas fato é que não é fácil convencer um gestor ou gestora, por exemplo, de uma Lona ou Arena Cultural, de se ceder um horário infantil em detrimento de um espetáculo das princesas da Disney. Ao mesmo tempo, há uma carência enorme de ocupação dos espaços culturais públicos nesses bairros.

Já em bairros onde ficam os teatros mais concorridos, isto é, centro e zona sul do Rio, o problema parece ser outro. Como espetáculos infantis são geralmente realizados em horários mais cedo, às vezes de manhã, mas normalmente de tarde, o tempo de montagem que nos é disponibilizado geralmente é muito pequeno. No entanto, se houver alguma necessidade do espetáculo adulto com quem estejamos dividindo o teatro, seja no sentido de ensaio ou montagem, é geralmente o espetáculo infantil que precisa ceder. Os riders que os espaços culturais, públicos ou privados, oferecem aos espetáculos infantis geralmente são muito mais simplificados que os do teatro adulto. E isso não ocorre somente no caso de estarmos dividindo o teatro. Mesmo se não houver um espetáculo adulto após a apresentação, o teatro não cede um rider mais completo ao infantil. Essas e outras reclamações fizeram parte, por exemplo, da cerimônia de premiação do CBTIJ 2024, que “Karaíba” participou. Ali, diante de tantas pessoas que há muitos mais anos que eu trabalham com teatro infantil, percebi que tudo que eu estava experienciando com “Karaíba” não era novidade, fazia parte da maneira como o mercado cultural trata peças infantis. Em editais de premiações com ocupação do espaço, isto é, editais do SESI ou SESC, por exemplo, o valor disponibilizado para infantil é geralmente menor que do adulto - mesmo que o infantil tenha um elenco de 10 pessoas e um elaborado cenário e o adulto sejam dois atores em cena com poucos elementos. Na verdade, o que conta mesmo nesses editais é se há ou não atores famosos em cena ou se a produção é ou não conhecida por eles. Não incidindo esses fatores, o infantil geralmente sai em desvantagem.

Para dar um exemplo que não seja especificamente da cidade do Rio, há também uma séria questão com os festivais de teatro. Muitos deles, como por exemplo o importante Festival de Curitiba, não aceitam teatro infantil, sequer tem uma mostra para esse segmento.

“Karaíba” participou da edição de 2023 deste festival, mas tivemos que realizar uma certa manobra para a venda do espetáculo. Além das relações políticas e relacionais que contaram para sermos considerados pela curadoria, não falávamos do espetáculo como infantil, mas sim como um espetáculo para toda a família. A estética não era mesmo infantilizada, nem mesmo o texto, então isso jogava a nosso favor. Por outro lado, também nos deixava num lugar complexo de ser adulto demais para ser infantil e infantil demais para ser adulto. Mesmo assim, conseguimos entrar nesse festival. Já em festivais que tinham bem demarcado a mostra adulta e a mostra infantil, nunca fomos selecionados. Dentre os festivais que participamos, jamais nos apresentamos no horário infantil. Em temporada que realizamos no SESC Pompéia, na capital paulista, nos apresentamos de terça à sexta, às 20h30, e recebemos, claro, pouquíssimas crianças e jovens na plateia, ainda que tenha sido em janeiro e fevereiro.

Mesmo diante de todas essas questões, ser um espetáculo infantil, para “Karaíba”, foi, talvez, o maior diferencial. Se retomarmos o contexto político que nos encontrávamos, o Rio de Janeiro tinha acabado de sair do governo Crivella, que sucateou de todas as formas possíveis o mercado cultural carioca. Com Eduardo Paes de volta ao poder, voltaram os editais, então o mercado estava reacendendo. No contexto federal, ainda estávamos no governo Bolsonaro mas, apesar de termos vencido o FOCA 2021, a realização foi em 2022. Quando fizemos nossa estreia, em dezembro de 2022, já havia para nós a esperança de novos editais e financiamentos na área cultural, além da volta do Ministério da Cultura, por conta da vitória de Lula. Além disso, recém tínhamos saído de uma pandemia, com um público ávido por sair e voltar a curtir o lazer fora de casa. Então teatro, cinema, exposições, shows, voltavam a ser frequentados. Enquanto população, estávamos fragilizados depois de tantas mortes e debatendo diversas questões que haviam sido preocupações durante a pandemia e o governo Bolsonaro, como vacinação, acesso à internet, queimadas, consequências da pandemia aos grupos mais fragilizados, etc. Já havia boatos de que teríamos, pela primeira vez, um Ministério dos Povos Indígenas, como posteriormente se cumpriu. Enfim, havia ali um clima favorável ao aparecimento de um espetáculo teatral com as diretrizes e objetivos que “Karaíba” tinha. Somado a isso, o espetáculo não era uma peça-manifesto, mas sim a adaptação de um livro premiado de Daniel Munduruku.

Por “peça-manifesto” estou querendo dizer aqui espetáculos adultos que, usando ou não da autoficção, expõem a opinião de cunho político, cultural ou social do artista em cena ou de um grupo específico. Esses espetáculos acabaram ficando muito em alta nesse período pós-pandemia, acho até, como uma resposta a todo o horror que vivemos. Eles geralmente têm o intuito de sensibilizar o público para a perspectiva apresentada, com ferramentas

linguísticas mais diretas e, por vezes, incisivas. Apesar de terem seu público e sua indiscutível importância, a visão que eu tinha era que, naquele momento, as pessoas estariam mais abertas a espetáculos menos imperativos. Fazer “Karaíba”, diante desse contexto, era fundamental e a sua realização, por si só, já dizia muitas coisas: que existem indígenas nas cidades; que eles podem e devem ocupar cada vez mais espaços, inclusive na arte; que medidas de diversidade dentro de projetos culturais precisam ir além das diretrizes dos editais, por exemplo, montar uma ficha técnica majoritariamente indígena não só é possível, como é mais fácil do que se pensa; e, principalmente, que as histórias que contamos às crianças precisam ir além do que o mercado estadunidense nos dita. “Karaíba” nos mostra que há muito mais na nossa história brasileira do que querem nos fazer acreditar e que tudo aquilo que também não sabemos, é uma possibilidade de imaginar. Existem as histórias que ainda não foram contadas e as histórias que não existiram, mas, como diz Daniel Munduruku com relação ao seu livro, poderiam ter existido. Para além da temática, o fato de “Karaíba” ser um espetáculo infanto-juvenil não infantilizado, era também uma possibilidade de toda a família ir junta ao teatro, mas não ser esse um programa chato para os pais.

