

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LUIS FERNANDO BARBOSA DILL

**LITERATURAS INDÍGENAS:
retomadas materiais e imateriais na Era do Antropoceno**

**PORTO ALEGRE
2023**

LUIS FERNANDO BARBOSA DILL

**LITERATURAS INDÍGENAS:
retomadas materiais e imateriais na Era do Antropoceno**

Dissertação apresentada como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação, em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Estudos de Literatura.
Linha de Pesquisa: Pós-colonialismo e Identidades.
Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

DILL, LUIS FERNANDO BARBOSA
Literaturas Indígenas: retomadas materiais e
imateriais na Era do Antropoceno / LUIS FERNANDO
BARBOSA DILL. -- 2024.
105 f.
Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Literatura Indígena. 2. Dramaturgia Indígena. 3.
Retomadas Indígenas. 4. Decolonialidade. 5.
Antropoceno. I. Liberato Tettamanzy, Ana Lúcia,
orient. II. Título.

Luis Fernando Barbosa Dill

**LITERATURAS INDÍGENAS:
retomadas materiais e imateriais na era do antropoceno**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito final para a obtenção do título de Mestre.

Dissertação defendida e aprovada em: dia 08 de abril de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. (Doutora). (Ana Lúcia Liberato Tettamanzy)
Orientadora
(UFRGS)

Prof. (Doutor). (Ian Alexander)
(UFRGS)

Prof. (Doutora). (Celina Nunes de Alcântara)
(UFRGS)

Prof. (Doutora). (Suene Honorato de Jesus)
(UFC)

Dedico este trabalho a Jaider Esbell e a todos os povos indígenas de Abya Yala.

AGRADECIMENTOS

À minha família, mãe, irmã, sobrinhos e sobrinhas, que comemoram cada conquista minha. Também agradeço ao meu irmão que partiu para outro plano no início da minha jornada na pós-graduação, mas que sempre incentivou de forma entusiástica todos os meus projetos de vida.

À Cia Stravaganza, grupo de teatro com o qual trabalho há 25 anos e considero como minha segunda família.

À minha orientadora, Ana Liberato, por ter aceitado me conduzir nesse processo. Por sua escuta atenta e generosa, e por todo o aprendizado que me proporcionou.

Ao professor Ian Alexander, por meio do qual entrei em contato com o tema da Decolonialidade, fato que despertou em mim a vontade de fazer o presente trabalho.

À Paulina Nólibus, amiga de outras vidas que me apoiou e incentivou em todos os momentos dessa trajetória.

A todos os professores do curso de Letras da UFRGS, com quem tive o privilégio de trocar e aprender. Cada um em sua área, cada um do seu jeito, foi importante nessa trajetória.

Aos colegas de curso que tive ao longo do Bacharelado e do Mestrado, com quem compartilhei aprendizados, expectativas, angústias e muitas gargalhadas.

Finalmente, agradeço aos autores, aos artistas, aos ativistas indígenas por seus profundos ensinamentos e por sua paciência infinita em tentar nos reeducar na direção de um mundo melhor.

“O prenúncio matemático do fim do mundo é também um cenário de nossa aparição” (Eshell, 2018, p. 11).

RESUMO

Essa pesquisa tem como foco as literaturas indígenas produzidas no Brasil na última década, com ênfase nas literaturas dramáticas. Essas literaturas são analisadas partindo da compreensão de seu caráter de ativismo político que confronta o pensamento colonial arraigado na sociedade capitalista ocidental. Primeiramente, o trabalho faz uma revisão das teorias pós-coloniais e decoloniais relacionando-as com as práticas literárias e discursivas de escritores e artistas indígenas. Em seguida, a partir de uma seleção de textos teóricos produzidos por autores indígenas e estudiosos não indígenas que pesquisam sobre o tema, é feita uma reflexão sobre o sentido de luta das literaturas indígenas como aliadas dos movimentos de retomadas de territórios ancestrais dos povos originários, relacionando estes movimentos com a preservação da natureza. Como exemplo da relação indissociável dos indígenas e a terra, e de seu fundamento preservacionista, é analisado o texto *Yvyrupa – A Terra Uma Só* (2022), de Timóteo Werá Popyguá, que apresenta o relato cosmogônico Guarani-Mbya. Na sequência, é apresentada a plataforma TePI, site dedicado a divulgar e reunir a produção teatral indígena do Brasil e da América Latina. Nos dois últimos capítulos, são analisadas duas obras teatrais, *Tybyra – Uma Tragédia Brasileira*, escrita por João Nyn, e *Makunaymã – O Mito Através do Tempo*, de Taurepang et al. Na primeira, a análise tem como eixos a questão da retomada da língua tupi-guarani como ruído no interior da língua portuguesa e a questão da repressão sexual imposta aos indígenas pelo colonialismo. Na segunda, destaca-se a crítica feita pelos indígenas ao Modernismo em relação a questões como apropriação cultural, o reforço de estereótipos sobre os indígenas e o elogio nacionalista à miscigenação feita por Mario de Andrade em *Macunaíma* (1928). Finalmente, concluiu-se que as literaturas indígenas trazem uma grande contribuição aos sistemas literário e acadêmico brasileiros e, ao mesmo tempo, fazem-nos repensar o modelo da sociedade ocidental capitalista que inaugurou a era do Antropoceno e produziu a crise climática atual.

Palavras-Chave: Literatura Indígena. Dramaturgia Indígena. Retomadas Indígenas. Decolonialidade. Antropoceno.

ABSTRACT

*This research focuses on indigenous literature produced in Brazil in the last decade, with an emphasis on dramaturgical literature. These literatures are analyzed based on the understanding of their character of political activism that confronts the colonial thought rooted in Western capitalist society. Firstly, the work reviews post-colonial and decolonial theories, relating them to the literary and discursive practices of indigenous writers and artists. Then, based on a selection of theoretical texts produced by indigenous authors and non-indigenous scholars who research the topic, a reflection is made on the meaning of struggle of indigenous literatures as allies of movements to recover ancestral territories of original peoples, relating these movements to the preservation of nature. As an example of the inseparable relationship between indigenous people and the land, and its preservationist foundation, the text *Yvyrupa – a Terra Uma Só* (2022), by Timóteo Werá Popyguá, is analyzed, which presents the Guarani-Mbya cosmogonic account. Next, the TePI platform is presented, a website dedicated to promoting and bringing together indigenous theatrical production from Brazil and Latin America. In the last two chapters, two theatrical works are analyzed: *Tybyra – uma Trgédia Indígena Brasileira*, written for Juão Nyn, and *Makunaymã - o Mito Através do Tempo*, by Taurepang et al. In the first, the analysis focuses on the issue of the resumption of the Tupi-Guarani language as noise within the Portuguese language and the issue of sexual repression imposed on indigenous people by colonialism. In the second, the criticism made by indigenous people against Modernism stands out in relation to issues such as the cultural appropriation, the reinforcement of stereotypes about indigenous people and the nationalist praise for miscegenation made by Mario de Andrade in *Macunaíma* (1928). Finally, it was concluded that indigenous literatures make a great contribution to Brazilian literary and academic systems and, at the same time, make us rethink the model of Western capitalist society that inaugurated the Anthropocene era and produced the current climate crisis.*

Keywords: *Indigenous Literature. Indigenous Dramaturgy. Indigenous Retakes. Decolonial. Antropocene.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Carta ao velho mundo	26
Figura 2 - Makunaima deitado na rede universal	79
Figura 3 - Re – Antropofagia	92

LISTA DE SIGLAS

APIB	Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
CARLA	<i>Cultures of Anti-Racism in Latin America</i>
CGY	Comissão Guarani Yvyrupa
CIPIAL	Congresso Internacional dos Povos Indígenas da América Latina
COP27	27ª Conferência da ONU sobre mudanças climáticas
ENESSO	Executiva Nacional de Estudantes de Serviço Social
FIC	Faculdade de Informação e Comunicação
FIT-BH	Festival Internacional de Teatro Palco & Rua
FNLIJ.	Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IJEP	Instituto Junguiano de Ensino e pesquisa
IPCC	Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas
Labtecc	Laboratório de Tecnologias, Ciência e Criação
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais e Demais Orientações Sexuais e Identidades De Gênero
M/C	Modernidade e Colonialidade
MERCOSUL	Mercado Comum do Sul
MITsp	Mostra Internacional de Teatro de São Paulo
NEPAM	Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ambientes Amazônicos
PNUMA	Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente
RN	Rio Grande do Norte
SUS	Serviço Único de Saúde
TePI	Teatro e Povos Indígenas
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFGD	Universidade Federal da Grande Dourados
UFMT	Universidade Federal de Mato Grosso
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UMESP	Universidade Metodista de São Paulo
UnB	Universidade Federal de Brasília
Unemat	Universidade do Estado de Mato Grosso
UNI	União das Nações Indígenas
UNINORTE	Centro Universitário do Norte

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E AS IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO	17
2.1	O FLORESCIMENTO DOS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS	19
2.2	DECOLONIALIDADE LATINO-AMERICANA.....	20
2.3	DECOLONIALIDADE ORIGINÁRIA E AS IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO.....	23
3	A LITERATURA INDÍGENA CONTRA A DESTRUIÇÃO DO PLANETA: RETOMADAS FÍSICAS E IMAGINÁRIAS.....	29
3.1	LITERATURA INDÍGENA PARA DESARMAR O ANTROPOCENO.....	34
3.2	RETOMADAS INDÍGENAS E A PRESERVAÇÃO DA VIDA.....	35
3.3	<i>YVYRUPA</i> COMO RETOMADA TERRITORIAL E POLÍTICA DO COSMOS.....	40
4	TEATRO INDÍGENA: DESCATEQUESE CONTRACOLONIAL E RETOMADA DO CORPO-TERRA	46
4.1	APRESENTANDO A PLATAFORMA TEPI.....	48
4.2	TEXTOS CRÍTICOS DA PLATAFORMA TEPI.....	49
4.3	PUBLICAÇÕES DA PLATAFORMA TEPI.....	53
5	TYBYRA: UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA – LÍNGUA E DECOLONIALIDADE DE GÊNERO	62
5.1	A TRAGÉDIA DA SEXUALIDADE DISSIDENTE EM CINCO ATOS.....	64
6	MAKUNAIMÃ – O MITO ATRAVÉS DO TEMPO: RETOMADA ANTROPOFÁGICA.....	78
6.1	ANTECEDENTES DE <i>MAKUNAIMÃ</i>	78
6.2	ATO I: RETOMADA DO IMAGINÁRIO LITERÁRIO	81
6.3	ATO II – RETOMADA DO MITO	89
6.4	REANTROPOFAGIA: DESDOBRAMENTOS DE <i>MAKUNAIMÃ</i>	91
7	CONCLUSÃO.....	95
	REFERÊNCIAS.....	98

1 INTRODUÇÃO

Essa dissertação se debruça sobre alguns textos literários produzidos na última década por artistas oriundos de povos indígenas brasileiros. O trabalho busca refletir acerca dos significados da contribuição dessas produções para o país, tanto para a vida social como para os sistemas das Letras e das Artes. A escolha de pesquisar sobre as literaturas indígenas é resultado de uma confluência de temas e interesses que atravessam a minha trajetória, vinculada ao teatro e à experiência acadêmica, e norteadas pela busca de um fazer artístico politicamente engajado.

Comecei a fazer teatro no final da Ditadura Militar, em Porto Alegre, a partir das manifestações a favor das eleições diretas no país. Dessa forma, minha aproximação com o teatro se deu por meio de atividades de cunho político. Nessa época, conheci a Tribo de Atuadores Ói Nóiz Aqui Traveiz, grupo teatral notório por suas performances de rua e por sua proposta de fazer um teatro popular que alia arte e ativismo político. Em 1985, a partir de uma oficina realizada pelo grupo em sua sede, a Terreira da Tribo, participei da criação do seu primeiro espetáculo de rua: *Teon – Morte em Tupi-Guarani*. O trabalho tinha como tema a chegada dos invasores europeus nas terras *brasilis* e o assassinato e escravização dos povos indígenas pelo branco colonizador. Esse tema também foi abordado em outras duas peças de rua de que participei junto ao grupo, *Dança da Conquista* (1990) e *Independência ou Morte* (1994), nas quais atuei como ator, mas também como dramaturgo e diretor num processo de criação coletiva.

A experiência com o teatro do ‘Ói Nóiz’ marcou a minha trajetória, pois fortaleceu o meu desejo de fazer uma arte comprometida com questões sociais, na perspectiva de contribuir através do fazer teatral para a transformação social e por uma sociedade mais justa e igualitária. Nesse sentido, devo dizer que o teatro de rua se tornou uma das atividades mais caras para mim, posto que os espetáculos feitos nas salas fechadas, com cobrança de ingresso, são relativamente elitistas. O teatro de rua, ao contrário, vai ao encontro da população e se configura como um espaço mais democrático, pois pode atingir uma gama maior de cidadãos.

No decorrer da minha trajetória, além de atuar como ator, passei a exercer as funções de professor de teatro, diretor e dramaturgo. Dirigi e escrevi espetáculos para rua e para sala. E foi o meu interesse por dramaturgia, movido por uma necessidade de me aprimorar e de encontrar a minha voz na escrita, que me conduziu a entrar no curso de Letras da UFRGS, em 2013. O fato é que no universo teatral no qual eu circulava, eu já não encontrava textos e ideias que me estimulassem. Achei que na Letras pudesse encontrar algum caminho, alguma fagulha

que me motivasse a escrever novos textos. Devo confessar que os primeiros anos do curso foram um tanto frustrantes em relação às minhas expectativas, que ao mesmo tempo não eram claras nem para mim mesmo. Finalmente (e felizmente), nos últimos semestres do Bacharelado, deparei-me com a área dos Estudos Pós-coloniais e Decoloniais que me despertaram um enorme interesse e me apontaram um caminho para novas criações.

Como a serpente que morde a própria cauda, deparei-me novamente com as questões indígenas, as literaturas afro-diaspóricas, as Temáticas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais, Assexuais e Demais Orientações Sexuais e Identidades De Gênero (LGBTQIA+), as lutas feministas, enfim, todas as temáticas que no início da minha trajetória já motivavam o meu fazer artístico. A diferença fundamental é que eu podia ler e ouvir dos próprios indígenas, e dos demais segmentos acima citados, suas histórias e seus pontos de vista. Esse fato se configura como o grande diferencial, uma vez que, ao longo da minha trajetória, eu tinha abordado essas temáticas de um ponto de vista externo, visto com meus olhos de homem branco colonizado.

A descoberta dos Estudos Pós-coloniais se deu numa cadeira do curso de Graduação da Letras (UFRGS) intitulada Literatura Americana VI, ministrada pelo professor Ian Alexander, cujo conteúdo se constituía de livros escritos por autoras e autores negros de origem caribenha. Foi a partir dessa disciplina que comecei a perceber como a minha biblioteca era majoritariamente composta por autores brancos, homens e europeus. Percebi que, embora eu sempre tivesse me interessado por temas ligados aos Direitos Humanos, tenha simpatizado com a luta dos indígenas, com os movimentos antirracistas, com as causas LGBTQIA+ e feministas, eu quase não tinha na minha formação literária e teatral contato com as produções desses segmentos. “Abriu-se em mim um susto”, como diz Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. Abriu-se também um novo universo e um novo estímulo para escrever, criar, produzir novos textos e novas produções teatrais.

No semestre seguinte, inscrevi-me em duas cadeiras que tinham relação direta com as temáticas pós-coloniais e decoloniais, nas quais pude me aprofundar sobre o assunto e tive a oportunidade de conhecer e discutir obras de autores como Ailton Krenak, Jaider Esbell, Eliane Potiguara, Antônio Bispo, Grada Kilomba, Achille Mbembe, entre tantos outros. Esse conhecimento orientou minha escolha para o TCC sobre tradução Inglês-Português. Escolhi um conto da escritora caribenha Jamaica Kincaid para traduzir e comentar minhas escolhas tradutórias. Esse texto acabou se tornando mais tarde a base para um trabalho que dirigi junto ao grupo de teatro do qual faço parte há mais de 20 anos, a Companhia Stravaganza. Apresentado de forma virtual em 2020, durante a pandemia da covid-19, o trabalho realizado

remotamente, com cada ator trabalhando em sua casa, misturava através do vídeo a linguagem do teatro e da contação de histórias, tendo como base de criação o texto de Kincaid e sua forma de criar suas obras, as quais possuem traços fortemente autobiográficos.