Para não abandonar o tema principal deste trabalho, já que estou falando neste subcapítulo de teatralização da história, ainda que seja possível expor diferenças estruturais entre a peça-manifesto e o que nos propomos realizar em “Karaíba”, há um ponto em que é possível aproximá-los. O tom por vezes incisivo presente nas peças-manifestos, era também possível de encontrar em “Karaíba”. Claro, em se tratando de propostas diferentes, não era na mesma medida, uma vez que a peça-manifesto já pressupõe essa possibilidade, enquanto que em peças infanto-juvenis é justamente o contrário. A sobreposição das autoficções e da Retomada vieram acompanhadas por um diálogo com o público que era bastante incisivo. Com o aparente objetivo de dar uma resposta não somente à história de Munduruku mas também a todos os aparentes “colonizadores” da plateia, o tom da contação de história era muitas das vezes substituído por um tom taxativo e, por vezes, profético. Esse último aparecia principalmente ao final do espetáculo, quando havia grandes monólogos dos atores com palavras de afirmação sobre a força, resistência e sobrevivência dos povos indígenas *apesar* da profecia do Karaíba. O desejo de responder o Karaíba de Daniel estava também expresso não somente nas palavras ditas, mas também na maneira como escolheram dizê-las. No final do espetáculo era onde esse “tom profético” mais tinha ênfase e uma música instrumental fazia cama para esses monólogos, algo que aguçava a emoção do público; os microfones presentes em cena tinham o eco e o reverb ligado, como forma de preencher o espaço. Ou seja, nós utilizamos ali estratégias muito semelhantes às utilizadas em igrejas neopentecostais

hoje em dia. Em ambos, há o objetivo de arrebatá-lo como uma estratégia de convencimento. Já o tom taxativo, em específico, aparecia muito ao longo do espetáculo, principalmente nas interações com o público: na maneira como improvisavam a partir das respostas sobre os sobrenomes, por exemplo. Houveram ainda correções sobre o tom da fala, realizados em janeiro deste ano, a partir da presença de uma artista que convidamos para um breve workshop com os atores. O que inicialmente deveria ser voltado ao canto, se estendeu para a respiração e o tom da fala em cena. Depois de quase três anos realizando o espetáculo, ele chegou ao ponto de estar afobado na fala, com um tom taxativo e demasiado profético. A presença dessa artista convidada foi fundamental para, como uma pessoa de fora, apontar esses elementos e propor novas formas de contar essa história.

Já que defendo neste trabalho que para analisar o teatro catequético não devemos procurar em Anchieta, teatro, e sim a catequese, quero propor um exercício de imaginação sobre como era o trato com os Tupinambá na ocasião de montar um Auto para uma festividade. Lembrando que o bispo Zumárraga, no México, tinha os Autos de fé como uma das possibilidades de castigo para aqueles que desobedecesse às regras. O que nos leva a crer que a forma como Anchieta os obrigava a realizar os Autos seria diferente? O tom taxativo e profético me parecem ser estratégias básicas a serem utilizadas no trato com os Tupinambá. Além disso, para trazer alguns fatos históricos e contextualizar onde se davam essas relações, a vida dentro dos aldeamentos jesuíticos podia ser tão ruim ou, segundo João Fragoso, até mesmo pior que a dos indígenas escravizados. Era proibido, por exemplo, manter os indígenas em cativeiro, mas a realidade dos aldeamentos é que boa parte dos indígenas viviam nessas condições. Isso foi documentado em 1566 na ocasião de ter sido nomeado um “procurador dos índios”, que deveria coletar denúncias contra donos de terra. O objetivo era punir esses fazendeiros que estivessem capturando indígenas sem considerar a “guerra justa”, isto é, sem estar acompanhado de um padre que primeiramente tentaria a conversão. No entanto, o procurador relatou maus tratos não somente nas fazendas, mas também nos aldeamentos jesuíticos, por vezes, até piores. Podemos trazer de volta aqui o relato de Décio de Almeida Prado com relação aos castigos físicos que sofriam os indígenas que participavam dos Autos de Anchieta. Ou o fato de que em 1559 foi registrado que o padre Manuel da Nóbrega batizou 436 Tupinambás numa única cerimônia. Os padres possuíam autoridade absoluta para converter, mesmo que precisassem usar violência. E isso só seria possível se utilizassem do tom imperativo em suas falas e do tom profético em suas pregações. Eles estavam dialogando com pessoas que consideravam incivilizadas, que sequer falavam a mesma língua que eles, não dá para querer acreditar numa compaixão romântica quando o contexto era o da

colonização. O que os fazia crer que podiam chegar às aldeias e celebrar uma missa senão a plena sensação de autoridade, respaldada por colonos violentos que os acompanhavam? O que quero dizer é que José de Anchieta conseguiu, em mais de uma ocasião, apresentar seus Autos de Fé em festividades e isso, certamente, foi às custas de muita violência. Ele também foi responsável por negociar tratados de paz, mediar conflitos, adentrar o sertão com o objetivo de converter outros povos. Não haveria forma de ser respeitado sem ser taxativo, imperativo, incisivo; ou de ser considerado uma autoridade espiritual sem ser profético.

Voltando para “Karaíba”, o que estou querendo dizer é que é muito natural que, uma vez que os atores estavam defendendo suas autoficções, suas respectivas retomadas e também os equívocos que construíam acerca da história de Munduruku, a forma de se colocar também era importante no sentido de fazer o público sair do teatro convencidos das ideias pregadas pelo espetáculo. E uso a palavra “pregada” aqui no sentido mesmo de pregação, porque nos utilizamos de estratégias muito comuns da igreja para arrebatá-lo e convencê-lo. Esses elementos, inclusive, não é algo que posso apontar somente em “Karaíba”, mas também em diversos espetáculos da contemporaneidade. O tom taxativo tem sido uma estratégia comum de não dar ao público outra opção de reflexão que não a proposta pelo espetáculo, mesmo em peças que não se denominam manifestos. Assim, é possível dizer que essas estratégias muito comuns no processo de conversão dos Tupinambá e, provavelmente, nas dinâmicas em torno da realização dos Autos de Fé de Anchieta, fazem também parte do fazer teatral atual. Para além das propostas dramatúrgicas que não permitem que o público faça por si só reflexões e entregam análises já “mastigadas”, o tom taxativo e profético por muitas vezes acompanha a fala. Seja pela emoção ou pela forma incisiva de apresentar essas ideias, fato é que o público é encurralado e nesse sentido não podemos falar em troca. A experiência teatral tem se tornado uma via de mão única, absoluta, porque temos trazido “a verdade” através do discurso cênico. Da mesma maneira que Anchieta, nós queremos propagar as ideias que temos e, se possível, substituir o que o público acredita por aquilo que estamos trazendo. A arte deixa de ser um espaço para fazer pensar e refletir, imaginar como Daniel propôs, para ser um ambiente hostil de imposições. O receio de ser mal compreendido ou do público simplesmente não se afetar com a peça, justifica essas ferramentas. Aqui também podemos apontar a avidez com que grupos socialmente minorizados têm de falar e denunciar preconceitos e repressões em suas vivências. A arte é um espaço também para isso e não estou dizendo que não devemos nos colocar ou que todos precisam ser dóceis e cordiais para se fazer entender. Mas o fato de atualmente esses elementos estarem presentes nos mais variados espetáculos, como por exemplo “Karaíba” que é uma peça infanto-juvenil, me faz perceber que talvez seja esse um

reflexo da polarização de nossa sociedade pós-pandemia e um novo resquício do teatro catequético.

O sucesso do espetáculo “Karaíba”, além da beleza e sensibilidade, diz muito sobre a falta de oportunidade aos espetáculos infanto-juvenis. Nossa peça não foi a primeira a falar sobre os povos indígenas, não inventamos nada. Mas, por exemplo, fomos, no Festival de Curitiba, o primeiro espetáculo indígena a se apresentar. Todas as vezes que dávamos entrevistas, o tema da ficha técnica majoritariamente indígena era algo sempre muito questionado, com um tom de surpresa, como se tivéssemos realizado algo impossível. Na relação com o público, era muito comum recebermos relatos de pais, mães e responsáveis muito emocionados e cheios de lágrimas nos olhos, e de crianças que ficavam profundamente tocadas com as denúncias. Em Abril deste ano, por exemplo, durante a circulação SESC Pulsar, fizemos uma apresentação para escolas no SESC Madureira. Ao final do espetáculo, cantamos e convidamos o público a cantar a frase: “Todo território brasileiro é terra indígena!”. Durante o momento da foto ao final, um menino chamado Igor, de 8 anos, chamou a atenção de todos e disse que gostaria de propor uma correção. Ele disse “Por que vocês não dizem assim: Toda a América é terra indígena!”. Pois juntamos toda a sua turma, os atores e professores no palco e assim o fizemos - esse vídeo compartilhamos nas redes do espetáculo. Um outro exemplo interessante é de uma apresentação que fizemos em Belo Horizonte que, ao final, recebi uma mensagem no instagram da peça de uma mãe dizendo que tinha adorado o espetáculo, mas que achava muito complicado falarmos de tanta morte para as crianças. Eu respondi a ela que não tinha como falar sobre a história dos povos indígenas no Brasil sem passar por isso, já que suas histórias foram atravessadas por muitas violências; que, para as crianças indígenas aldeadas, por exemplo, o tema da morte infelizmente é muito presente no seu cotidiano e que o espetáculo queria chamar atenção para esses pontos; mas, ainda assim, que “Karaíba” não era um espetáculo sobre morte, mas sim sobre vida. Ela, muito emocionada, mandou um áudio dizendo que aquelas palavras a tinham ajudado a conversar sobre o espetáculo com seu filho de 13 anos, que tinha ficado muito mexido com as denúncias da peça. Essa mãe também falou que percebeu que seu incômodo morava no fato de que ela não sabia falar sobre isso, que o tema era novo pra ela também. Esse tipo de coisa que “Karaíba” moveu, mesmo com todas as críticas que eu tracei aqui nesse trabalho, me leva a crer que esse projeto é só o começo. Há muito ainda que desejo realizar nesse sentido. Fazer e errar, faz parte. Na entrevista com Pedro Kosovski, ele me falou coisas fundamentais sobre tentativa e erro e a importância que tem de fazer e ter a capacidade, ao final, de analisar, rever

e seguir em frente. Isso é um pouco do que estou fazendo aqui. Tentamos e, em muitas coisas, erramos. Mas, indiscutivelmente, a existência de “Karaíba” foi um acerto.

3.6 FECHANDO CICLOS, INICIANDO NOVOS: A VISÃO DA PRODUTORA

A primeira coisa que posso concluir com essa análise é que em “Karaíba: um musical originário” não fizemos a história do livro “Karaíba: uma história pré-Brasil”, de Daniel Munduruku. Ainda que tenhamos nos comprometido à uma adaptação, com todos os prós e contras que fazem parte do desafio de transpor uma literatura para o teatro, deixamos de lado elementos fundamentais. A falta de um embasamento histórico acerca dos Tupinambá nos fez cometer uma série de equívocos, muitos deles no sentido de fazer um julgamento de valor sobre a trama. Isso fez com que o espetáculo, na verdade, se utilizasse da trama para tocar em debates atuais, negando a inovação que é fazer um espetáculo como “Karaíba”, por si só. Negando, inclusive, o que se propunha a idealização e os objetivos do projeto para o qual todos ali tinham sido convidados a participar. Para trazer o exemplo de Potyra, ao sobrepor elementos do feminismo atual, nós negamos a ela, ao público e à sua história, um exercício de imaginação sobre a complexidade de ser uma mulher Tupinambá no tempo histórico proposto. Ao decidir que ela não deveria ter filhos com Periatã, por exemplo, ficamos alinhados com debates atuais acerca das mulheres e a autoridade delas decidirem sobre seus destinos e corpos, mas deslocamos todo o sentido da história. Ela deixa de ter Cunhambebe!