Foi ainda na graduação que conheci através da professora e orientadora desse trabalho, Ana Tettamny, os textos teatrais *Makunaimã – o Mito Através do Tempo* e *Tybyra, Uma Tragédia Indígena Brasileira*, a plataforma TePI e o livro *Yvyrupá – A Terra Uma Só*. Encontrei nesses textos a motivação para fazer a presente pesquisa, uma vez que me permitiriam fazer a conexão entre Literatura, Teatro e ativismo político, vertentes ligadas diretamente à minha trajetória artística e à minha vontade de pesquisar.

Esse trabalho se debruça sobre as literaturas indígenas, mais especificamente sobre os textos e materiais acima citados, buscando analisar as principais características dessas literaturas, entendendo-as como dispositivos de luta na chamada era do Antropoceno contra a destruição do planeta. Como base referencial para análise, foram usados textos teóricos de autores indígenas e não indígenas, dando preferência aos primeiros, sempre que possível. O trabalho também relaciona as produções indígenas com os Estudos Pós-coloniais e Decoloniais, entendendo a produção indígena como um recurso que põe em prática os discursos dos teóricos ligados a essas áreas do pensamento crítico.

A primeira parte da dissertação faz um breve histórico do surgimento dos Estudos Pós-coloniais e seus desdobramentos na América Latina que resultaram no movimento Giro Decolonial, criado pelo grupo Modernidade e Colonialidade (M/C). Nesse capítulo são abordadas as principais ideias desses estudos e, ao mesmo tempo, é analisada a forma como essas ideias são recebidas pelos escritores e ativistas indígenas, tendo em vista que a luta anticolonial preconizada pelos teóricos pós-coloniais e decoloniais sempre foi uma experiência prática vivida pelos povos indígenas.

A segunda parte faz uma introdução às literaturas indígenas através um apanhado de textos teóricos, escritos por indígenas e por não indígenas que se dedicam ao assunto. Nessa parte são introduzidas as principais ideias que ancoram esse trabalho: as retomadas físicas (retomadas de territórios e de lugares na sociedade) e as retomadas imaginárias (resgate das línguas, das cosmologias, das culturas e das histórias indígenas) como dispositivos anticoloniais. O referencial teórico usado nesse capítulo traz as contribuições de Aline Kayapó, Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Edson Krenak, Janice Thiél e Graça Graúna.

Na sequência, é feita uma análise do livro *Yvyrupa – A terra uma Só*, de Timóteo Verá Tupã Popygua, na qual é explicitado o sentido que tem para os Guarani-Mbyá as retomadas físicas dos territórios ocupados por esse povo desde tempos imemoriais. A relação de profunda

integração com a natureza evidenciada na narrativa de Popygua serve como exemplo da diferença existente entre o modo indígena de entender o mundo e o modelo ocidental de sociedade, baseado no antropocentrismo e na exploração da natureza, modelo esse resultante do colonialismo e que conduziu a humanidade à crise climática atual. A discussão sobre o sentido das retomadas indígenas é feita por meio da compilação de discursos e textos de Daniel Munduruku, Cacique Babau, Sônia Guajajara e Karai Tiago dos Santos, Ana Tettamanzy e Ana Carolina Cernicchiaro. Como interlocução, são utilizados textos dos cientistas Cleyton M. da Silva e Graciela Arbilla que explicam a noção de Antropoceno e suas consequências para o planeta. Também são usados dados trazidos pelo jornalista e especialista em sustentabilidade Rodrigo Gerhardt, bem como dados colhidos no site do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC).

Os capítulos seguintes enfocam obras literárias de viés dramaturgico produzidas por escritores/dramaturgos indígenas, bem como produções teóricas sobre o teatro que está sendo produzido pelos indígenas. No capítulo 4, é apresentada a plataforma Teatro e Povos Indígenas (TePI), primeira plataforma digital brasileira dedicada inteiramente ao teatro indígena, da qual se extrai uma seleta de textos que refletem sobre os significados e intenções desse teatro. Os textos compilados são de autoria de Ailton Krenak, Andrea Duarte, Naine Terena, Renata Tupinambá, Gustavo Caboco, Julia Guimarães e Pedro Cesarino. Também são analisadas duas publicações promovidas pela plataforma: os livros *TePI – janelas abertas para a possibilidade*, coletânea de textos teóricos de diversos autores indígenas, e *Os Sateré-Mawé e o Teatro dos Clãs*, de Josias Sateré, Renan Albuquerque e Jalna Gordiano.

No capítulo 5, é feita uma análise da obra teatral *Tybyra – uma Tragédia Brasileira*, de João Nyn. O enfoque da análise se detém sobre dois pontos principais: a questão da retomada da língua indígena expressa no texto através do Potyguês, língua híbrida criada pelo autor, que recupera a vogal sagrada Y do Tupi-Guarani, e a questão da sexualidade divergente, encarnada pelo protagonista.

No capítulo 6, o objeto de análise é o texto dramático *Makunaimã – o Mito Através do Tempo*, uma criação coletiva de indígenas e não indígenas. Nesse caso, a discussão é centrada na crítica que o texto apresenta sobre a apropriação das mitologias indígenas feita por Mário de Andrade. Como referencial teórico para a análise, são usados textos de Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Clarissa Diniz Moura e Paulo Myada.

Na última parte, tem-se a intenção não de apenas sumarizar o que foi até então exposto e pensado, mas de trazer algumas inquietações para o devir, projetando as contribuições que as

obras e práticas indígenas podem trazer para conduzir a sociedade brasileira para encontros menos destrutivos com a diversidade de mundos que partilhamos em comum.

2 ESTUDOS PÓS-COLONIAIS E AS IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO

As literaturas indígenas, bem como as outras frentes de ativismo dos povos originários, apresentam um forte componente de luta contra o modelo capitalista da sociedade ocidental – modelo que é herdeiro do processo colonial que dizimou milhões de indígenas. Vale lembrar que, antes da chegada dos europeus, calcula-se que só no Brasil existiam cerca de cinco milhões de indígenas. Após a chegada dos colonizadores, no século XVI, em apenas um século a população indígena foi reduzida a quatro milhões, com as doenças e o extermínio por meios violentos. Atualmente, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) através do Censo 2022, a população indígena gira em torno de apenas 1.693.535, o que representa 0,83% do total de habitantes do país (Brasil, 2023).

Como é sabido, a marginalização dos indígenas, e a violência contra esses povos, nunca cessou desde o início da chamada Era Moderna. Ao longo de mais de cinco séculos, suas culturas e modos de vida têm sido atacados, suas terras invadidas, suas línguas apagadas e suas crenças demonizadas. É contra esse estado de coisas que as literaturas indígenas, de modo geral, insurgem, através de um ativismo que busca resistir, advogando pelo seu direito de existir, de viver nos seus territórios ancestrais e de acordo com suas cosmo percepções. Essa literatura, de caráter insurgente, encontra respaldo no campo dos estudos decoloniais, movimento surgido no continente latino-americano nos anos de 1990.

Luciana Ballestrin (2013) explica que o pensamento decolonial é um desdobramento dos estudos pós-coloniais, uma “radicalização do argumento pós-colonial” que se deu no território latino-americano através da noção de “giro decolonial”. O Pós-colonialismo, por sua vez, é definido como um conjunto de contribuições teóricas oriundas principalmente dos estudos literários e culturais, que, a partir dos anos 1980, ganharam evidência em algumas universidades dos Estados Unidos e da Inglaterra. De acordo com Ballestrin (2013), as premissas do pensamento pós-colonial remontam ao século XIX, com pensadores e ativistas como, por exemplo, Simon Bolívar (1783-1830) e Francisco Bilbao (1823-1865), que expressaram de forma veemente suas preocupações com destino da América e de seus povos mediante o problema da colonização ibérica. Entretanto, existe um entendimento de que a base do argumento pós-colonial repousa sobre a produção da chamada “tríade francesa”: Aimé Césaire, Albert Memmi e Frantz Fanon.

Nascido na Martinica, Césaire (1913-2008) é considerado um dos mais importantes e expressivos pensadores negros do mundo. Um de seus escritos mais famosos é o Discurso sobre

o Colonialismo, lançado em 1955, em que tece uma crítica contundente ao colonialismo europeu.

O grave é que a “Europa” é moral, espiritualmente indefensável. E hoje acontece que não são apenas as massas europeias que a incriminam, mas a acusação é proferida no plano mundial por dezenas e dezenas de milhões de homens que, das profundezas da escravidão, se erigem em juízes (Césaire, 2020, p. 10).

Césaire argumenta que a grande mentira do projeto colonial burguês europeu é que a colonização teria como fim a boa intenção de levar a “civilização” aos povos “atrasados”. O autor afirma que “ninguém coloniza inocentemente, que ninguém coloniza impunemente” e “que uma nação que coloniza, que uma civilização que justifica a colonização - e, portanto, a força - já é uma civilização doente” (Césaire, 2020, p. 21). Já na introdução do livro, Césaire define o significado da colonização:

O que é, em princípio, a colonização? [...] não é nem evangelização, nem empreendimento filantrópico, nem vontade de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania, nem expansão de Deus, nem extensão do Direito; [...] o gesto decisivo aqui é do aventureiro, do pirata, dos merceeiros em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante; do apetite e da força, com a sombra maléfica, por detrás, de uma forma de civilização que, em um momento de sua história, se vê obrigada internamente a estender à escala mundial a concorrência de suas economias antagônicas (Césaire, 2020, p. 10).

Em sua análise, o escritor aponta o cristianismo como um dos principais sustentáculos da mentira civilizacional aplicada pelo colonialismo:

O grande responsável nesse campo é o pedantismo cristão, por ter elaborado as equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvageria, das quais só poderiam resultar as abomináveis consequências colonialistas e racistas, cujas vítimas seriam os índios, amarelos e negros (Césaire, 2020, p. 11).

Virando pelo avesso o conceito de civilização, Césaire argumenta que o processo colonial desumaniza, degrada e desciviliza o próprio colonizador, despertando seus “instintos soterrados, a cobiça, a violência, o ódio racial, o relativismo moral” (Césaire, 2020, p. 17), transformando-os, assim, em selvagens.

Outro nome importante que influenciou os estudos pós-coloniais é o de Frantz Fanon (1925-1961). Escritor, médico psiquiatra, filósofo político e militante revolucionário, tratou em sua obra de questões antirracistas e anticoloniais. Nascido na Martinica, estudou na França, foi aluno de Césaire, formou-se em Psiquiatria e exerceu a profissão na Argélia, onde se tornou membro da Frente de Libertação Nacional pela independência argelina. Morto precocemente

aos 36 anos, deixou uma obra curta, mas fundamental, na qual se destacam os livros *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952), *Os Condenados da Terra* (1961) e *Em Defesa da Revolução Africana* (1964).

Partindo de sua formação e experiência como psiquiatra, em *Os Condenados da Terra*, Fanon (2022) analisa os mecanismos de dominação usados nos processos colonizatórios e as consequências psíquicas provocadas pelo imperialismo europeu tanto no colonizado como no colonizador. Nesse sentido, desenvolve uma discussão acerca da linguagem utilizada pelo colonizador para estabelecer a cultura imperialista como superior, como os próprios termos colonizador e colonizado que seriam usados de forma a moldar psicologicamente os nativos, fazendo-os interiorizar as noções de escravo e de senhor.

Uma das questões tratadas no livro é a formação das nações modernas como desdobramento do colonialismo. Fanon (2022) explica que a criação do aparato estatal resultou do conjunto de práticas (instituições, disciplinas, valores e normas sociais) amalgamadas no cotidiano da colônia e aponta o racismo como sustentáculo do estado moderno e a violência como *modus operandi* estruturante do sistema colonial. Assim, o Estado-nação teria surgido e se mantido através de práticas violentas operada nas colônias, objetivando o controle total dos territórios e dos corpos colonizados.

2.1 O FLORESCIMENTO DOS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

Os Estudos Pós-coloniais se desenvolvem a partir dos anos de 1970 na Universidade de Sussex, na Inglaterra, com o Grupo de Estudos Subalternos, constituído por historiadores e pensadores indianos como Ranajit Guha, Gayatri Spivak e Hommi Bhabha. Além da tríade francesa acima mencionada, um dos textos considerados fundamentais para o florescimento dos estudos pós-coloniais é o livro *Orientalismo – o oriente como invenção do ocidente*, de Edward Said¹, publicado em 1978. Como o próprio subtítulo sintetiza, a obra demonstra como o projeto de Modernidade desenvolvido pelo ocidente criou representações estereotipadas, caricaturais e generalizantes sobre os povos não europeus, ditos orientais. Em contraposição, o ocidente se coloca como uma civilização superior, moderna, racional, científica e, portanto, uma civilização que deveria servir de modelo para o resto do mundo.

¹ Edward W. Said (1935 – 2003) foi um professor, crítico literário e ativista político palestino-estadunidense. Docente de literatura na Universidade de Columbia, foi um dos fundadores do campo acadêmico de estudos pós-coloniais. Também foi um dos principais intelectuais da causa palestina e de outras questões do mundo árabe de um modo geral.

De acordo com Said (2007), a perspectiva orientalista está diretamente ligada ao projeto colonial e “seria incorreto acreditar que o Oriente foi criado” ou “orientalizado” apenas como “uma necessidade da imaginação”. O que estaria por detrás dos discursos orientalistas é uma relação de poder e dominação empreendida pela Europa, “de graus variáveis de uma hegemonia complexa” (Said, 2007, p. 32). Portanto, o Orientalismo não é apenas uma fantasia europeia sobre o Oriente, mas um corpo elaborado de teoria e prática, que atravessa gerações, com vistas a um projeto de dominação e exploração dos povos colonizados (Said, 2007).

Outra teórica influente dos estudos pós-coloniais é a indiana Gayatri Chakravorty Spivak², autora do famoso e polêmico ensaio *Can the Subaltern Speak?* (Pode o/a Subalterno/a Falar?). Escrito 1988, o texto se tornou referência para esse campo de estudos, bem como para os Estudos Subalternos³ e para os movimentos feministas. Na obra, Spivak (2010) analisa o sujeito subalterno, aquele que não tem voz política ou não é ouvido, e aborda o tema da opressão sofrida pela mulher, que, de acordo com a autora, é um sujeito duplamente oprimido, pela dominação imperial na Divisão Internacional do Trabalho e pela dominação masculina na construção ideológica de gênero.

Ao mesmo tempo, Spivak (2010) questiona a posição do intelectual pós-colonial que julga poder falar pelo subalterno e, assim, construir um discurso de resistência. A teórica afirma que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno, pois tal atitude reproduziria o discurso hegemônico e as estruturas de poder, mantendo o subalterno silenciado. Nesse sentido, a teórica argumenta que, de modo geral, “a produção intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do ocidente” (Spivak, 2010, p.14). Portanto, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser de criar espaços por meio dos quais os subalternos possam falar e, principalmente, possam ser ouvidos.

2.2 DECOLONIALIDADE LATINO-AMERICANA

² Gayatri Chakravorty Spivak (1942, Calcutá, Índia) é uma das mais influentes teóricas contemporâneas dos estudos pós-coloniais. Com um trabalho crítico particularmente marcante na denúncia da colonização intelectual do mundo globalizado. O seu texto *Can The Subaltern Speak?* foi pioneiro na análise desconstrutivista aplicada a questões de representação, discurso e poder. A teórica está envolvida em vários movimentos sociais, feministas e ecológicos. Atualmente leciona na Universidade de Columbia, em Nova Iorque, na qual atingiu o mais alto nível do corpo docente em março de 2007. É membro-visitante do *Centre for Studies in Social Sciences* de Calcutá.