Além de perdemos a oportunidade de falar sobre esse grande líder e autoridade indígena, negamos à profecia sua conclusão. Os atores escolheram o caminho de bater de frente com um entendimento equivocado que tiveram da profecia do Karaíba de Daniel Munduruku, parecendo, desde o início, querer confrontá-la com a sua própria existência: o Karaíba da história previa nossa destruição, mas estamos vivos hoje. No entanto, quem tirou da trama a possibilidade da profecia se cumprir - tal qual a história - e portanto a possibilidade de se manterem vivos ao longo dos tempos - de acordo com a profecia - foram as próprias decisões provenientes da sala de ensaio. Então, se houve um equívoco com relação à profecia, se nos faltou um embasamento sobre os Tupinambá, se suprimimos da dramaturgia elementos fundamentais do livro, logo, o que fizemos não foi uma adaptação. Não foi, também, respeitado o acordo com o autor, tampouco com o projeto idealizado. E aí preciso analisar meu papel dentro disso enquanto uma produtora pouco conhecida e não-indígena.

Como idealizadora e diretora de produção, analiso que me faltou dar à equipe um direcionamento eficaz com relação a essa produção. Após a elaboração deste trabalho,

enxergo duas razões muito pontuais para isso. A primeira delas é que eu não desejava intervir na criação do espetáculo e hoje percebo que me faltava ainda muita maturidade para que eu, por exemplo, fosse a pessoa que traria embasamento histórico necessário. Apesar de sempre me emocionar com o que estava sendo construído em cena, ainda sentia que o que estávamos produzindo não era o que idealizei. E, acima de tudo, eu enquanto produtora jamais quis me colocar acima das pautas trazidas pelos atores. Apesar de ser eu a idealizadora, proponente e diretora de produção do projeto, achei que me silenciar era a coisa certa a fazer, apesar da pesquisa. O que analiso disso é sobre como a pauta identitária está presente em todos os lugares hoje e como têm influenciado escolhas profissionais dentro dos projetos culturais. É entendendo a importância da representatividade, por exemplo, que “Karaíba” não tem somente atores indígenas, mas uma ficha técnica em que esses profissionais são a maioria. O projeto sempre foi sobre protagonismo indígena, desde sua idealização em 2020, e nunca justifiquei isso como sendo um projeto que “podia dar voz” a esses artistas. As pessoas têm suas vozes que precisam ser ouvidas e esse projeto, na verdade, era apenas um dos espaços em que isso poderia ser feito. Esse pensamento, entretanto, me levou a trair a minha própria idealização; me levou, como produtora mulher, jovem e não conhecida que sou, a ter meu direcionamento sabotado no projeto. O meu medo de ser vista como a “branca colonizadora”, a “branca salvadora” ou a “branca oportunista”, não permitiu que eu me colocasse como a idealizadora, diretora de produção e pesquisadora que eu era e precisava ser para garantir a execução do projeto tal qual ele foi inscrito. Não conseguimos, portanto, criar um ambiente em que as funções que as pessoas tinham sido contratadas para exercer dentro do projeto eram tão respeitadas quanto as identidades estavam sendo. E, aqui, quero adicionar um ponto de virada crucial para mim nessa minha experiência em “Karaíba”.

Em novembro de 2023, quando fazíamos nossa apresentação no Teatro Nelson Rodrigues como parte da programação do NeapFest Brasil, para minha total surpresa, meu avô, Arthur, foi a pessoa escolhida aleatoriamente na plateia para dizer seu nome, sobrenome e de onde vinha seu sobrenome. Os atores não o conheciam nem sabiam que se tratava do meu avô. Ele teve a oportunidade de contar rapidamente uma história que, dias depois, fui até sua casa para saber mais. Ele disse que sua bisavó era do povo Caeté. Essa parte da minha família vem de Maceió, Alagoas, e ainda hoje muitas pessoas ainda moram lá. Essa é justamente uma das regiões que habitava o povo Caeté. Dona Joana, indígena Caeté, saiu de seu povo para se casar com um não-indígena. Meu avô sabe pouco sobre sua história, mas esse “sobrenome”, isto é, sua etnia, não foi passada para frente. O que resta dela é uma vaga lembrança e, surpreendentemente, uma foto. Meu avô me mostrou uma foto de Joana e minha

cabeça deu um nó. Pela história, me encaixo em um dos pré-requisitos para iniciar uma Retomada. Pela cor da minha pele, vivência e contexto social, acho que não. Ainda que possam haver inúmeros argumentos prós ou contras para essa minha possível Retomada, acho importante trazer essa história nesse trabalho por duas razões: a primeira é que minhas críticas à inserção dessa temática na peça está ligado, apenas, ao fato de que não acho que “Karaíba” era o espaço para falar sobre isso; e, em segundo lugar, que isso fez cair por terra todos meus receios de me colocar enquanto produtora. Não porque queria usar isso como escudo, mas porque entendi, diante da foto de Joana Caeté, o porquê dessa temática tanto me interessar, seja na pesquisa ou na realização de projetos culturais. Aliás, os Caetés - que quer dizer “mata densa” - são um braço do povo Tupinambá.