³ Os Estudos Subalternos surgiram na Universidade de Sussex, no Reino Unido, em 1979-1980. Orientados por um grupo de estudiosos indianos, os estudos se opunham à visão colonialista e elitista sobre a história da Índia. Em oposição a essa visão, os estudiosos priorizaram em suas produções os grupos marginalizados e subalternizados da história da Índia, promovendo a partir daí o debate sobre exilados e excluídos também em outras regiões do mundo.

O Pós-colonialismo se disseminou nos países da América Latina nos anos de 1990, primeiramente com os Estudos Subalternos latino-americanos e, depois, com do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), integrado por intelectuais latino-americanos vinculados a diversas universidades da América latina. Entre os pesquisadores, destacam-se os nomes de Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Edgard Lander, Enrique Dussel, Maria Lugones, Nelson Maldonado-Torres, Ramon Grosfoguel, Walter Mignolo, Claudia Miranda, Luis Fernandes Oliveira, Maria Antonieta M. Antonacci, entre outros. Buscando adaptar os estudos pós-coloniais à realidade latino-americana, criaram um movimento chamado Decolonial, que desenvolve e, ao mesmo tempo, problematiza as teorias pós-coloniais. De acordo com Vivian Santos (2018), a principal crítica do M/C aos autores pós-coloniais e aos Estudos Subalternos é a suposta incoerência desse grupo de intelectuais que, “mesmo tendo como base a contraposição ao empreendimento colonial eurocêntrico, acaba tendo como referência principal uma abordagem teórica cuja base epistêmica é europeia” (Santos, 2018, p.3), a começar pela categoria “subalterno”, termo cunhado pelo pensador marxista italiano Antonio Gramsci. Nesse sentido, os autores decoloniais advogam em favor de outras epistemologias, dando prioridade às produções teóricas e literárias locais em detrimento de teorias eurocêntricas.

O termo decolonial foi proposto pela pesquisadora Catherine Walsh⁴, em oposição ao termo descolonial. A principal diferença entre os dois termos é que descolonial estaria relacionado aos processos de independência das antigas colônias e à superação do sistema colonial. Por sua vez, o termo descolonial se contrapõe ao conceito de Colonialidade, desenvolvido por teóricos como Aníbal Quijano⁵ e Santiago Castro-Gómez, que passou a ser amplamente utilizado pelo grupo do Projeto M/C, e se desdobrou em três grandes áreas principais: a Colonialidade do Poder, a Colonialidade do Saber e a Colonialidade do Ser. De acordo com Quijano, a Colonialidade de Poder diz respeito à compreensão de que mesmo após os processos de independência, e o fim das colônias, a estrutura do poder colonial permanece vigente no mundo capitalista globalizado, baseado nos mesmos pressupostos racistas que sustentaram o projeto colonial desde sua implantação:

⁴ Catherine Walsh é uma militante intelectual norte-americana, radicada no Equador. Suas contribuições giram em torno do pensamento crítico na América Latina, da geopolítica do conhecimento, das lutas políticas, da práxis social das comunidades afrodescendentes e indígenas, bem como do pensamento feminista, das pedagogias decoloniais e da interculturalidade crítica. Propor uma trajetória que acompanhe os processos de luta livre indígena e afrodescendente em Abya Yala. É professor da Universidade Andina Simón Bolívar, com sede no Equador.

⁵ Anibal Quijano (1930 – 2018) foi um sociólogo e pensador peruano, conhecido por ter desenvolvido o conceito de "colonialidade do poder". Seu corpo de trabalho tem sido influente nos campos dos estudos decoloniais e da teoria crítica.

A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e euro centrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, conseqüentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico. (Quijano, 2005, p. 117)

Quijano aponta que o capitalismo mundial e a noção de modernidade se concretizaram como resultado do colonialismo europeu levado a cabo no território latino-americano:

Com a constituição da América (Latina), no mesmo momento e no mesmo movimento históricos, o emergente poder capitalista torna-se mundial, os seus centros hegemônicos localizam-se nas zonas situadas sobre o Atlântico – que depois se identificarão como Europa – e como eixos centrais do seu novo padrão de dominação estabelecem-se também a colonialidade e a modernidade. Em pouco tempo, com a América (Latina) o capitalismo torna-se mundial, eurocentrado, e a colonialidade e modernidade instalam-se associadas como eixos constitutivos do seu específico padrão de poder até hoje. (Quijano, 2009, p.72)

Por sua vez, Castro-Gómez (2012 *apud* Alcântara; Serra; Miranda, 2017) diverge da posição de Quijano, pois aponta que este centraliza a problemática da colonialidade ao nível econômico político (Colonialidade do Poder) e advoga que as questões epistêmicas (Colonialidade do Saber) e ontológicas (Colonialidade do Ser) não devem ser analisadas apenas como derivações da Colonialidade do Poder. Para ele, “não existe ‘a’ colonialidade, dotada da mesma racionalidade em todas as suas manifestações, uma racionalidade que ocorreria basicamente ao nível da exploração étnico-racial do trabalho em escala planetária”⁶ (Castro-Gómez, 2012, p. 220 *apud* Alcântara; Serra; Miranda, 2017, p. 6, tradução própria).

Maldonado-Torres (2007 *apud* Alcântara; Serra; Miranda, 2017) entende que a colonialidade deve ser apreendida de forma descentralizada. Assim, a Colonialidade do poder diz respeito às formas modernas de exploração e dominação, a Colonialidade do Saber, por sua vez, se refere às epistemologias e à produção de conhecimento eurocêntricas reproduzidas nos países colonizados, e a Colonialidade do Ser se debruça sobre o impacto na linguagem e na construção da subjetividade resultantes da colonização.

A despeito das diferentes concepções e linhas de pensamento que se abrigam no interior dos estudos pós-coloniais e decoloniais, o fato é que essas teorias têm produzido uma mudança significativa na maneira de entender o mundo contemporâneo, desestabilizando as

⁶ Livre tradução do espanhol pelo autor dessa dissertação.

concepções hierarquizantes que colocam o pensamento colonial/eurocêntrico/capitalista como modelo universal. Como já foi dito, esses campos de estudos são bastante heterogêneos e, a partir de novos paradigmas epistêmicos, tratam de uma multiplicidade de temáticas, tais como: relações de poder; movimentos de resistência; os impactos do colonialismo em diferentes situações e lugares; as questões de gênero; o Feminismo e a dupla colonização das mulheres; os movimentos LGBTQIA+; a questão da língua como instrumento de poder; o hibridismo da assimilação; as diásporas e as identidades fluidas; o nacionalismo e a ideia de nação; o racismo estrutural; a crise climática; a retomada do sagrado; entre outras discussões. Ao propor a valorização de epistemologias diversas ao paradigma da colonialidade, esse campo de estudos tem criado um espaço alternativo que legitima e reconhece de forma horizontal o conhecimento e a cultura produzidos por povos e países subalternizados pelo empreendimento colonial.

2.3 DECOLONIALIDADE ORIGINÁRIA E AS IDEIAS PARA ADIAR O FIM DO MUNDO

As teorias pós-coloniais e decoloniais encontram sua contraface prática no ativismo dos povos indígenas e quilombolas. De fato, esses povos sempre estiveram na linha de frente da luta anticolonial e, de diferentes formas, resistiram ao longo de cinco séculos aos processos de eliminação, destruição, apagamento, silenciamento, promovidos pelo projeto da colonização. O professor do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) José Carlos dos Anjos (Ortega, 2023) afirma que “a concepção de decolonialidade nasceu das ruas, dos movimentos negros e indígenas, para só depois ser utilizada pela academia”:

Nesse sentido, o conceito de decolonialidade é um conceito que deriva de uma persistente luta política e epistêmica dos movimentos sociais indígenas e do movimento negro – com muita participação do movimento das mulheres negras no processo de articulação das dimensões entre racismo e patriarcalismo. Ele é um conceito que entra na academia e é incorporado por um conjunto de intelectuais latino-americanos, em um processo de sistematização e intervenção epistêmica em nome de uma geopolítica do conhecimento, mas que tem suas fontes nas lutas persistentes de descolonização dos movimentos quilombismo da marronagem na América Latina e nos movimentos indígenas (Anjos, 2023 *apud* Ortega, 2023).

No caso dos povos indígenas, se é verdade que muitos foram dizimados, outros tantos encontraram formas de resistência, mantendo suas línguas, seus modos de vida, e chegaram ao século XXI dispostos a lutar pelo direito de existir de acordo com suas culturas e a disputar seus espaços na sociedade ocidental. De fato, os movimentos indígenas têm demonstrado um grande

vigor nas últimas décadas quando adentraram de forma notória nos sistemas político, literário, educacional, das artes visuais, da música, do teatro, entre outras formas de ativismo, da sociedade brasileira. Obviamente, os ativistas indígenas não ficaram indiferentes aos estudos pós-coloniais e decoloniais, uma vez que a relação com essas teorias diz respeito diretamente às suas lutas. Entretanto, o diálogo com essas teorias se dá através do questionamento e do tensionamento sobre seus propósitos e resultados. Um dos artistas indígenas mais importantes, Jaider Esbell⁷, dialoga abertamente com o pensamento decolonial em vários de seus textos e obras visuais. Um exemplo é seu artigo Autodecolonização – Uma Pesquisa Pessoal no Além Coletivo (2020)⁸ na qual o artista defende a *práxis* em lugar da teoria como forma objetiva de decolonizar:

Discutir a decolonização talvez seja dar um primeiro passo em negar a sua totalidade, ou, que discuti-la não seria exatamente o que se tem a fazer quando desconstruí-la acaba parecendo mais razoável. Essa segunda opção pode dar a nós um sentido mais enérgico ou mais ativo que discutir o que acaba nos deixando apenas nos campos passivos de validar uma teorização (Esbell, 2020, p.37).

Esbell (2020, p. 37-38) afirma que a resistência empreendida pelo seu povo deveria ser vista como exemplo de enfrentamento ao colonialismo:

Se ainda somos um povo constituído, digo eu ciente de que sou parte de uma nação viva, os Makuxi, devo dizer que, sobre nós, o processo de colonização não conseguiu ainda se fazer plenamente. A nossa maneira de resistir e continuar interagindo com os mundos deve servir de bom exemplo de como subverter os efeitos da supremacia que chegou com o invasor, o unilateralismo imperial e monoteísta cristão.

Ao analisar o ativismo de Jaider Esbell, as pesquisadoras Glória Luna, Maria Flores e Sabrina Melo (2022) afirmam que o artista realiza aquilo que os pesquisadores decoloniais desenvolvem como teoria:

Para nós, pesquisadoras, que temos lido autores (as) dos estudos pós-coloniais e seus desdobramentos conceituais que levaram ao pensamento decolonial, vimos nas palavras de Jaider Esbell uma experiência que coloca em prática aquilo que o pensamento acadêmico vinha prometendo. Saímos da teoria e encontramos a *práxis*. *Voz-praxis*, *corpo-praxis*, *visualidade-praxis*, *gesto-praxis*, um agir político-

⁷Jaider Esbell (1979 - 2021). Natural do estado de Roraima e pertencente ao povo Makuxi, Esbell foi um escritor, artista, arte-educador, geógrafo, curador e ativista dos direitos indígenas. O artista se destacou como um dos principais nomes da Arte Indígena Contemporânea, tendo alcançado reconhecimento internacional. Foi um dos destaques da 34ª Bienal de São Paulo e deixou um legado de textos teóricos sobre o fazer artístico e sobre as lutas dos povos indígenas.

⁸ Artigo publicado no site oficial do artista. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/> Acesso 04/02/2024.

pensante-estético, uma arte-ativismo, uma arte decolonial como insurgência do colonizado (Luna; Flores; Melo, 2022, p.76).

Um exemplo bastante significativo da arte ativista de Esbell é sua obra/performance *Carta ao Velho mundo*, exposta/realizada na França em 2019⁹. Trata-se de uma obra criada pelo artista a partir de um livro de arte europeia encontrada num sebo do nordeste brasileiro: Galeria Delta da Pintura Universal. O livro que possui quatrocentas páginas foi inteiramente modificado por Esbell com inserções gráficas e textuais, sobrepondo às páginas de arte europeia a arte indígena. As intervenções denunciam de forma contundente o extermínio de povos indígenas e a destruição da floresta amazônica produzidos pelo colonialismo em terras brasileiras. A técnica de Esbell de “riscar” e “rabiscar” sobre pinturas soa como uma atitude “malcriada”, uma “violência” para com as grandes obras de arte da cultura europeia. Nesse sentido, as intervenções iconoclastas do artista funcionam como uma espécie de devolutiva da violência exercida pelos europeus sobre os povos indígenas. Não por acaso, a obra foi levada para a Europa, pessoalmente, por Esbell, num gesto performático cheio de significado. Uma das imagens do livro que sofreram a interferência do artista é uma obra do pintor italiano Guido Reni (1575-1642) sobre a passagem bíblica em que Salomé pede a Herodes a cabeça de São João Batista numa bandeja. Esbell transforma a cabeça de João Batista em uma cabeça indígena, dando um novo significado, e relacionando o Cristianismo à violência infligida aos indígenas, em nome de Deus, pelos invasores europeus. A ordem dada por Herodes aos seus soldados para que matassem João Batista é substituída pelas ordens dos colonizadores de exterminarem os povos originários, como se lê no texto escrito sobre a pintura: “Genocídio Indígena Brazil. A violência é um ciclo longo. Ordens antigas continuam ecoando e chegaram agora nas últimas florestas virgens do mundo. A ordem? Exterminar!”

⁹ Exposição coletiva com a artista Claudia Campos em Espace Philippe Noiret – Place Charles de Gaulle – 78340 – Les Clayes de Sous Bois – França. Período: 19 de abril a 22 de maio de 2019.

Figura 1 - Carta ao velho mundo



Fonte: Carta [...] (2019)

Carta ao Velho Mundo foi um dos destaques da 34ª Bienal de São Paulo, em 2021. Naquela edição, além de expor seus trabalhos, Esbell também atuou como curador da mostra, garantindo espaço para que diversos artistas indígenas pudessem expor suas obras, tendo sido até o momento a edição da Bienal que contou com o maior número de artistas indígenas.

A crítica ao colonialismo, e a sua continuidade através do sistema capitalista contemporâneo, é recorrente nas produções dos artistas/ativistas indígenas. Nesse sentido, um dos textos mais significativos da literatura indígena contemporânea é *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo* (2019), de Ailton Krenak¹⁰, no qual é feita uma contundente crítica ao modelo colonialista/capitalista ocidental. Com suas reflexões, Krenak desconstrói ideias cristalizadas

¹⁰ Ailton Alves Lacerda Krenak, mais conhecido como Ailton Krenak, é um líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta, escritor brasileiro da etnia indígena Krenak e Imortal da Academia Brasileira de Letras. Ativista do movimento socioambiental e defensor dos direitos dos povos indígenas, participou da fundação da Aliança dos Povos da Floresta e da União das Nações Indígenas (UNI). Como uma liderança histórica, exerceu um papel crucial na conquista dos Direitos Indígenas na Constituinte de 1988. Seus livros *Ideias para adiar o fim do mundo* e *A vida não é útil*, ambos lançados pela Companhia das Letras, foram publicados em mais de dez territórios. É comendador da Ordem de Mérito Cultural da Presidência da República e doutor honoris causa pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

como as de civilização e humanidade criadas a partir de uma perspectiva etnocêntrica (leia-se racista) que serviu de base e justificativa nos processos de colonização e conquista das terras de Abya Yala¹¹. O autor demonstra como o projeto dos colonizadores de criar uma humanidade homogênea, a partir de uma ideia globalizante de civilização fundada no racionalismo e no mercantilismo, criou um mundo profundamente desigual, afastou a humanidade da natureza, e desenvolveu o modelo extrativista e devastador que conduziu a sociedade ocidental à crise ambiental contemporânea.

Assim como Esbell, Krenak também aborda a temática decolonial em suas falas e escritos. Em 2019, aconteceu um encontro entre os dois ativistas com o tema “Desafios para a Decolonialidade”, no programa Diálogos da UnBTV¹², no qual Esbell era o entrevistador e Krenak o entrevistado. A conversa começa com uma reflexão sobre o 3º Congresso Internacional dos Povos Indígenas da América Latina (CIPIAL), que estava tendo lugar na Universidade Federal de Brasília (UnB) naquele ano, relacionando o assunto com as práticas decoloniais. Krenak abre sua fala problematizando o próprio nome do encontro por usar a nomenclatura América Latina, nome de origem colonial, e em seguida discorre sobre como a colonialidade está enraizada nas mais diversas instâncias e instituições da nossa sociedade:

[...] chamar esse continente de América é de uma rendição absoluta a todo discurso colonialista, porque América vem de Américo Vespúcio. Quer dizer, veio um veneziano, passou por aqui, pegou uma empreitada na Europa, descobriu o roteiro pra chegar aqui, explorar esse continente, e a gente homenageou o cara botando o nome dele num continente assaltado. Essas questões práticas me ocorrem só com o enunciado de um congresso de povos indígenas da América Latina onde quem chama o congresso são os brancos, são as instituições tipicamente coloniais. [...] Eu acredito que a crise da filosofia, das ciências do ocidente, elas estão confrontando essas superestruturas com a questão de qual é a validade de seus métodos, de seu modo de estar no mundo. De um mundo que está indo para o abismo, do ponto de vista climático, do ponto de vista político [...]. As nações, os povos foram capturados por essa coisa do mercado, as corporações mandam no mundo, a maior parte das universidades do mundo inteiro são subordinadas também, elas desenvolvem pesquisas para atender a dinâmica de mercado, atender a interesses de corporações. A ideia de soberania, de autonomia dos povos, foi banida, e maior parte das pessoas, inclusive muitos intelectuais que continuam por aí, na cena, produzindo, eles convivem com isso como peixe n'água. Então, nós estamos imersos na colonialidade. (Diálogos [...], 2019, 1 min 50 s)

¹¹ Abya Yala ou Abyayala, é uma denominação histórica na língua kuna do continente americano, que significa "terra em plena maturidade" ou "terra de sangue vital". No século XXI, o termo passou a ser utilizado por diferentes organizações e comunidades indígenas de todo o continente para substituir a designação eurocêntrica "América". O uso do termo integra iniciativas de descolonização do pensamento e da história e faz parte da construção político-identitária dos movimentos indígenas do tempo presente.

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qFZki_sr6ws.

Como se percebe pelo discurso acima, Krenak demonstra que o problema da colonialidade é bem mais complexo, e alerta para o perigo da diluição das iniciativas de caráter decolonial por instituições e discursos que estão presos a estruturas colonialistas. Através de seus escritos e de sua oratória em inúmeras entrevistas e palestras, Krenak tem conseguido ecoar suas ideias de forma notória na sociedade brasileira, sendo referência obrigatória nas universidades para o campo dos Estudos Pós-Coloniais. Entretanto, o alcance de sua atuação está longe de se restringir apenas aos espaços acadêmicos. Em 2020, o livro *Ideias Para adiar o Fim do Mundo* figurou entre as listas dos mais vendidos no Brasil. Outro exemplo da força de seu ativismo e do alcance dos seus discursos está na sua nomeação para a Academia Brasileira de Letras acontecida recentemente. Sobre sua entrada na Academia, Krenak afirmou: "- Não vou para lá ampliar a lusofonia. Vou promover uma sinfonia. Essa sinfonia é estimada pelos linguistas em 180 línguas indígenas".

Assim como Ailton Krenak e Jaider Esbell, diversos artistas e ativistas indígenas têm se destacado em diversas frentes, configurando uma prática que leva a cabo as ideias pós-coloniais e decoloniais. Não que esses ativistas tenham sido influenciados por tais teorias, mas suas produções têm servido de exemplo e inspiração para que elas possam avançar e se reinventar.

3 A LITERATURA INDÍGENA CONTRA A DESTRUIÇÃO DO PLANETA: RETOMADAS FÍSICAS E IMAGINÁRIAS

A sociedade brasileira tem vivenciado um momento inédito e histórico com a entrada em cena da literatura indígena. Nos últimos anos, inúmeros escritores e escritoras indígenas têm se notabilizado nos mais diversos gêneros de escrita. Nomes como Ailton Krenak, Cristino Wapichana, Daniel Munduruku, Davi Kopenawa, Eliane Potiguara, João Nyn, Graça Graúna, Edson Kayapó, para citar apenas alguns, se tornaram autores conhecidos nacional e internacionalmente, e adentraram as livrarias e feiras de livro em todo o país. O impacto desse movimento pode ser observado em diferentes âmbitos como, por exemplo, na escolha recente do ativista e escritor indígena Ailton Krenak para ocupar uma vaga na Academia Brasileira de Letras. Outro acontecimento marcante foi a escolha do livro *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert para ser o enredo do desfile de carnaval de 2024 da Salgueiro, escola de samba do grupo especial do Rio de Janeiro.

De acordo com Janice Thiél¹³(2012), especialista em literaturas indígenas brasileiras, a produção literária indígena se desenvolveu na década de 1990, sendo que a Constituição Brasileira de 1988 foi decisiva para isso, uma vez que marcou o fim do regime tutelar do Estado e o reconhecimento do direito dos povos indígenas de gozar da cidadania plena. As Constituições anteriores, de modo geral, traziam o entendimento de que os indígenas eram povos atrasados, que deveriam ser civilizados, catequizados e assimilados gradativamente à sociedade brasileira até desaparecerem enquanto culturas autóctones.

Entre os principais direitos conquistados pelos povos originários na Constituição de 1988 estão o direito às suas formas de organização social, a professarem suas crenças, a falarem suas línguas, a viverem em seus territórios tradicionais e a criarem uma escola diferenciada, que privilegie os saberes próprios.

Embora saibamos que a maioria dos direitos indígenas continuam sendo desrespeitados e que os povos originários ainda sofrem todo tipo de violência, a Constituição de 1988 fortaleceu o ativismo indígena que, a partir de então, desenvolveu-se progressivamente de forma mais articulada nas mais diversas esferas da vida pública brasileira. É dentro desse

¹³Janice Thiél (1963-2022) foi professora e especialista em literatura indígena. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (1989) na área de literatura, Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2006) na área de Estudos Literários e Pós-Doutorado em Letras pela UFPR (2018) na linha de pesquisa Literatura e Outras Linguagens.

contexto das lutas organizadas que a literatura indígena escrita ganhou força no Brasil e chega aos nossos dias como um movimento vigoroso e de penetração na sociedade.

Em 2008, o ensino da história e da cultura indígena brasileira tornou-se obrigatório para a Educação Básica. Dessa forma, os autores indígenas adentraram nos espaços escolares e, por extensão, nos espaços acadêmicos. Dialogando com campos de estudo como o Multiculturalismo, o Pós-colonialismo e a Decolonialidade, as literaturas indígenas passaram a ser estudadas em cursos de Literatura, Educação, Ciências Sociais, Filosofia, História, Antropologia, Artes Visuais, Artes Cênicas, entre outros. De acordo com o escritor Edson Kayapó¹⁴ (2016), essa conquista da literatura indígena dos espaços literários e o estabelecimento de diálogo entre os escritores indígenas e as universidades é um indicador de transformação social nas relações entre a sociedade não indígena e os povos indígenas:

Nos dias atuais, os diálogos multiculturais incitados nas instituições de ensino e o avanço do protagonismo indígena na condução de suas histórias sugerem a superação do silêncio e dos estereótipos indígenas. A sociedade e os próprios indígenas se mobilizam pela construção de outras histórias, que rompem com a perspectiva eurocêntrica e opressora que pautam o senso comum e os pressupostos teóricos e metodológicos da história oficial sobre os povos indígenas (Kayapó, 2016, p. 58)

A escritora e pesquisadora da literatura indígena Julie Dorrico¹⁵ considera que essa literatura é um dos fenômenos político-culturais mais importantes surgido nas últimas décadas e explica que ela está inserida numa dinâmica de ativismo desses povos historicamente invisibilizados e marginalizados em sua luta pelo direito à vida e à dignidade. Citando Kaká Werá, importante escritor indígena contemporâneo, Dorrico *et al.* (2018, p. 13) define a literatura indígena como um instrumento de atuação que “se constitui e se vincula pública, política e culturalmente como crítica da cultura, descatequização da mente e reorientação do olhar, a partir do próprio protagonismo indígena”. Portanto, a literatura indígena escrita não é um fim em si mesmo, mas “um meio para uma práxis político-pedagógica de resistência” (Dorrico *et al.*, 2018, p. 12).

¹⁴ Edson Kayapó, escritor premiado pela Unesco, é ativista no movimento indígena, ambientalista e doutor em Educação. Pertencente à etnia Mebêngôkre é autor dos livros “*Projetos e preseçadas de um Curumim na Amazônia*”, “*Um estranho espadarte na aldeia*” e coautor da coletânea “*Nós: uma antologia de literatura indígena*”. Nascido no coração da Floresta Amazônica, no Estado do Amapá, Edson se define como filho de pai Kayapó. Além disso, considera-se também filho da Universidade Federal de Minas Gerais, instituição na qual graduou em História. Atualmente é professor do Instituto Federal da Bahia e da Universidade Federal do Sul da Bahia, onde leciona para povos indígenas e não indígenas.

¹⁵ Julie Dorrico é escritora, doutora em Teoria da Literatura e pesquisadora da Literatura Indígena Brasileira. Aos 26 anos descobriu que pertencia à etnia indígena Macuxi. Esse mergulho em suas origens rendeu o prêmio FNLIJ/UKA Tamoios de Textos de Escritores Indígenas (2019) pelo livro “*Eu sou Macuxi e outras histórias*” (2019).

Janice Thiél (2006) aponta que ao longo de cinco séculos de dominação da América, o colonizador construiu uma representação estereotipada e etnocêntrica das identidades indígenas amontoando sob o guarda-chuva genérico da palavra índio (sic) as centenas de povos que já existiam aqui muito antes da chegada do europeu. Uma representação que, geralmente, coloca os diversos povos indígenas numa posição de inferioridade e submissão e que ainda hoje está presente no imaginário ocidental. Ao longo desses séculos de invasão europeia, junto com o genocídio indígena, houve também um epistemicídio, com o apagamento das histórias e narrativas indígenas, sendo que uma pequena parte, deslocadas de seus contextos originais, sobrevive como lendas do folclore brasileiro. Na literatura nacional, desde os jesuítas, passando pelo Romantismo, até o Modernismo, os indígenas sempre foram representados pelo olhar do não indígena.

Por outro lado, Thiél (2006, loc. xi) lembra que os indígenas não ficaram silenciosos diante do encontro com o colonizador e que “sua voz de resistência tem se manifestado há séculos por meio de multimodalidades discursivas que também constroem representações da identidade indígena.” Nesse sentido, Thiél (2006) argumenta que a literatura indígena tem estreita relação com a oralidade e que associar o conceito de literatura somente às produções escritas é um equívoco. Para Thiél (2006, loc. xi): “A literatura tem suas raízes na tradição oral, mesmo a que consideramos canônica, que conhecemos pelas publicações escritas. Portanto, ela é multimodal, composta por múltiplas modalidades de construção de sentido, de expressão oral, escrita, visual etc”.

De fato, quando se fala em literatura, geralmente o que nos vem à cabeça é a palavra escrita, desenhada, registrada sobre alguma superfície. Não lembramos, entretanto, que a origem da escrita é a palavra falada. A literatura é antes de tudo uma extensão da habilidade atávica dos seres humanos de contar histórias. Desde os textos mais antigos de que temos conhecimento, como o épico sumério *Gilgamesh* escrito há mais de 3 mil anos, passando pelos poemas homéricos, o Velho e o Novo Testamento, a oralidade está na origem dessas escritas. Por sua vez, a oralidade traz consigo implícita a característica da coletividade, pois é constituída de estórias que circulam dentro de uma determinada comunidade. Nesse sentido, podemos considerar que esses textos possuem autoria coletiva, pois são constituídos de narrativas populares, passadas de uma geração à outra e que em determinado momento são registradas por um ou mais indivíduos. Assim, Homero, por exemplo, não é de fato o autor do conteúdo da *Ilíada* e da *Odisseia*, mas aquele que deu a forma escrita a poemas que faziam parte da cultura oral grega desde tempos imemoriais. Vale lembrar que a noção de autoria só apareceu na Era

Moderna com a ascensão do capitalismo caracterizado pelo racionalismo e o individualismo burguês.

Assim como os textos antigos e pré-modernos, a literatura indígena também está fortemente ligada à oralidade e ao sentimento de pertença de seus autores às suas comunidades e suas ancestralidades. Diferentemente da literatura ocidental moderna e contemporânea, esse reconhecimento de pertencimento é evidenciado e reivindicado pelos escritores indígenas. Não por acaso a maioria deles adota como sobrenome o nome do povo ao qual pertence. Ailton assina Krenak, Eliane assina Potiguara e Daniel, Munduruku. Essa estratégia veicula a ideia de que o autor não fala apenas em seu nome, mas no de uma comunidade inteira, e funciona duplamente como afirmação da identidade de seu povo, mas também como um contraponto ao modelo individualista da sociedade ocidental colonial/capitalista.

Thiél (2006) adverte que a noção de gênero literário também é uma criação da nossa cultura e que um conto indígena não pode ser avaliado sob os mesmos parâmetros canônicos ocidentais de composição, por isso tentar “enquadrar a literatura indígena no modelo ocidental pode ser uma forma de colonização ou de apagamento de expressões artísticas dos povos nativos” (Thiél, 2006, loc. xi).

No caso da literatura indígena, sua tradição é oral e performática, ou seja, envolve não só a palavra dos contadores de história, sua voz, entonação, mas elementos como dança, música, ilustrações, bem como elementos de tradição ocidental de compor narrativas, poemas, entre outros gêneros literários (Thiél, 2006, p. xi).

A ligação umbilical entre a literatura indígena e a oralidade e seu componente coletivista também é apontada pelo escritor e ativista Daniel Munduruku¹⁶, um dos escritores indígenas brasileiros mais publicados no país.

Nossa literatura não está limitada pela escrita. Ela é também silêncio. Ela é também meditação. Ela é sons da mata, da água, de bicho, de espíritos ancestrais, habitantes de um mundo sensível. Ela é feita de batidas rítmicas de pés no chão acolhedor; é feita de entoação de cantigas imemoriais; de corpos marcados por registro de histórias vivas; de adornos que embelezam os corpos e trazem a lembrança de que somos parte do todo. Nossa literatura é o canto da resistência (Munduruku, 2012, p. 11).

Munduruku sustenta que a literatura indígena é tão antiga quanto o surgimento da vida, tendo nascido junto ao primeiro sopro vital e criador, depois se tornou palavra e só recentemente vem se transformando também em escrita.

¹⁶ Daniel Munduruku - Autor premiado no Brasil e no exterior que já conquistou prêmios como: Prêmio Jabuti por duas vezes, Prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor livro infantil, Prêmio Érico Vanucci Mendes (CNPq), Prêmio UNESCO - Madanjeet Singh para a promoção da tolerância e da não-violência. Muitos de seus livros receberam o selo Altamente Recomendável pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ.

Talvez possamos pensá-la (a literatura indígena) em um movimento de transição em que oralidade e literatura criaram uma simbiose tamanha incapaz de haver separação ou anulação de uma pela outra. Quero dizer com isso que a literatura não apaga a oralidade ou vice-versa. As duas se complementam, se fundem no mesmo movimento do espiral que junta passado e presente como um método pedagógico que se atualiza constantemente (Munduruku, 2017, p.122).

Graça Graúna¹⁷ (2013, p. 15), por sua vez, postula que a literatura indígena é “uma variante do épico tecido pela oralidade” e que ela está “enraizada nas origens”. O caráter de ativismo e resistência também é invocado pela escritora que afirma que essa literatura é e ao mesmo tempo “um lugar utópico (de sobrevivência); um lugar de confluência de vozes silenciadas e exiladas (escritas), ao longo dos mais de 500 anos de colonização” (Graúna, 2013, p. 15). Nesse mesmo sentido, a escritora indígena Aline Kayapó¹⁸ (2020) ressalta a relação entre oralidade e ancestralidade, e o caráter de luta e resistência que a literatura indígena possui:

Nossas memórias nos conectam com os nossos antepassados e possibilitam que nos expressemos em convergência com os sinais da ancestralidade. Assim interagimos com a sociedade nacional, muitas vezes ressignificando conhecimentos e instrumentos exteriores aos nossos costumes e tradições, estabelecendo a fronteira que evidencia que sempre estivemos aqui e que somos povos contemporâneos atrelados a outros tempos, ao tempo imemorial, ao tempo das nossas cosmogonias.