Com a idealização de “Karaíba” eu já tinha conseguido unir minha paixão pelo estudo da história com minha paixão em ser produtora cultural; com meu avô e com Joana, pude entender que minha voz e meu trabalho como produtora, diante de tudo o que eu estava conseguindo conquistar e aprender com o “Karaíba”, precisavam ser respeitados para além de quem eu era. Eles me mostraram que eu não precisava saber disso para ser respeitada como produtora, porque, na verdade, eu sabendo ou não, querendo ou não usar isso, Arthur e Joana fazem parte da minha ancestralidade e sempre vão ser, também, parte de mim. No entanto, o que realmente conta, é se estou, enquanto produtora, fazendo um bom trabalho com ética, profissionalismo e respeito. A militância pode e deve servir como argumento regulador de relações desiguais, opressoras e desrespeitosas, com o intuito de mudar o sistema opressor em que vivemos; mas, ao meu ver, não podem, jamais, ser usadas como forma de oprimir e silenciar baseados apenas em julgamentos visuais. E eu, colonizadora de mim mesma, fui a maior responsável por usar a pauta identitária para me negar espaço e voz - o resto foi consequência disso.

A segunda razão é que compreendi, a partir da escrita deste trabalho, que os conceitos de “anticolonialidade” e “contracolonialidade” não estavam claros para mim até esse momento. Explico: ao longo de todo o trabalho justifiquei os equívocos, pautados pela substituição de elementos importantes do livro e do embasamento histórico acerca dos Tupinambá pelo tema da Retomada, como algo que nos fez deixar de cumprir o objetivo deste projeto que seria “justamente se utilizar da produção cultural como uma ferramenta anticolonial” (pág. 65). Ao invés de modificar o texto, preferi deixar dessa maneira no trabalho e usar esse espaço para refletir sobre isso. Segundo o livro “Império Nacionalista: ensaiando uma manifestação descolonial”, onde a autora faz uma lista breve de significados

para esses conceitos que serão importantes para acompanhar seu ensaio, retiro aqui alguns que me ajudaram a fazer essa reflexão:

Colonialismo: política de invasão, dominação e exploração sistêmica.

Colonização: processo prático do colonialismo.

Anticolonialismo: movimento de combate ao(s) colonialismos.

Colonialidade: continuação colonial no pensamento e nas relações de uma sociedade.

Contracolonialidade: prática de combate à colonialidade, presente em modos de vida alicerçados em outros saberes não hegemônicos - por exemplo, afro-indígena⁴⁷.

A Retomada Indígena, enquanto movimento identitário e de reparação histórica, é um movimento anticolonial, uma vez que responde diretamente ao colonialismo. Quer dizer, já que a colonização promoveu a invasão, dominação e exploração sistêmica dos povos indígenas e, ainda que não seja mais nosso regime político, suas estruturas ainda se sustentam pela colonialidade, retomar uma identidade negada, suprimida ou apagada por esse processo, e reivindicar seus direitos e espaços como uma das formas possíveis de reparação, é uma atitude anticolonial. Ao mesmo tempo, enquanto sociedade fruto da colonização, isto é, colonizada e também colonizadora de si, novas práticas anticoloniais estão sempre sendo inventadas porque estão diretamente conectadas ao quanto da colonialidade conseguimos perceber. Isto é, o conceito da Retomada é uma resposta direta aos elementos da colonialidade que atualmente se tornaram pauta não só para o movimento indígena, mas diante do contexto sócio-político que habitamos hoje. Quase como se a Retomada fosse o antídoto para o sintoma que hoje observamos que precisa ser curado. Como a colonização tem raízes profundas em nossa sociedade, sempre haveremos de encontrar novos “antídotos” para os “sintomas” que, de tempos em tempos, com muita pesquisa e análise, vamos conseguindo identificar. Mesmo porque a existência do antídoto não comprova sua eficácia. Portanto, assim como eu escrevi na pág. 65 deste trabalho, se eu desejava encontrar uma forma de usar a produção cultural como ferramenta para promover produtos artísticos de cunho anticolonial, eu consegui. Com todos os equívocos e apontamentos, inserir a Retomada como temática deste espetáculo realizado entre 2021-2024 no Rio de Janeiro, é justamente concretizar esse objetivo diante do contexto em que estamos inseridos. Entretanto, como expliquei diversas vezes ao longo deste trabalho, o que desejava enquanto realização era um espetáculo que

⁴⁷ GONÇALVES, Luzé. Império Nacionalista: ensaiando uma manifestação descolonial. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022.

pudesse ser capaz de propor um exercício de imaginação sobre uma de nossas lacunas históricas, o mesmo que propõe Munduruku em seu livro. Ou seja, apesar de utilizar a palavra “anticolonial”, o que eu estava buscando era tentar fazer em cena o difícil exercício que propõe Munduruku e criar uma peça contracolonial. Se eu desejava que, através de um embasamento histórico sobre os Tupinambá, fôssemos capazes de fazer o público imaginar o tempo histórico pré-colonial, como forma de contrapor a colonialidade que nos atravessa, então o antídoto do nosso momento atual realmente não servia. Isso porque tanto o livro quanto o projeto tem o objetivo de reconstruir algo do passado, não através da arqueologia, mas sim alicerçados em saberes não hegemônicos. Quer dizer, de acordo com o conceito trazido por Nêgo Bispo, um outro modo de vida que se contraponha ao modo colonial é caracterizado enquanto contracolonial; o que se aproxima muito mais do que eu buscava com o exercício de imaginação. Ainda assim, essa é uma tarefa extremamente difícil para qualquer um, mais ainda para nós, fruto de um país jovem em que o processo de colonização incidiu ativamente e que ainda estamos tateando todo esse universo de estudo. Ailton Krenak e Davi Kopenawa têm sido referências literárias importantes para uma produção de pensamento e filosofia que não seja pautado por saberes hegemônicos, assim como o trabalho voltado às crianças que faz Daniel Munduruku é também um esforço nesse sentido. Com uma oferta de mais de 50 livros possíveis de serem usados na educação brasileira como paradidáticos, somos capazes de desenvolver, nas próximas gerações, cada vez mais capacidade imaginativa para a produção de um pensamento contracolonial. Bom, com essa reflexão concluo que esse trabalho de conclusão de curso me serviu, dentre outras coisas, para também observar o poder que tem a palavra. Ainda que estivesse buscando outro significado, ao utilizar o termo “anticolonial” seja no projeto escrito em 2020, seja aqui neste trabalho, seja no diálogo com a equipe do espetáculo “Karaíba”, aponte um direcionamento ineficaz com relação ao que, de fato, desejava para essa produção. Isso ocasionou não somente uma frustração de minha parte, como também um projeto cultural confuso com sua própria razão de ser. Por isso, me incluo em todas as críticas que teci acerca das escolhas dramáticas do espetáculo, bem como com relação ao seu resultado final.