A escritora afirma que tem se dedicado a desfazer as armadilhas deixadas pelo romantismo literário brasileiro, “que romantiza nossas memórias históricas, nos torna sujeitos passivos diante da violência colonizadora e se apropria de nossos corpos, criando histórias fantasiosas” (Kayapó, 2020). Ela diz que essas histórias foram repetidas à exaustão nas escolas, nos centros de pesquisa dos estudos literários, e acabaram entrando no imaginário da sociedade como verdades absolutas, difíceis de serem desconstruídas. Ainda de acordo com a escritora, esse tipo de literatura esteve a serviço do genocídio com “tudo milimetricamente arquitetado e projetado, funcionando como uma grande orquestra que toca a música da extinção dos nossos povos” (Kayapó, 2020).

Kayapó (2020) também postula que a literatura produzida pelos povos indígenas atua “em favor do reencantamento das relações socioambientais” e “da superação da crise que assola

¹⁷ Graça Graúna é escritora indígena pertencente ao povo Potiguara (RN). Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Pós-Doutora em Educação, Literatura e Direitos Indígenas pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Também é educadora universitária na área de Literatura e Direitos Humanos.

¹⁸ Aline Ngrenhtabare Lopes Kayapó, pertencente ao povo indígena Mebengokré e descendente do povo Aymara-Peru, mãe do Yupanki Bepriabati, escritora, ilustradora, ceramista, batedora de açaí, artista plástica, pesquisadora indígena, ativista no movimento indígena nacional e no movimento nacional de indígenas mulheres.

a comunidade mundial”. Ela entende que essa literatura “colabora para dimensionarmos a vida no planeta” e para repensarmos o antropocentrismo “e a ideia de progresso levada a cabo pela comunidade mundial”.

Por isso nossas resistências e provocações não cessam; queremos ajudar a reconstruir tudo o que foi devastado em favor da evolução humana. Ainda que nos chamem de “falsos índios”, por ressignificarmos a escola, a universidade, a literatura e tantas outras instituições, seguiremos firmes, certos de que romperemos com as barreiras postas pela colonialidade e por um racismo estrutural e institucional que quer se perpetuar. Caminharemos no rumo de nossas microrrevoluções, inclusive na literatura. (Kayapó, 2020)

Como podemos perceber, de modo geral, a literatura indígena se constitui como um instrumento de ativismo e está diretamente relacionada com as lutas dos povos originários, pela retomada de suas terras e pelo direito de viverem de acordo com suas culturas, modos de vida e cosmovisões. Ao mesmo tempo, é inegável que as literaturas indígenas se contrapõem ao modelo capitalista eurocêntrico, uma vez que os modos de vida e cosmovisões, que baseiam essas literaturas, têm estreita relação com a preservação do meio ambiente.

3.1 LITERATURA INDÍGENA PARA DESARMAR O ANTROPOCENO

De acordo com a ciência, estamos vivendo uma era que pode ser definida como a era do Antropoceno (a época dos humanos), na qual pela primeira vez na história do planeta a humanidade é responsável pelas transformações causadas na geologia e ecologia do planeta. De acordo com os químicos Silva e Arbilla (2018), o conceito de Antropoceno foi proposto primeiramente pelo biólogo Eugene F. Stoemer na década de 1980 e acabou sendo formalizado em 2000, numa publicação conjunta do biólogo com o Prêmio Nobel de Química, Paul Crutzen. Eles localizaram o início do Antropoceno no final do século XVIII, com a invenção da máquina a vapor em 1784 e com o registro do aumento nas concentrações de CO₂ e CH₄ na atmosfera:

Surge assim o conceito de Antropoceno, que sugere essa modificação na relação entre a espécie humana e o meio ambiente: além das mudanças climáticas, novos materiais, como plásticos, concreto e alumínio, tem-se espalhado na superfície da Terra e nos oceanos, o uso de fertilizantes tem incrementado as concentrações de fósforo e nitrogênio, a mineração tem modificado e poluído o ambiente, e os testes nucleares têm deixado marcas nos sedimentos e no gelo (Silva; Arbilla, 2018, p.3)

Uma das consequências do antropoceno é o aquecimento global, o aumento das temperaturas médias do planeta ao longo dos últimos tempos que, em tese, é causado pelas

práticas humanas. De acordo com o último relatório pelo IPCC¹⁹, emitido em 2022, é mais do que comprovada a participação do ser humano na série de mudanças climáticas ocorridas nos últimos tempos. Dados levantados por cientistas vinculados ao IPCC afirmam que o século XX, em razão dos desdobramentos ambientais das Revoluções Industriais, foi o período mais quente da história desde o término da última glaciação, com um aumento médio de 0,7 °C nas temperaturas de todo o planeta.

Conforme o jornalista e especialista em sustentabilidade Rodrigo Gerhardt, atualmente, já enfrentamos 1 grau Celsius de aquecimento. Em matéria publicada em 2018 no site do Greenpeace, ele noticia que cientistas da ONU revisaram mais de 06 mil estudos e concluíram que estamos próximos de atingir entre 1.5°C a 2°C de aquecimento já na primeira metade desse século, sendo esse o nível mínimo seguro para a vida na Terra. O relatório apresentado pelos cientistas conclui que “a única solução possível, é reduzir pela metade até 2030 a emissão de gases que esquentam o planeta, para então zerá-las em 2050” e que para isso não bastam apenas novas tecnologias e o uso das energias limpas, já que “as florestas também terão papel fundamental” (Gerhardt, 2018).

Nesse sentido, os povos indígenas podem ser considerados exemplares protetores do clima no nosso planeta porque são verdadeiros guardiões das florestas. No Brasil, o desmatamento da Amazônia é considerado como o principal fator de desestabilização do clima em consequência da enorme quantidade de árvores que são derrubadas e com a queima de florestas que liberam gases de efeito-estufa na atmosfera. Entretanto, nas Terras Indígenas da Amazônia, a taxa de desmatamento é baixíssima.

3.2 RETOMADAS INDÍGENAS E A PRESERVAÇÃO DA VIDA

As retomadas indígenas de territórios que historicamente eram ocupados por esses povos originários desde antes da invasão de Abya Yala pelos europeus, constitui um movimento que tem se intensificado no país nas últimas décadas. Para nós, os juruás²⁰, essas retomadas podem ser entendidas apenas como um movimento de comunidades que almejam um pedaço

¹⁹ O IPCC é um programa da ONU e o principal órgão responsável pela sistematização e divulgação de estudos relacionados com o aquecimento global.
Disponível em: <https://www.tnc.org.br/conecte-se/comunicacao/noticias/ipcc-report-climate-change/> Acesso: 20/01/2023.

²⁰ Juruá é o termo utilizado pelos Guarani Mbya, que vivem nos estados do sul e do sudeste brasileiros, para se referir aos não indígenas. *Jurua* quer dizer literalmente “boca com cabelo” e originalmente fazia referência às barbas e bigodes dos conquistadores europeus. Hoje, entretanto, o termo é usado para se referir a todos os não indígenas.

de terra. Entretanto, quando se estuda minimamente a história desses povos percebe-se com facilidade que a questão está vinculada a uma visão cosmológica, cultural e identitária. Entende-se que esses movimentos possuem um significado muito mais complexo do que apenas o direito à propriedade de um pedaço de terra demarcada e dizem respeito à sobrevivência de um modo de vida absolutamente diverso daquele experimentado em nossa sociedade, uma vez que tem uma filosofia de profunda conexão com a natureza e a sua preservação. Em uma entrevista concedida à jornalista Gabriela Moncau, publicada no *Jornal Brasil de Fato*, em 2021, Karai Tiago dos Santos, liderança Guarani Mbya da TI Tenondé Porã²¹, explica que as retomadas não são simples ocupações de terra, por meio das quais indígenas recuperam territórios tradicionais que estavam em posse de não indígenas. O significado das retomadas para seu povo está vinculado a uma questão espiritual e à garantia de continuidade do modo de vida Guarani, o Nhandereko. Ele sustenta que não se trata de “retomar porque senão vamos perder território. Para os povos indígenas, retomadas são muito além disso. É o que a gente precisa para continuar em pé nesse mundo” (Karai, 2021 *apud* Moncau, 2021).

Karai (2021 *apud* Moncau, 2021) afirma que o retorno às aldeias de seus ancestrais é uma reconexão com os espíritos da mata e da natureza, com o sentido da vida para eles mesmos e para o seu mundo. Ele explica que a decisão de retomar não acontece no plano mundano: “Os espíritos dos nossos ancestrais nos guiam. A retomada é feita nessa busca. É muito difícil compreendê-la, mas nós que somos indígenas conseguimos entendê-la perfeitamente” (Karai, 2021 *apud* Moncau, 2021).

A questão espiritual relacionada às retomadas indígenas é expressa nessa mesma entrevista nas palavras do cacique Babau, líder indígena que atua na defesa dos Tupinambás de Olivença²²:

Vemos a retomada como uma oração, um ritual de recuperar não só a terra, mas a nossa existência. Não nos referimos só ao território, mas a tomar na mão a vida que foi tirada. [...] Nós, Tupinambá da Serra do Padeiro, já dizemos logo: não é o homem branco que nos governa. Não são vocês que decidem nossas vidas. Nós temos uma cultura ancestral e quem determina o que nós vamos fazer são nossos encantados. Eles é que definem como nós vamos andar. Quando o homem branco não cumpre e temos a decisão espiritual que não devemos esperar, que devemos avançar naquilo que nos

²¹ A tekoa Tenondé Porã, também conhecida por aldeia da Barragem, situa-se em São Paulo (SP) e é a aldeia com maior população Guarani Mbya no Brasil.

²² Os tupinambás de Olivença são um povo indígena que vive ao redor do distrito de Olivença, no município de Ilhéus, no litoral sul da Bahia, nordeste do Brasil. Em 2001 foram reconhecidos como etnia pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). O direito à autodeterminação dos tupinambás de Olivença é constantemente questionado por agentes públicos e privados que se utilizam de estratégias que burocratizam e judicializam as vidas dos indígenas. Tais questionamentos são promovidos por fazendeiros de cacau que invadiram as terras dos Tupinambás de Olivença.

é de direito para garantir a existência do nosso povo, agimos. (Babau, 2021 *apud* Moncau, 2021)

É notória a profunda ligação das comunidades indígenas com florestas, rios e montanhas. Por outro lado, de modo geral, a visão que ainda persiste em nossa sociedade sobre esses povos é de que são seres atrasados no processo evolutivo humano e que vivem ainda como selvagens, por não conhecerem as “maravilhas” do mundo civilizado.

Entretanto, a humanidade já vive há algum tempo com a ameaça das mudanças climáticas e do aquecimento global, decorrentes da devastação do planeta pelo modo de vida capitalista. Nesse sentido, as retomadas representam não só a sobrevivência dos povos indígenas, mas também a possibilidade de sobrevivência da espécie humana de modo geral, uma vez que a preservação e a restauração ambiental se fazem urgentes. Ailton Krenak (2019, p. 23) argumenta que se nós “estamos vivendo uma era que pode ser identificada como antropoceno, isso deveria soar como um alarme nas nossas cabeças”. Ele sustenta que, diferentemente da sociedade capitalista, que está devastando o planeta com desmatamento, poluição, emissão de altas taxas de gás carbônico na atmosfera, os indígenas estão entre os poucos agrupamentos humanos que defendem com afinco a preservação da natureza.

Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. Parece que eles querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra. A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe (Krenak, 2019, p.11).

À parte de todas as diferenças culturais existentes entre os mais de 300 povos que vivem no país, a relação entre a vida humana e a natureza como algo indissociável é um traço comum de todos os povos indígenas. Ao contrário da nossa sociedade, que se estrutura na ideia da terra como sendo propriedade do ser humano, ou como propriedade do estado, entre os indígenas há invariavelmente uma compreensão de que são os seres humano, bem como todos os seres vivos, que pertencem à Terra. Nesse sentido, a ideia de demarcação é estranha e de certa forma aceitável apenas em parte para os povos originários, uma vez que não veem a Terra como sendo passível de ser apropriada e limitada pelo ser humano. Assim, os movimentos de retomadas são de fato estratégias de resistência e de sobrevivência desses povos e de seus modos de vida, numa situação limite imposta pela sociedade não indígena.

Ao contrário da sociedade ocidental capitalista que, como postula Krenak (2019), está “comendo a Terra”, a luta dos povos indígenas pela demarcação de terras, se configura não só como uma estratégia de sobrevivência para esses povos, mas como manutenção das espécies humana, animal e vegetal em todo o planeta, uma vez que seus modos de vida têm como cerne a preservação e a renovação da natureza. Nesse sentido, as retomadas e as filosofias de vida indígenas podem ser vistas como um verdadeiro farol na luta global e seus potenciais os efeitos da crise climática em curso no planeta. É urgente que os governantes de todo o mundo entendam que quando se fala em mitigar o aquecimento global, e seus potenciais efeitos devastadores, é imprescindível garantir os direitos indígenas aos territórios e seus modos de vida.

Nessa direção, a líder indígena do povo Guajajara²³, Sonia Guajajara, representando a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), numa sessão da Comissão dos Direitos Humanos no senado brasileiro em 2019, fez um discurso memorável em defesa da preservação da natureza, explicitando a visão que os indígenas possuem sobre a terra em oposição à visão que possuem muitos setores da sociedade não indígena. A fala de Guajajara foi uma resposta ao discurso proferido naquela sessão minutos antes pela senadora Soraya Thronicke, uma política que se declara defensora da propriedade privada e do liberalismo econômico. Em sua fala, Thronicke defendeu o uso de terras indígenas pelo agronegócio. Abaixo segue a transcrição de uma parte da resposta de Sonia colhida no canal da TV 247 no Youtube:

A visão que você tem de terra é muito diferente da visão que a gente tem. Não dá pra você olhar para os povos indígenas e pensar que a gente tem o mesmo entendimento de território como o seu, que é de exploração, de destruição, pensando em lucro, pensando em dinheiro. Não é esse o entendimento nosso. Pra nós o território é sagrado, nós precisamos dele para nós existir. E vocês olham pra terra indígena e chamam de terra improdutiva. Nós chamamos isso de vida (Sônia [...], 2019, 1 min 45s).

Na continuação de seu discurso, Guajajara argumenta que o mundo inteiro estava discutindo o aquecimento global e as mudanças climáticas e que, enquanto isso, no Brasil, o governo andava na contramão, buscando entregar territórios indígenas e áreas de preservação ambiental à exploração do agronegócio. Ela ressalta que as terras já demarcadas não são propriedade dos indígenas, uma vez que pertencem à União, mas que são de usufruto exclusivo desses povos. Acrescenta, ainda, que a disposição dos indígenas em zelar pelo meio ambiente

²³ Os Guajajara são um dos povos indígenas mais numerosos do Brasil. Habitam mais de 10 Terras Indígenas na margem oriental da Amazônia, todas situadas no Maranhão. Sua história de mais de 380 anos de contato foi marcada tanto por aproximações com os brancos como por recusas totais, submissões, revoltas e grandes tragédias. A revolta de 1901 contra os missionários capuchinhos teve como resposta a última “guerra contra os índios” na história do Brasil. Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guajajara>

não é por uma questão de obrigação, mas por terem naturalmente uma relação de “uso sustentável e de respeito à mãe natureza”. Guajajara alerta que “a terra está gritando, está pedindo socorro e vocês não estão escutando, não estão vendo os sinais” e reafirma a disposição dos povos originários em defender seus territórios “até a última gota de sangue” (Sônia [...], 2019, 3 min 48s).

Essa mesma linha de argumentação pode ser encontrada no texto publicado pela APIB em seu site em virtude da 27ª Conferência da ONU sobre mudanças climáticas (COP27), que aconteceu em 2022 no Egito e que contou com a participação de uma delegação indígena composta por mulheres e homens de diferentes faixas etárias que vivem em todos os seis biomas existentes no Brasil. De acordo com o texto, os indígenas foram até lá para reafirmar que o enfrentamento à crise climática global passa necessariamente pela demarcação das terras indígenas:

A Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), em conjunto com suas organizações regionais de base, está presente na 27ª Conferência da ONU sobre Mudanças climáticas para reafirmar o que é preciso ser feito para que a crise global do clima seja enfrentada de frente: DEMARCAR NOSSAS TERRAS INDÍGENAS! [...] Ocupamos este espaço, pois sabemos que para que nossas Terras e Vidas sejam protegidas ainda é preciso demarcar as mentes da humanidade. Representantes de governos, ativistas, dirigentes de organizações de direitos humanos e socioambientais, precisam compreender e apoiar os povos indígenas nessa missão ancestral de cuidados com nossa MÃE TERRA (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, 2022).

A expressão Mãe Terra já se tornou lugar comum na sociedade capitalista podendo ser encontrada em comerciais de cosméticos, propagandas de carros ecológicos e campanhas de preservação do meio ambiente promovidas por grandes corporações comerciais. Existe, inclusive, uma empresa de alimentos chamada Mãe Terra. A marca pertence à Unilever²⁴, uma das maiores multinacionais do mundo e dona de 400 marcas de produtos que são vendidos para 196 países. A maior parte de seus produtos é comercializada em embalagens plásticas, o que não tem nada de sustentável, uma vez que a poluição plástica é um dos grandes causadores da degradação ambiental. De acordo com o Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA)²⁵, aproximadamente 07 bilhões de toneladas de plástico produzidas entre 1950 e 2017 se tornaram resíduos plásticos, que acabaram em aterros sanitários ou lixões. Esse problema pode alterar os habitats e os processos naturais, reduzindo a capacidade dos

²⁴ Unilever: multinacional britânica de bens de consumo sediada em Londres, no Reino Unido. Seus produtos incluem alimentos, bebidas, produtos de limpeza e produtos de higiene pessoal. É a terceira maior empresa de bens de consumo do mundo atrás da Procter & Gamble e da Nestlé.

Disponível em: <https://www.unilever.com.br/brands/> Acesso: 22/01/2023.

²⁵ Disponível em: <https://www.unep.org/pt-br/poluicao-plastica> Acesso: 24/01/2023.

ecossistemas de se adaptar às mudanças climáticas, afetando diretamente a subsistência de milhões de pessoas, a capacidade de produção de alimentos e o bem-estar social (Poluição [...], 2022)

Na contramão da nossa sociedade capitalista, os povos indígenas utilizam a expressão Mãe Terra em sentido literal. A terra entendida como o ancestral consanguíneo gerador da vida, a progenitora de tudo que é vivo e que existe em seus domínios. Da mesma forma, rios, montanhas, animais, plantas, são vistos como parentes dos seres humanos, como entes que têm seus direitos e merecem respeito, amor e devoção. A ideia da Terra como um sujeito dos direitos de viver com dignidade, saúde, sem ser violentada, pode ser encontrada nas palavras do Cacique Babau, líder indígena Tupinambá, em texto publicado no Blog Combate Racismo Ambiental²⁶:

O direito da terra é uma proposta tão linda, que sempre foi violada. O homem determinou-se como seu dono. Criou parlamentos e leis para mandar na terra, destruir, dividir, modificar e cavar a terra, como se ela não tivesse direitos. Somos muito ingratos. Pisamos a terra, a chutamos, cavamos a terra e, quando morremos, somos enterrados na terra. Tiramos dela nosso alimento e a envenenamos. Queremos usá-la à exaustão, não importando o desejo dos outros, homens ou animais. O homem é muito ruim, muito cruel. Ele não é merecedor da terra. Uma mãe perfeita como ela, que tem tudo, mas que é violentada o tempo todo (Soares; Silva; Olivença, 2019).

À ação predatória da sociedade capitalista, Babau contrapõe a atitude dos povos indígenas que “usam o solo sob outra lógica”. Ele argumenta que “as nações indígenas são as que mais lutam para manter a água limpa e as árvores de pé” e aponta a contradição da nossa sociedade, que chama os indígenas de “povo atrasado, povo sem futuro, o entrave do Brasil, o atraso que precisa ser retirado da frente para que tudo possa ser finalmente derrubado” (Soares; Silva; Olivença, 2019).

3.3 YVYRUPA COMO RETOMADA TERRITORIAL E POLÍTICA DO COSMOS

De acordo com o Mapa Guarani Continental (Equipe Mapa Guarani Continental, 2016), os guaranis constituem um dos mais numerosos povos indígenas do continente americano com mais de 280.000 pessoas, vivendo por regiões do Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai e Bolívia, “unidas por uma língua e cultura comuns, distribuídas em 1.416 comunidades, aldeias, bairros urbanos ou núcleos familiares, desde o litoral do Atlântico até a região pré-andina” (Equipe Mapa Guarani Continental, 2016, p. 6). No Brasil, a população em terras indígenas, reservas, áreas dominiais, acampamentos e situações urbanas, entre os anos de

²⁶ Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/2019/06/18/retomada-por-cacique-babau/> Acesso: 04/12/2022

2012 e 2015, segundo dados oficiais do Estado e da Equipe do Mapa Guarani Continental (2016), era de 85.255 pessoas, espalhadas por onze estados nas cinco regiões brasileiras.

Ao longo dos últimos 100 anos, uma enorme parte dos territórios ocupados tradicionalmente pelos Guarani foi roubada e transformada em áreas de pastagem, de plantação de soja e cana-de-açúcar. Muitas comunidades guaranis vivem em reservas superlotadas e outras sob lonas na beira das estradas.

Para entender o significado das retomadas, uma excelente fonte de conhecimento é o livro *Yvyrupá - a terra uma só*, de Timóteo Verá Tupã Popygua²⁷. A obra apresenta uma narrativa sobre a criação do universo segundo os Mbya Guarani e junto a isso faz uma defesa das retomadas, explicitando a relação entre as cosmovisões e os movimentos de luta pelas demarcações de terras. Antes de tudo, o texto evidencia que esse povo possui uma concepção de espaço territorial que difere radicalmente da nossa ideia de território nacional. Essa concepção, por si só, problematiza a ideia de nação construída a partir da formação dos chamados estados nacionais. *Yvyrupá* é o nome da terra historicamente ocupada desde antes da chegada dos europeus, lugar onde se deslocavam livremente.

Nossa concepção indígena, principalmente Guarani, é [...] viver com amplitude, espaço, não ter a fronteira, não ter divisão geográfica [...] Isso não existia antes... mas, quando os jurua chegaram, separaram. Por exemplo, hoje, por exemplo, tem Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia onde vivem os Guarani, mas pro Guarani, ainda não existe fronteira [...] por exemplo, se você pegar um mapa e colocá-lo aqui, vai enxergar uma linha que divide. É uma linha imaginária. De fato, se a gente olha no chão, ela não existe [...] (Popyguá, 2016, p.64).

De acordo com a narrativa, os primeiros ancestrais Mbya Guarani (Jeguakava e Jaxukava) habitaram o centro da Terra (Yvy mbyte). Esse lugar, que atualmente se situa na chamada tríplice fronteira entre o Paraguay, Brasil e Bolívia, é considerado sagrado para os *Guarani*, uma vez que foi a partir dali que a vida na Terra se desenvolveu. Seus descendentes partem de lá primeiramente em direção ao oeste. No caminho vão nomeando os lugares por que cruzam. Assim, atravessam os Andes (Ytajekupe), os Salares (Yvyjuky) e a Terra do Fogo, a terra onde correm as lavas de fogo (tataryku). Depois, descem em direção ao sul até chegarem ao Oceano Pacífico (Para yvyto ro'y). De lá, sempre orientados pelo pai divino (Nhanderu), caminham em direção ao leste, a terra “onde o sol nasce” (Tenondere), às margens do Oceano Atlântico (Para guaxu Rembe). Nessa jornada, encontram e nomeiam rios, lagos e lagoas: *Iguaxu*/Rio Iguaçu; *Parana*/Rio Paraná; *Paraygua*/Rio Paraguai; *Uruguay*/Rio Uruguai e

²⁷ Escritor, líder e ativista Guarani, e coordenador da Comissão Guarani Yvyrupa (CGY).

Yyupa/Lagoa dos Patos. A narrativa guaranítica também se refere a um dos mananciais de água mais sagrados para a cosmovisão Mbya, o Aquífero Guarani (Yyrupe marae'y). Considerando que na língua guarani espírito e palavra significam o mesmo, *nhee*, é signo de valor ser um bom orador, portador de *nhee porã*, ou seja, das belas palavras ou do espírito bom, não é de estranhar o uso destacado da língua guarani na obra como um ato político de retomar o que as fronteiras coloniais e depois os estados nacionais desfiguraram. Porém, há ainda sentidos mitológicos e poéticos para tal uso. Ana Lúcia Tettamanzy (2020) busca no glossário da obra, e na recorrência das partículas-palavras *yy* – água e *yvy*-terra, manifestações dos fundamentos mitológicos e da potência poética da linguagem:

A terra surge a partir da água, do mesmo modo que o curso de água é algo essencial para a vida guarani. A cosmovisão dos Guarani impregna a nomeação de modo a serem água e terra quase a mesma palavra ou, de modo poético, uma conter a outra tanto na morfologia física como na linguística. Vale dizer, as coisas que existem no mundo existem na língua e estão na língua porque foram percebidas, observadas ou representadas a partir do mundo. Um outro exemplo da cosmovisão que se revela está na palavra *yvytu*, composta de duas outras justapostas: *yvy* – terra e *tu* – sopro, resultando numa tradução da agência da terra, percebida como organismo vivo, que respira (Tettamanzy, 2020, p.15).

Nessa perspectiva, não é à toa que as primeiras criações de Nhanderu, as fontes da sabedoria, são as belas palavras, o canto divino e o amor infinito, a serem compartilhados com os seres que viria a criar também. Timóteo Popyguá sabe que as palavras importam, assim nomeia os lugares na caminhada dos primeiros guaranis a partir da cosmovisão, de modo que o Paraguai é *Yvymbyte* – centro da Terra, o aquífero - grande água é *Yyrupe*, assim como *Yvyrupe* é a terra guarani toda, que vai sendo apresentada ao longo da narrativa.

A longa caminhada em direção ao leste se dá através da Mata Atlântica na qual os viajantes vão conhecendo novas plantas e ao mesmo tempo cultivando sementes que carregam consigo, tais como erva mate, araucária, taquara, araçá, palmeiras, guabiroba e jabuticaba. A narrativa evidencia a profunda interação com a natureza, que se dá numa relação de troca e reciprocidade. Eles não retiram apenas das matas o alimento para sobreviverem, mas também as alimentam com novas sementes e mudas. Assim, esse bioma em toda sua extensão é considerado território tradicional sagrado dos deslocamentos e do modo de vida dos Guarani, sendo que semeá-lo e preservá-lo é tomado como um dever para esse povo junto ao seu Criador.

Nós, Nhande'i va'e, conhecidos atualmente como Guarani Mbya, sabemos, há milhares de anos, que a terra em que vivemos é redonda. Nessa terra, famílias inteiras, mulheres, homens e crianças, seguindo a orientação de Nhanderu Tenonde, continuam caminhando, às vezes durante meses, anos e até décadas, para povoar, ocupar, cuidar e renovar Yvyrupe. Nós Mbya, desde o surgimento, sempre ocupamos as regiões de

Mata Atlântica, formando vários *tapyi*, ou *tekoa*, lugares onde acontece nosso próprio modo de vida (Popyguá, 2016, p.51).

A Serra do Mar (Yvy apy) também é um local da Mata Atlântica de grande importância espiritual para os Mbya:

A mata atlântica é um lugar quente, onde não há geada, que fica ao redor e à beira do mar. Por essa peculiaridade, os Guarani Mbya deram o nome de Yvy apy. A Serra do Mar é chamada de Jekupe, costas do mar, por ser a faixa litorânea de montanhas que é uma contenção do mar e por preservar a vida neste território, sendo muito importante para o povo Guarani. Em seu interior existe uma abundância de espécies de animais silvestres e plantas endêmicas (Popyguá, 2016, p.53).

Na segunda parte do livro, existe uma autobiografia do autor na qual ele expressa a profunda relação entre seu modo de viver com as cosmovisões de seu povo. Popygua relata que nasceu em 1969 em Yvy Mbyte (o centro da terra), hoje conhecida como Tríplice Fronteira, e que seu nome Guarani é Verá Xunu Popygua. Passou seus primeiros anos de infância na aldeia Tamanduá, na província de Misiones, na Argentina. Quando tinha sete anos, seu pai retornou para sua aldeia de origem situada no distrito de Palmeirinha, no estado brasileiro do Paraná. Aos 12 anos, “como todo Mbya Guarani”, Popygua sentiu a “curiosidade de conhecer todas as regiões da Mata Atlântica”. Então, empreendeu uma caminhada de 30 dias, até chegar à aldeia Morro da Saudade, atualmente conhecida como TI Tenonde Porã, em São Paulo, Brasil. A partir de então, Popygua passou a viver nessa aldeia. Ali se tornou adulto, conheceu a luta pela terra, casou-se e se tornou líder de sua comunidade. Ele explica que em seu processo de aprendizado junto às lideranças indígenas compreendeu que o sentido da luta das retomadas se estendia para além dos limites de sua aldeia:

Aos poucos, fui assimilando que a luta pela Terra tinha um grande significado: garantir futuro para as crianças e afirmar a autodeterminação de nosso povo. E compreendi que essa luta não era apenas no estado de São Paulo, mas em toda a extensão de *Yvyrupa*, o Território Guarani sem fronteiras (Popyguá, 2016, p. 56).

Com o passar do tempo, já como líder de sua aldeia, Popygua fez amizade com líderes de outras comunidades e junto a eles articulou a criação da CGY. De acordo com ele, a Comissão surgiu para dar voz ao seu povo, que vive no território brasileiro, mas também para estreitar o contato com os grupos que vivem em outros países do Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) “com o objetivo de lutar pelo reconhecimento das Terras ocupadas pelo nosso povo e, principalmente, de garantir a demarcação e a regularização fundiária das nossas Terras

ancestrais” (Popyguá, 2016, p. 59). Ele acrescenta, ainda, que a luta é também por saúde, educação e pelo fortalecimento da cultura Guarani.

Popyguá (2016) defende as retomadas em Yvyrupa argumentando que esse é um direito originário do povo Guarani Mbya, uma vez que eles ocupam este lugar há milhares de anos e nomearam tudo que ali existe na sua língua. Ele sustenta que todo este território pertence ao povo Guarani Mbya. “Nossa cosmovisão reafirma esse fato. Portanto, queremos que nosso direito de ser e de viver nesta Terra, de acordo com nossos costumes, princípios e tradições seja respeitado pela sociedade não indígena.” (Popyguá, 2016, p.61)

O que se evidencia ao longo de todo o texto é o desejo deste povo de poder perpetuar seus modos de vida, suas cosmovisões, que estão ligadas indissociavelmente à natureza e, nesse caso, especialmente à Mata Atlântica.

Nossa luta é contra grandes obras governamentais e privadas, que têm enorme poder de destruição do meio ambiente. Sabemos que a Mata Atlântica está ameaçada (restam menos de 7% de sua cobertura original) e com ela nossas Terras e modo de viver. A natureza é o começo, o meio e o fim. (Popyguá, 2016, p.60)

Essa percepção da natureza como sendo o “começo, o meio e fim” de todas as coisas, como algo indissociável da vida, evidencia o caráter espiritual e ontológico que existe na relação dos Guarani (e dos povos indígenas de modo geral) com a terra, e se traduz no cuidado e respeito profundos:

O nosso planeta é um grande jardim de Nhanderu. Devemos cuidar dele, não destruir, para que nosso futuro possa ser maravilhoso, sem preconceitos, sem covardia, somente amor e fraternidade. Nhanderu criou o grande tekoa onde acontece o nosso modo de vida humana. (Popyguá, 2016, p.61)

A ligação espiritual do povo Guarani com a Mata Atlântica é expressa por Popyguá também em um depoimento publicado na Revista Continente em 2017.