Por fim, com relação ao ponto central da minha pesquisa, isto é, o desafio de analisar as produções teatrais atuais buscando identificar em que medida ainda reproduzimos o teatro catequético de Anchieta e quais coisas conseguimos superar ou subverter, sinto que estou apenas começando. “Karaíba” era, em 2020 quando idealizei, a realização daquilo que eu acreditava ser uma produção cultural decolonial. Hoje, em 2024, através dessas análises que compartilhei aqui e algumas outras que faço sozinha, o vejo como uma tentativa. Válida,

porque há quem jamais tente, e também porque aprendi muito com ela. Toda essa análise que fui capaz de fazer aqui me servem de ferramentas para a próxima produção. Além disso, mesmo no sentido da pesquisa, ainda estou tateando muitas coisas.

O que foi possível concluir a partir da análise sobre o espetáculo “Karaíba: um musical originário” é que alguns elementos da decodificação da cultura indígena feito pelos padres jesuítas se parecem com estratégias dramáticas da peça. Apresentamos uma dramaturgia que falha no embasamento acerca dos Tupinambá e também com o livro a ser adaptado, resultando numa trama confusa e com personagens pouco complexos. Com isso, falhamos na estratégia de apresentar uma peça que ajudasse a quebrar estereótipos enraizados em nossa sociedade. Na verdade, acabamos por reforçar alguns. Ao aglutinarmos a figura do Conselheiro Chefe com o Cacique, por exemplo, apresentamos uma estrutura social simples, como se a única figura de autoridade de uma aldeia indígena fosse realmente o cacique, não havendo, portanto, um sistema sócio-político complexo. Além disso, pela falta de contextualizações e explicações, acredito que nos colocamos numa armadilha: se o público não entende o que estamos apresentando, é possível que o senso comum, com todos os seus preconceitos, estereótipos e simplificações, tenha servido às pessoas como forma de encontrar sentidos no que estava sem embasamento na peça. Por exemplo, se não explicamos a complexidade em torno da figura do “karaíba”, personagem que move a história e título da peça, mas apresentamos que as pessoas das aldeias ficaram profundamente mexidas com sua profecia, acreditando cegamente nela, podemos ter reforçado o estereótipo de que os povos indígenas eram facilmente enganados, e, portanto, que colonizá-los teria sido uma tarefa fácil.

Também foi possível encontrar em “Karaíba” estratégias dramáticas que haviam nas peças de Anchieta. A simplificação de personagens e a falta de complexidade em suas motivações, resultado de uma recusa em dar contexto à cultura Tupinambá, estão presentes em uma e outra dramaturgia. Claro que em Anchieta isso é feito para que o teatro se torne uma ferramenta de colonização, como por exemplo, reduzir o cauim à bebedeira e festa pagã sem considerar sua importância religiosa e cultural para os Tupinambá. Em “Karaíba” o objetivo não era a colonização, mas é possível dizer que o aparecimento dessas estratégias dramáticas, ainda que inconsciente, sejam a manifestação da colonialidade. Uma vez que não explicamos quem são os karaibas; uma vez que suprimimos da história elementos base da cultura Tupinambá, como por exemplo o sacrifício ritual; uma vez que não há um embasamento histórico e substituímos elementos da trama por pautas atuais aplicando um juízo de valor sobre elas; tivemos, como resultado, uma história confusa para o público cujas personagens são pouco complexos. Construimos, ao final, a imagem do que chamei no

trabalho de “bons selvagens contemporâneos”, isto é, ao querer demonstrar a força e a resistência dos povos indígenas como uma parte não contada da história, nós editamos e simplificamos sua cultura e sociedade, emulando uma “perfeição” que carrega algo da inocência e pureza que também carregava a expressão “bom selvagem” séculos atrás.

Diante disso, ainda que a análise deste trabalho seja sobre o quê ainda reproduzimos hoje do teatro Anchietano, é importante frisar que, mesmo com essas semelhanças, não estou querendo dizer que havia no espetáculo um objetivo colonizador. Essas semelhanças são fruto da internalização da colonização, mesmo porque o que Anchieta fazia era catequese, não teatro - as artes cênicas eram uma de suas ferramentas. Por isso, concluo também que só será possível fazer a análise que proponho neste trabalho, se, em primeiro lugar, pararmos de procurar em Anchieta, teatro. E, em segundo lugar, se passarmos a considerar também a cultura dos povos indígenas nessa análise, não para apontar nela elementos do teatro ocidental ou achar significados, mas para localizar sentidos. Ao realizar análises com base no estudo dos povos Tupinambá antes, durante e depois da colonização, assim como nas relações deles com os jesuítas antes, durante e depois da utilização do teatro enquanto ferramenta de colonização, será possível chegar a novas reflexões sobre o teatro que fazemos hoje. O que defendo é que a linha do tempo da história do teatro precisa levar em consideração, também, esses pilares - povos indígenas e teatro jesuítico. Isso nos ajudaria a estender a análise às bases coloniais que sustentam a permanência Anchieta em nosso fazer teatral, produzindo também novas reflexões sobre o mercado cultural e o contexto político em que se insere. Como exemplo, é possível voltar à questão do sacrifício ritual. A análise da antropofagia pode ser um objeto de estudo interessante nesse viés de análise que proponho. Uma vez absorvida pelo movimento modernista e, posteriormente, pelos artistas da cena, a antropofagia se tornou sinônimo de canibalizar ou de carnavalizar. Na perspectiva do “canibalismo”, há uma simplificação da cultura Tupinambá, reduzindo o entendimento do sacrifício ritual ao ato de se alimentar do outro para adquirir suas características positivas. Enquanto movimento artístico, essa percepção acaba por desenvolver produtos artísticos carnavalizados, o que também estereotipa nossa própria cultura brasileira. O Brasil não é só carnaval assim como os Tupinambá não são “canibais”. Há muita complexidade que precisa ser ignorada acerca dos sacrifícios rituais se quisermos reduzir somente ao “canibalismo”. Tal complexidade e contexto, entretanto, nos ajudariam a localizar sentidos importantes em elementos do nosso fazer teatral, do mesmo modo que essa simplificação da antropofagia se assemelha ao esforço de Anchieta em reduzir a cultura Tupinambá em suas dramaturgias. A maneira como a arte interpreta a antropofagia parece concordar com o que defendo neste trabalho acerca do estudo