Porque *Yvy Mbyté* e Mata Atlântica são o principal [...] que o povo Guarani vê como ponto de partida em busca da perfeição, de sua religiosidade, em busca de se fortalecer espiritualmente. Pois a Mata atlântica é uma floresta genuína que tem uma serenidade especial, no sentido de que quando buscamos espiritualmente um equilíbrio, um equilíbrio no pensamento até mesmo de *habitat*, de *tekoa* (aldeia, espaço para viver), *tekó* (modo de ser e viver), *arandu* (tempo sabedoria), encontramos uma harmonia com a essência dessa, que também fazemos parte. [...] Assim, observando milenarmente o crescimento de bromélias, árvores e diferentes tipos de plantas, observando as estrelas, as fases da lua e o desabrochar das flores alinhadas com o sol, é que extraímos nosso conhecimento. Vendo os rios, as nascentes, sentindo os ventos e as florestas, percebemos que todos eles são seres com vida completa, entidades que respiram, pensam, comunicam-se, tal como a terra em seu princípio e como nós

próprios. E é por isso que o modo de ser e de viver Guarani está intimamente ligado ao respeito à natureza (Popyguá, 2017).

A leitura do livro de Popyguá esmiuça a profunda relação do povo guarani-mbyá com a terra/natureza, demonstrando que para eles não há vida afastados do território. Como podemos notar, ao observar os discursos produzidos por diferentes lideranças e ativistas indígenas, entende-se que, apesar de todas as particularidades e diferenças existentes entre os diversos povos originários, essa mesma noção, de preservação e de profunda ligação espiritual com a terra é traço comum a todos eles. Para além de um ato político, a escrita de Popyguá, conforme Ana Cristina Cernicchiaro (2021, p.125), é uma evidência da potencialidade poética da língua guarani, já que nela “ser e linguagem, espírito e palavra, são uma mesma coisa, *nhêe* significa ao mesmo tempo ‘falar’, ‘vozes’ e ‘alma’, de forma que *nhêe porã*, significa tanto as ‘boas palavras’ quanto ‘espírito bom’”. Os movimentos das retomadas dos territórios tradicionais, através da ótica dos próprios povos indígenas, oferecem para a sociedade não indígena uma compreensão mais ampla dos complexos e ricos significados que esses movimentos carregam. Através da leitura/escuta de seus textos, discursos e criações, evidencia-se uma perspectiva diversa, que coloca em xeque a civilização contemporânea euro branca hegemônica e seu modo de vida, que de forma inegável está devastando o planeta.

Ao nos debruçarmos sobre os modos de pensar indígenas, nos deparamos com lógicas que questionam e desestabilizam a lógica da sociedade moderna dita civilizada. Em oposição à ideia da exploração sem limites dos recursos naturais pelo Homem, do progresso baseado no lucro, do acúmulo de bens materiais, da terra como propriedade privada, do consumo desenfreado, os modos civilizatórios indígenas, por sua vez, fazem a defesa intransigente da preservação da Terra e de um projeto de sociedade na qual todos os seres vivos, (humanos, animais, rios, montanhas, florestas) sejam respeitados e preservados em sua diversidade. Nesse sentido, as literaturas indígenas, com suas cosmovisões e suas filosofias, oferecem grandes ensinamentos para pensarmos o mundo que queremos num momento da história em que humanidade se depara com a proximidade de uma catástrofe climática e da ameaça de extinção da vida na Terra.

4 TEATRO INDÍGENA: DESCATEQUESE CONTRACOLONIAL E RETOMADA DO CORPO-TERRA

Nos últimos anos, junto à proliferação das produções literárias indígenas, o teatro, como não poderia deixar de ser, também passou a ser explorado como campo e instrumento de resistência e ativismo indígena. Embora seja um fato mais recente, a produção nessa área tem se mostrado cada vez mais intensa e diversificada, apresentando obras potentes que trazem provocações e discussões contundentes.

O teatro como se sabe teve um papel relevante no processo de colonização das terras do continente Abya Yala. Os jesuítas lançaram mão do artifício teatral através de encenações de passagens bíblicas, nas quais veiculavam a moral e a cultura dos invasores para catequizar os povos originários. O padre José de Anchieta (1534-1597), um dos nomes mais conhecidos do período da colonização, é tido como um dos precursores do teatro no Brasil. Tristemente, a origem da prática dessa arte entre nós está ligada umbilicalmente com a história da violência perpetrada ao longo dos séculos pelos colonizadores contra os povos indígenas.

O escritor indígena Kaká Werá (Pardo, 2011), participando de uma mesa redonda sobre teatro junto com José Celso Martinez Correa, num evento promovido pelo SESC-São Paulo, denominado A Teatralidade do Humano, e que depois foi registrado em livro, afirma que o teatro evangelizador jesuítico teve um efeito devastador, comparável à matança física, para os povos indígenas:

Na minha percepção, tão terrível quanto a guerra e quanto a doença trazida do outro lado do oceano e quanto a escravização, foi para os povos indígenas, o teatro. Uma guerra acaba com os corpos, mas a alma continua. Uma doença provoca muitas vezes a dizimação de famílias, de tribos, mas o espírito continua. Mas o teatro que fizeram no passado não acabou com os corpos, acabou com muitas almas. O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo dos índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior. Isso foi chamado de catequização. Então, a guerra não foi pior que o teatro (Pardo, 2011, p. 68).

Por sua vez, o artista potiguara João Nyn²⁸, um dos nomes mais relevantes da dramaturgia indígena, em um artigo em que fala de seu texto teatral *Ma'e Yyramoi - Mar a*

²⁸ João Nyn é um artista potyguar(a) formado em Licenciatura em Teatro pela UFRN. Atualmente, ele trabalha com teatro, performance e música e faz parte de movimentos indígenas no Rio Grande do Norte. Desenvolve trabalhos com o Coletivo de teatro Estopô Balaio e com a Cia. de Arte Teatro Interrompido. Na música é compositor e vocalista da banda Andróide Sem Par. Como ativista, é comunicador da Articulação dos Povos Indígenas do Rio Grande do Norte.

Vysta, utiliza expressões como “descatequizar”, “descolonyzar”, “contracolonyzação”²⁹ e “contrateatro” para se referir aos fazeres teatrais indígenas:

Como cytado anteryormente, através de documentos e escrytos, até do própryo Padre José de Anchyeta, temos o dado hystóryco de que o Teatro foy a prymeyra lynguagem artýstyca a colonyzar e gerar a unyfycação que hoje é conhecyda como Brasyl, homenagem aos trafycantes da árvore de mesmo nome. Lendo Kaká Werá em conversa com Zé Celso Martinez, conscyntyzyey: o Teatro Contemporâneo de nada serve a essa terra se não servyr para de(s)colonyzar e de(s)catequizar. Teatro: lugar de onde se vê. Eles nunca nos vyram. A gente dá aula de vysão, seja nos *Tores*, nos *Mborais*, na dança dos xondaros ou outros rytuays cyrculares, nos organyzamos onde todos se veem, onde todos são vystos. *MA'E YYRAMOI - MAR A VYSTA* quanto obra presencyal aynda não exyste, esse ano será lançada como dramaturgya pelo PROAC, mas é uma semente, uma potêncy a contracolonyal que já está entre nós, não mays só nos sylêncyos, não mays apenas nos sangues, pretende ser uma peça que acontecerá todo ano, num rytual coletyvo, num *Ka'atymbo* à beyra-mar para construyr terrytóryos ymagynáryos e fýsycos de dygnydade para os corpos e culturas yndýgenas nas Artes da Cena. Se preparem para o Contrateatro (Nyn, 2021, p. 35).

As dramaturgias e as encenações teatrais indígenas ganharam notoriedade a partir da segunda metade da última década. Em 2018, aconteceu, no Sesc Pompeia, o primeiro festival de teatro indígena denominado TePI – Encontros de Resistência, idealizado pela diretora artística Andreia Duarte³⁰ e pelo líder indígena Ailton Krenak. Foram quatro encontros com apresentações de peças de teatro, abertos ao público, que abordaram “discussões sobre o conhecimento do corpo indígena e sua representatividade no teatro; a luta pautada pela exploração colonial e a relação ancestral da terra; mas também, sobre a percepção da arte como forma de resistência” (TePI, [2023]).

De acordo com seus organizadores, o TePI foi criado pelo reconhecimento de que no Brasil existem pesquisas e produções teatrais contemporâneas que se relacionam com questões pautadas pelos ativistas dos povos originários, “realizações localizadas em diferentes regiões do Brasil que trazem perspectivas diversas, cruzando diálogo e possibilidade de troca” (TePI [...] 2018). O festival que já está em sua terceira edição, realizada em 2023, une produções de artistas indígenas, mas também de não indígenas, que criam a partir de temas relacionados às

²⁹ O texto de Nyn é escrito em Potyguês, uma proposição criada pelo artista na qual substitui a vogal i pelo Y, vogal considerada sagrada na língua guarani, como forma de demarcar a presença indígena potiguara na história do Brasil e na língua portuguesa, imposta pelo colonizador.

³⁰ Andrea Duarte é curadora, atriz e diretora artística. Morou cinco anos no Parque Indígena do Xingu com o povo Kamayura e, desde então, trabalha como aliada aos povos indígenas, completando 22 anos de realizações. É doutora pela Universidade de São Paulo (USP/ECA), com uma pesquisa sobre arte, teatro, anticolonialidade e epistemologias indígenas. Fundadora e diretora da Outra Margem, produtora que realiza diferentes festivais, seminários, espetáculos, publicações etc.

pautas socioambientais e às causas do povo originário, bem como de produções de autoria coletiva, realizadas entre parceiros indígenas e não indígenas (TePI, [2023]).

4.1 APRESENTANDO A PLATAFORMA TEPI

Em 2021, é lançada a plataforma digital TePI – Teatro e Povos Indígenas que, visando a criação de um espaço de veiculação, armazenamento e troca de produções teatrais indígenas, propõe-se a reunir não só obras dramáticas e afins de todo Brasil, mas também produções de todo território de Abya Yala. De acordo com a página de apresentação, a plataforma é pensada como um projeto a longo prazo, a ser alimentado de maneira contínua e com uma programação que se renova periodicamente, em torno de cinco grandes eixos: Mostra Artística (apresentações de espetáculos, performances e leituras dramáticas); Encontros (conversas abertas, atos para a Cura e práticas pedagógicas); Programa de Internacionalização (palestras abertas e encontros entre artistas indígenas e programadores nacionais e internacionais); Paisagem Crítica (propondo discussão e reflexão, por meio de textos, vídeo-Pílulas e encontro aberto); Publicações (apresentando catálogo, *e-book* e dramaturgias inéditas).

No texto de apresentação, os curadores explicam os motivos que levaram um indígena (Krenak) e uma não indígena (Duarte) a se alinharem na criação do projeto e a concepção de arte a que aspiram. Eles defendem a aliança entre indígenas e não indígenas, nas causas dos povos originários e na busca de construir uma sociedade com justiça e pluralidade. Postulam uma arte que não seja atrelada ao consumismo que, de modo geral, caracteriza a arte ocidental:

Podemos dizer que, se a militância nos une – um líder indígena como Ailton Krenak e uma artista não indígena que traz na vida o envolvimento com pessoas e comunidades do povo originário –, também estamos implicados na noção de que o lugar da criação está muito além de uma arte feita apenas para o mercado. Acreditamos na invenção como potência para emergir mundos diversos, abrindo a possibilidade de mostrar os sonhos que queremos na construção de outros tempos e espaços! (Duarte; Krenak, [2021]).

Os curadores explicitam que a intenção dos indígenas em se servir da linguagem cênica não é a de reproduzir padrões, mas experimentar o teatro como um espaço de conhecimento, de resistência e de luta:

Nunca pensamos em trazer manifestações culturais originárias das comunidades e inseri-las como teatro. Foram anos de encontros que nos levaram a fincar as bases que sustentam este nosso movimento de apontar flechas para diferentes direções. Armas em formato de criação teatral que descartam qualquer dúvida no momento em que

afirmam: Sim, os artistas indígenas demarcam suas identidades e lutas por meio de todas as linguagens artísticas, inclusive o teatro (Duarte; Krenak, [2021]).

O caráter de urgência de um ativismo contrário à destruição e em favor da preservação da vida/natureza também é evidenciado:

Recusamo-nos a apenas assistir à tragédia em ação, que vêm acabando com a Amazônia e com as vidas dos povos-rios, dos povos-florestas. Sabemos que existem muitos movimentos que, como o TePI, estão esperneando e colocando seu grito de “NÃO! Parem de acabar com o nosso planeta TERRA”. Se podemos ter a certeza de algo é que não vamos parar de construir alianças com todas as pessoas que passarem do nosso lado, por meio da arte, em prol da vida! (Duarte; Krenak, [2021]).

Ainda de acordo com o texto de apresentação da plataforma, uma das ideias fundamentais que baseia as criações indígenas veiculadas pelo TePI, e que se diferencia radicalmente do teatro ocidental, é uma concepção de “existência que vai além da humanidade, se interessando por pessoas, mas também pela árvore, o ar, o animal, a flor, a água, a coletividade, o cheiro, a terra e a ancestralidade”. Nessa mesma linha de raciocínio, numa entrevista à revista *Veja/SP*, Krenak afirma que “o teatro indígena é uma confrontação da ideia de corpo imaginado na cultura colonial, que não se envolve com a terra” (Rodrigues, 2023).

4.2 TEXTOS CRÍTICOS DA PLATAFORMA TEPI

Na seção Paisagem Crítica da plataforma, é possível encontrar textos e vídeos que comentam e refletem sobre as diferentes produções indígenas vinculadas as mostras teatrais do TePI. Os textos são assinados pelas indígenas Naine Terena e Renata Tupinambá, e pelos não indígenas Julia Guimarães e Pedro Cesarino, e os vídeos são produzidos por Gustavo Caboco. A proposta da Paisagem Crítica se diferencia radicalmente da crítica tradicional do teatro não indígena uma vez que seus “críticos” não fazem juízo de valor das obras comentadas. Os “críticos” da seção tecem seus comentários sempre num sentido agregador, lançando mais luzes sobre as obras abordadas e teorizam sobre o significado do fazer teatral indígena. De modo geral, os textos e vídeos buscam ampliar a potência de cada obra, contribuindo para ecoar, além dos palcos, os debates e as temáticas que cada proposta cênica apresenta.

Num texto intitulado “Pela diluição do edifício teatral”, Julia Guimarães³¹ (2021) reflete sobre o entrelaçamento dos fazeres indígenas com o dispositivo teatral e considera que

³¹Júlia Guimarães é professora-visitante na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora na Escola de Belas Artes na UFMG. É co-organizadora do livro *O teatro como experiência pública* e coeditora das

isso é uma questão relevante e complexa ao mesmo tempo. Segundo Guimarães (2021), é complexa porque a noção de teatro é alienígena para a maioria das tradições indígenas uma vez que, para esses povos, as práticas denominadas pelos não indígenas como “artísticas” ou “poéticas”, tais como a dança e o canto, estão incorporadas no cotidiano e nos rituais indígenas de tal modo que “o próprio ato de nomeá-las como teatro, por exemplo, corre o risco de soar redutor, do ponto de vista de cosmovisões que se fundam justamente na indissociação desses campos” (Guimarães, 2021, p. 1). Por outro lado, Guimarães considera esse entrelaçamento relevante tanto para os povos indígenas quanto para o próprio teatro tradicional feito pelos não indígenas:

Relevante por impelir o teatro brasileiro a se reaver com sua ferida colonial de origem – seu funcionamento como dispositivo de catequização de indígenas no contexto das invasões portuguesas no século XVI. Relevante pela necessária abertura de perspectivas para que esses mesmos povos possam agora cultivar o teatro como contradispositivo, ou seja, espaço de denúncia sobre violências que ele mesmo ajudou a perpetrar. Ou, ainda, como um território ritualístico de desenjaulamentos e de retomada de raízes, como nos mostra a performance Baile, de Lian Gaia, que será discutida mais adiante (Guimarães, 2021, p. 1).