sobre a história do teatro brasileiro. Ou seja, enquanto desconsiderarmos os povos indígenas nessa linha do tempo, mais equívocos seremos capazes de produzir acerca de sua cultura, seja em cena, seja na elaboração de conceitos. Assim, me parece um caminho frutífero de pesquisa mergulhar no universo da antropofagia em contraponto a espetáculos atuais.

Por fim, ainda há muita literatura para ler, mesmo porque, como compartilhei mais acima neste trabalho, eu ainda não sei se teve mais alguém, além de Décio de Almeida Prado, que escreveu sobre a forma que Anchieta conduzia a execução dessas peças. Talvez, em alguma entrelinha de algo que ainda não li, encontre pistas. Tudo o que Anchieta produziu enquanto dramaturgia e encenação não tinha a intenção de ser Teatro. Ainda assim, enquanto as análises sobre as suas produções não forem mais do que notas de rodapé ou breves capítulos das Histórias do Teatro Brasileiro, ainda estaremos sujeitos a cair nas armadilhas coloniais. Tampouco, enquanto seguirmos desconsiderando a cultura dos povos indígenas antes da colonização como, também, um elemento importante para a análise de teatralidades e performatividades, seremos incapazes de encontrar novas palavras, novas formas, novos segmentos. Temos, em nosso território, uma infinidade de pesquisas que já foram feitas e que ainda é possível fazer para colocar em prática algo que não seja a reprodução de modelos europeus. O exercício que me proponho a realizar enquanto pesquisa, espero, seja um tijolo dessa nova construção.

4. CONCLUSÃO

Ao final deste trabalho de conclusão de curso, enquanto produtora, percebo o espetáculo “Karaíba” como um dos possíveis projetos resultantes desta pesquisa. Como dito na introdução, essa pesquisa, por sua própria razão de ser, não se sustenta apenas com a leitura de textos importantes, mas precisa também da escuta, do diálogo e da prática. Antes de “Karaíba”, houve o curta-metragem “As plantas no meu quintal”. Com um e com outro pude quase que “fotografar” aquilo que eu acreditava ser decolonial e anticolonial à época, muito a partir da maneira como inscrevi o projeto em editais, de como o vendi e também pela maneira como conduzi sua execução. Tudo é aprendizado. Não há uma linha de chegada final, mas o avanço da pesquisa pode contribuir para errar novos erros, e com isso avançar não somente no âmbito acadêmico, mas também no âmbito do mercado cultural e da prática artística. Como pesquisadora, ou seja, como quem propõe e experimenta esse viés de análise, como quem deseja que esse trabalho siga para um mestrado, é importante também dizer que não tenho a pretensão de ser uma juíza dos produtos artísticos contemporâneos, apontando quais

elementos aproximam-se do teatro catequético de José de Anchieta e quais não. O objetivo da pesquisa é formular contribuições para o fazer artístico brasileiro, que quanto mais consciente de suas raízes coloniais mais facilmente poderão superá-las, como também para o estudo antropológico de nosso país; um olhar voltado às artes cênicas incidido sobre o período histórico pré-colonial e colonial, a partir dos dois pilares de análise: povos Tupinambá e o teatro catequético de Anchieta. O primeiro pilar para apontar sentidos naquilo que hoje chamo de “teatralidades” e “performatividades” presentes na cultura Tupinambá, negando à herança teatral europeia e ocidental o crédito único pela contação de história, formulação de imaginário, representação, ludicidade, etc.; e o segundo para identificar, nos 300 anos de seu profundo enraizamento na sociedade brasileira, isto é, no espaço histórico temporal entre séc. XVI com a chegada de Anchieta até o séc. XIX com a chegada em massa de artistas europeus, quais elementos ainda permanecem e como hoje se manifestam. Podendo, a partir disto, voltar-se para as produções atuais de forma mais consciente e também para as formas futuras de produção, novos fazeres, novas linguagens, conteúdos e formatos, que possam, cada vez mais, serem alicerçados por modos não coloniais.

Por fim, reivindico aqui, com a escrita deste trabalho, a autoria. Não somente da pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos 4 anos, mas principalmente da idealização do projeto “Karaíba”. Segundo Djamila Ribeiro, filósofa e escritora brasileira, o conceito de “lugar de fala” está profundamente ligado à reflexão sobre como experiências individuais e coletivas, moldadas por marcadores sociais como raça, gênero, classe e sexualidade, influenciam as perspectivas e narrativas de cada pessoa. Segundo sua obra “O que é lugar de fala?”, o conceito não significa que apenas pessoas diretamente afetadas por um problema podem falar sobre ele, mas reconhece a fala de quem fala dando importância ao ‘de onde’ (qual perspectiva) a pessoa fala. No contexto do projeto, ocupando um lugar de mulher cis jovem, no início de carreira, não famosa, pautada por um edital de baixíssimo orçamento, tive e tenho até hoje que lidar com a surpresa de pessoas, mesmo as próximas a mim, deste ser um projeto de minha idealização - este crédito é sempre dado ao diretor homem cis, único não-indígena do núcleo criativo, mais velho que eu e inserido no metiê dos famosos, convidado por mim para integrar a ficha técnica. Repito, parceiros de trabalho, pessoas próximas tinham a certeza que eu era apenas uma assistente desse diretor. Detalhe esse, entre muitos, que sempre me intrigou. Além disso, se o conceito de Djamila de “lugar de fala” trata, também, de reconhecer que as experiências vividas por grupos oprimidos oferecem perspectivas únicas e fundamentais para compreender e transformar as estruturas sociais, “Karaíba” é, novamente, um caso intrigante de análise. É por concordar com esse conceito

que “Karaíba” tinha não somente o elenco composto de atores indígenas, mas uma ficha técnica majoritariamente composta por artistas indígenas. Além disto não ter sido suficiente para embarcarmos na história de Munduruku com o embasamento histórico necessário, a minha presença sempre foi um lugar híbrido, mesmo para mim. Dentro do projeto, algumas pessoas me cobravam levantar certas bandeiras, principalmente após saber sobre Joana Caeté; outras pessoas questionavam meus interesses para com o movimento indígena, mesmo sem ter conhecimento da minha pesquisa e história. Desde que Joana Caeté se materializou em foto para mim, fiz a opção política de não participar do movimento de Retomada, isto é, de não me autodeclarar indígena. Faço isso por ter consciência de que sou lida como uma mulher branca e independente do esforço que eu faça no sentido de reforçar características fenotípicas que me aproximem da leitura social de “indígena”, sempre serei lida pela polícia, pelas políticas públicas, como uma mulher branca. O racismo estrutural não me permite fazer dessa questão uma opção política. Portanto, não levanto a bandeira de ser uma mulher indígena caeté. Falo disso, aqui neste trabalho, porque entendo a importância de verbalizar certas questões pois não acredito num mundo sustentado por aparências. As coisas são muito mais complexas e aqui no Brasil são especialmente complexas. As camadas complicadas da experiência do projeto “Karaíba” que por muitas vezes fizeram não só com que eu permitisse o silenciamento, mas também o praticasse em mim mesma, foram as mesmas que não se sustentaram a partir da “chegada” de Joana Caeté. No entanto, com ou sem ela, o lugar que eu ocupava dentro do projeto, enquanto pesquisadora, idealizadora e produtora, sempre foi importante, não se tornou mais ou menos depois de Joana. Chega ser louco pensar que na sociedade atual, “eu preciso” de uma foto que me justifique perante o mundo. Como se o silenciamento só pudesse ser revisto a partir da existência de uma imagem fetichizada, que sirva quase como absolvição dos meus pecados. Caso contrário, todo e qualquer silenciamento está endossado. O que reforça nossa atual sociedade do medo, que vive às espreitas do cancelamento baseado nas aparências dos santos. Contudo, ainda falando sobre as tais “linhas do tempo”, Joana nunca deixou de estar na minha linha do tempo ancestral, mesmo quando eu não sabia dela, mesmo quando me silencieei por diversas vezes. Joana está em meu avô, em meu pai, em mim mesma. A importância da realização deste trabalho mora não somente naquilo que desejo realizar enquanto produtora ou em tudo que pretendo investigar enquanto pesquisadora, mas principalmente como uma “fotografia” deste momento atual da pesquisa. Uma “foto” que revela não só em que ponto me encontro, por onde desejo trilhar nas próximas investigações, mas também o momento sócio-político peculiar em que essa pesquisa se insere.

BIBLIOGRAFIA

ANCHIETA, José de. Teatro. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CAMINHA, Pero Vaz de. A carta de Pero Vaz de Caminha. Petrópolis, RJ: Vozes de Bolso, 2019.

CAMINHA, Pero Vaz de; HUE, Sheila. Carta de achamento do Brasil: edição comentada por Sheila Hue. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; ROSSI, Mirian Silva. Índios no Brasil: vida, cultura e morte. São Paulo: Editora Intermeios, 2018.

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1978.

CLASTRES, Helene. Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani. Tradução: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

DIAS, Camila Loureiro; CAPIBERIBE, Artionka. Os Índios na Constituição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima. O Brasil Colonial: Volume 1 (ca. 1443 - ca. 1580). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.

FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima. O Brasil Colonial: Volume 2 (ca. 1580 - ca. 1720). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2021.

FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima. O Brasil Colonial: Volume 3 (ca. 1720 - ca. 1821). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.

FERNANDES, Florestan. A função social da guerra na sociedade Tupinambá. São Paulo: Globo, 2006.

FERNANDES, Florestan. Organização social dos Tupinambá. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Porto Alegre, RS: L&PM, 2020.

GONÇALVES, Luzé. Império Nacionalista: ensaiando uma manifestação descolonial. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MARTIN, George R. R. A Guerra dos Tronos: As crônicas de fogo e gelo, volume 1. Rio de Janeiro: Editora Suma do Grupo Companhia das Letras, 2019.

MÉTRAUX, Alfred. A religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

MUNDURUKU, Daniel. O Karaíba: uma história pré-Brasil. São Paulo: Editora melhoramentos, 2018.

PRADO, Décio de Almeida. História concisa do teatro brasileiro: 1570 - 1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ROLNIK, Suely. Antropofagia Zumbi. São Paulo: n-1 edições, 2021.

ROWLING, J. K. Harry Potter e a pedra filosofal. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SILVA, Rafael Freitas da. O Rio antes do Rio. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021.

TURNER, Victor. Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VAINFAS, Ronaldo. A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.

SITES E LINKS

<https://atom-mhn.museus.gov.br/index.php/ferdinand-denis-2>

<https://www.expressocarioca.com.br/o-caminho-de-volta-a-outra-historia-do-rio-de-janeiro/>

<https://www.estadao.com.br/cultura/teatro-e-danca/em-guanabara-canibal-aquela-cia-afia-os-dentes-do-rio-historico/>

<https://revistagalileu.globo.com/sociedade/curiosidade/noticia/2024/06/como-surgiu-a-expressao-era-uma-vez-usada-nos-contos-de-fadas.ghtml>

https://drive.google.com/file/d/1m9CFbu6PZi5OzrZrmzYHq27JioWx9_4h/view?usp=sharing

<https://drive.google.com/file/d/1TxJz7dkcOT5wQ1Dinvv-eXAo5aLWtnMS/view?usp=sharing>