Renata Tupinambá³² (2021), em seu texto “A dramaturgia indígena quer respirar”, salienta o caráter anticolonial e transgressor do teatro indígena. Para ela, esse teatro é um lugar de respirar, de transpirar, no qual os fantasmas que habitam as histórias que nunca puderam ser contadas podem fazer sua passagem. Ela aponta que o teatro indígena possui um viés catártico e traça uma relação com o princípio da *kátharsis* que, segundo o filósofo Aristóteles, era um dos fundamentos da tragédia grega. Para exemplificar seu argumento, cita o texto teatral escrito por João Nyn, *Tybyra – Uma tragédia Indígena Brasileira*, obra que também é objeto da presente dissertação:

A catarse da memória dos traumas trazidos pela colonialidade e o cerceamento da territorialidade invoca o que no universo do teatro é chamado de *kátharsis*, palavra grega que, num de seus significados, define a purificação e a liberação de um trauma, que surge com toda força na manifestação dos atores em uma dramaturgia quando trazem de dentro de si suas sombras mais profundas, luz para seus corpos, expressões,

revistas *Subtexto* (MG) e *Letras* (MG) e do podcast do site Horizonte da Cena. Atuou como crítica de teatro nos jornais *O Tempo* e *Pampulha* (BH), no site Teatrojornal (SP) e em diversos festivais brasileiros, como a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua (FIT-BH) e o Mirada.

³² Renata Tupinambá, cujo nome indígena é Aratykyra, é jornalista, produtora, poeta, consultora, curadora, roteirista e artista visual. Fundadora da produtora indígena Originárias Produções. Colaboradora do Visibilidade Indígena. Há 15 anos atua na difusão das culturas indígenas e etnocomunicação. Membro do Amotara Zabelê na Bahia, criadora do podcast Originárias, primeiro no Brasil de entrevistas com artistas e músicos indígenas, que integra a central de Podcasts femininos PodSim. Foi co-fundadora da Rádio Yandê, primeira web rádio indígena brasileira, entre outros.

palavras ou emoções. Tybyra, na perspectiva do multiartista e dramaturgo potyguara João Nyn, é um dos maiores exemplos na programação desse desabafo catártico da memória (Tupinambá, 2021, p. 1)

Naine Terena³³ (2021), no texto “A dança dos saberes e as manifestações de arte indígena”, aponta características fundamentais que diferenciam o teatro indígena do teatro ocidentalizado. Entre elas, está uma visão que se opõe à filosofia humanista que caracteriza o teatro tradicional, e que coloca o Ser Humano como centro do universo. Dessa forma, a arte indígena não se dirige apenas aos humanos, “não é elemento de atração pelo belo, para os humanos, mas de conexão com o universo animal, vegetal e espiritual”(Terena, 2021, p. 3). Essa concepção da vida desloca, e questiona, radicalmente a perspectiva antropocêntrica ocidental que desembarcou em Aby Ayala com as caravelas e que coloca o Saber humano como medida de todas as coisas:

O que estamos pensando, neste momento em que colocamos as palavras no papel, é que a arte feita por povos indígenas faz parte de um grande sistema que movimenta todos os saberes do universo composto pelo material e pelo imaterial, e, por isso, faz uma dança de todos os saberes que seres animados e inanimados carregam em si. A arte é componente de um processo de cura, onde o corpo vivo, latente, se movimenta para “pisar suavemente na terra” – como poetiza Krenak –, canta para o rio, embora ele, o rio, ainda esteja dilacerado. A arte dos povos indígenas não é algo produzido somente para os olhos humanos; ela agrega em si o universo que “não se separa de tudo ao nosso redor”, ainda que pessoas não indígenas tenham receio em cantar para o rio (Terena, 2021, p. 3).

Nessa mesma linha de pensamento, Pedro Cesarino³⁴ (2022b), no texto *O Direito à Poética*, entende que o teatro indígena, ao defender as multiplicidades da vida na Terra, aponta para “a construção de uma nova poética dos corpos, da palavra, dos espaços e da memória” (Cesarino, 2022b, p. 3) e que essa poética desagua “na produção de uma fissura no contemporâneo, de uma renegociação do sensível e do pensável para além do que até aqui tem sido imposto como universal, elevado, distinto” (Cesarino, 2022b, p. 3). Podemos observar que a percepção de Cesarino está em estreita relação com o pensamento decolonial, uma vez que

³³ Naine Terena é mestra em Artes, doutora em Educação e graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mulher do povo Terena, é pesquisadora, professora universitária, curadora e artista educadora. É pesquisadora colaboradora no projeto *Cultures of Anti-Racism in Latin America* (CARLA), da Universidade de Manchester, e no Laboratório de Tecnologias, Ciência e Criação (Laptecc/UFMT), e professora colaboradora do Mestrado Intercultural Indígena da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat).

³⁴ Pedro Cesarino é professor do Departamento de Antropologia da FFLCH/USP. Publicou diversos artigos e livros, entre os quais *Oniska – poética do xamanismo na Amazônia* (Ed. Perspectiva, 2011), *Quando a Terra deixou de falar – cantos da mitologia marubo* (Ed. 34, 2013) e *Políticas culturais e povos indígenas*, com Manuela Carneiro da Cunha (Ed. Cultura Acadêmica, 2014). É autor do romance *Rio Acima* (Companhia das Letras, 2016).

compreende o fazer artístico indígena como um dispositivo de dissenso político que atua na contramão da hegemonia do pensamento estrangeiro e da assimetria entre classes, narrativas e lugares de enunciação:

É nesse sentido que o teatro e outras formas de expressão estética se tornam estratégicos em sua reinvenção por sujeitos indígenas comprometidos com a repactuação dos vínculos e com uma tentativa de inventar uma política da identidade que seja ao mesmo tempo crítica e generosa. Não se trata de oferecer novas obras para o juízo de gosto dos salões, para seu menosprezo ou seleção, para sua tolerância de conveniência, mas sim de reivindicar direitos, de reconhecer o que a violência atropelou. Nisto não está previsto apenas o direito à terra, mas também à expressão poética e ao sentido que, aos poucos, começa a se libertar dos estereótipos e da mediação outrora realizada pelas pessoas não indígenas. O momento atual de revisão do legado modernista é, também, o da expansão de imaginações criativas que fazem da autonomia indígena o apontamento para outro pacto coletivo (Cesarino, 2022b, p. 3-4).

Em outro texto, intitulado A “Escrita e a Presença” e publicado na seção “Paisagem Crítica”, Cesarino reflete sobre o caráter inovador (e renovador) que o teatro feito por indígenas acrescenta ao teatro tradicional. Além do caráter de resistência, de ser uma arte fundamentalmente ativista, essa inovação também estaria na diferença fundamental que há entre o teatro ocidental em relação as formas expressivas que sempre existiram nas comunidades indígenas. Enquanto o teatro ocidental lida basicamente com a ideia de representação, as expressões ritualísticas indígenas, tais como a dança, o canto e a contação de histórias, são acontecimentos vívidos, que conectam os participantes aos tempos imemoriais:

Ocorre que os eventos rituais indígenas são sempre modos de presentificação. Empregam para isto complexas técnicas discursivas e estéticas, é certo, mas que não foram inventadas para lidar com o problema da representação que funda o teatro de origem ocidental. Uma história narrada é um acontecimento em si, pois traduz, incorpora e mostra para a audiência as posições temporais do começo dos tempos – a energia transformadora de Makunaimã, dizia o encantado Jaider Esbell. O encontro dessa potência com as crises da mimesis e seus artifícios não apenas produz justiça – revela também constelações ainda desconhecidas dos palcos das cidades (Cesarino, 2022a, p. 3)

Outra proposta inovadora da seção Paisagem Crítica são as “críticas” em forma de vídeos-pílulas produzidos pelo artista visual Gustavo Caboco Wapichana³⁵. Os vídeos são

³⁵Gustavo Caboco Wapichana é um artista visual, nascido em Curitiba – Roraima. (1989). Trabalha na rede Paraná-Roraima e nos caminhos de retorno à terra. Sua produção com desenho-documento, pintura, texto, bordado, animação e performance propõe maneiras de refletir sobre os deslocamentos dos corpos indígenas e sobre a produção e as retomadas da memória. Dedicou-se também à pesquisa autônoma em acervos museológicos para contribuir na luta dos povos indígenas. Em 2001 fez o seu primeiro “retorno à terra” Wapichana. Em 2018, foi vencedor do Concurso FNLIJ Tamoios de Textos de Escritores Indígenas com o texto “*Semente de Caboco*”. No ano de 2019, publicou seu primeiro livro, “*Baaraz Kawau*”, no Museu Paranaense em Curitiba, e participou da Exposição ‘VAIVÉM’ no CCBB. Participou da exposição “VÉXOA – nós sabemos” na Pinacoteca e foi

curtas-metragens, com duração entre 1:30 a 7 minutos, e se debruçam sobre questões e obras indígenas que compõem o acervo da plataforma. Com tratamento artístico, os vídeos são fortemente marcados pela visualidade. Esse formato vem de encontro ao que Janice Thiél (2006) explica sobre a literatura indígena ao dizer que ela se fundamenta em diferentes modalidades discursivas, como a contação de histórias, a performance, a dança, o canto, as ilustrações. Assim, os vídeos de Caboco dialogam com as obras dramatúrgicas indígenas em outra chave, na qual a escrita é só mais um dos elementos que compõem o exercício de interpretar o mundo. Entre as questões tratadas nos vídeos-pílulas, estão temas como: a construção de hidroelétricas que destroem ecossistemas e que são apoiadas pelos estados; a presença feminina indígena na arte; a diversidade da vida para além da humanidade; o movimento indígena LGBTQIA+; a arte e o teatro indígena contemporâneo, além de um vídeo-pílula sobre a plataforma TePI.

4.3 PUBLICAÇÕES DA PLATAFORMA TEPI

Na seção Publicações da plataforma, destinada a veicular textos de, e sobre, teatro indígena, estão disponíveis dois livros: *Teatro e os Povos Indígenas: Janelas Abertas para a Possibilidade e Os Sateré-Mawé e o Teatro dos Clãs*. O primeiro deles, lançado em 2021 pelo selo n-1 edições, conta com a curadoria de Andreia Duarte e Naine Terena. A publicação reúne 14 textos teóricos, escritos por 19 convidados oriundos de várias regiões do Brasil, do Chile e do Equador, sendo que alguns são de autoria individual, produzidos por artistas indígenas, e outros escritos de forma compartilhada, entre parceiros indígenas e não indígenas. Os textos apresentam estilos variados, que se diferenciam da escrita acadêmica, e trazem discussões e reflexões sobre múltiplos aspectos que envolvem o fazer teatral indígena inserido na sociedade não indígena.

As curadoras afirmam a importância da publicação argumentando que, apesar de ainda haver poucas publicações nessa área, existem artistas, professores universitários, pensadores indígenas e não indígenas em todas as regiões do Brasil, bem como em países vizinhos da América Latina, que estão “praticando, experimentando e pensando a arte teatral em um

vencedor do 3o Prêmio seLecT de Arte e Educação em 2020. Foi artista convidado da 34o Bienal de São Paulo e da exposição Moquém Surarĩ no MAM – São Paulo em 2021. Em 2022, realizou a performance “encontro difuso” na Universidade de Manchester durante o “Festival of Latin American Anti-Racist and Decolonial Art”, foi convidado para o encontro indígena “aabaakwad” no pavilhão Sámi na Bienal de Veneza, foi artista convidado do 32a programa de exposições do CCSF com “Coma Colonial”, realizou a individual “ouvir à terra” na Millan (São Paulo), lançou o livro “Baaraz Ka’aupan” no Museu Paranaense em Curitiba.

atravessamento entre cosmologias diversas” (Terena; Duarte, 2021, p. 7). O caráter eminentemente decolonial (embora essa terminologia não seja usada) da conquista dos povos indígenas do espaço teatral está explícito no texto curatorial, que aponta o teatro ocidental como um espaço ligado ao processo colonial a ser confrontado, problematizado, estudado, pautado, a partir das diferentes estéticas indígenas, de suas intenções, encontros e hibridações. Portanto, os fazeres teatrais indígenas não estão interessados em reproduzir padrões e estéticas da arte teatral ocidental e não perdem de vista as questões problemáticas que envolvem essa arte e seu papel nos processos de catequização/colonização:

São fazeres que geram questões sobre o lugar histórico do teatro enquanto instrumento da colonização, como o mercado da arte se organiza e quais são as suas disputas, a importância da representatividade, a construção de narrativas indígenas demarcando identidade por meio de espetáculos e performances e, até mesmo, sobre as possibilidades de rever e reconstruir o que seria uma noção exclusiva do fazer teatral (Terena; Duarte, 2021, p. 8).

O caráter de ativismo cultural, que vai na contramão da lógica do mercado de arte, já está evidenciado na escolha da publicação em formato digital livre, que qualquer pessoa pode acessar de forma gratuita:

Desde o primeiro momento consideramos realizar um livro no formato digital livre, não acadêmico, garantindo a possibilidade de uma escrita artística, aproximada dos desejos, incluindo a expressão poética, a oralidade, a memória de acontecimentos, histórias e imagens pessoais. A escolha do digital também foi pensada como forma de alcançar um público mais amplo por meio das redes sociais e uma maneira de costurar parcerias para reforçar a discussão nas escolas de teatro, em mostras artísticas, instituições culturais, faculdades de arte e humanas no Brasil. Acreditamos na importância da presença indígena em todos os espaços das artes, como um modo de reforçar a desconstrução de parâmetros coloniais tão arraigados nas instituições ocidentais e como oportunidade de vivenciar a troca de saberes na diversidade (Terena; Duarte, 2021, p. 8).

O primeiro texto, escrito a duas mãos, tem a forma de um diálogo entre um antropólogo indígena do povo Tukano, João Paulo Barreto Yepamahsã³⁶, e um diretor de teatro não indígena, Luis Davi Vieira Gonçalves³⁷, ambos do estado do Amazonas. O tema central da conversa traz uma discussão bastante relevante sobre as parcerias possíveis entre indígenas e

³⁶ João Paulo Barreto Yepamahsã, povo Yepamahsã (Tukano), doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas. É antropólogo, professor, consultor. Seus temas de atuação são: Cultura e Conhecimentos indígenas, Educação Escolar Indígena, Saúde indígena, Economia Indígena, Formação de lideranças indígenas, Consultoria e Assessoria ao movimento indígena.

³⁷ Luis Davi Vieira Gonçalves, Performer, Diretor de Teatro e Antropólogo-Artista. É professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Tem diversos livros publicados. Atualmente é Líder do Diretório de Pesquisa Tabihuni: Núcleo de Investigações em Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas - UEA/CNPq e coordena diversos projetos de pesquisa.

não indígenas na produção de obras teatrais e o perigo da folclorização da cultura indígena em produções realizadas por não indígenas. Falando sobre a cena teatral amazonense, os autores afirmam que é comum encontrar em espetáculos de diversas linguagens o indígena sendo interpretado de forma estereotipada por pessoas não indígenas e que esse fato isso evidencia que “a teatralização do indígena é uma ferramenta de construção imagética do arquétipo sobre o que é o indígena e quando essa construção é feita de forma estereotipada, o indígena tem a sua realidade de luta cosmológica e política enfraquecida” (Yepamahsã; Gonçalves, 2021, p. 13).

Para ilustrar o que chama de folclorização, Yepamahsã usa como exemplo a imagem que, de modo geral, os não indígenas tem de um Pajé. Ele conta uma experiência dolorosa, quando sua sobrinha foi picada por uma cobra e o médico queria amputar sua perna. Yepamahsã propôs chamar um Pajé, para fazer um trabalho conjunto de cura, ao que o médico respondeu: “Eu não vou permitir a entrada de um pajé aqui, cantando, pulando, dançando, tocando maracá, fazendo fumaça e barulho, fazendo ritual de cura, porque aqui é o lugar de doente, lugar de silêncio” (Yepamahsã; Gonçalves, 2021, p. 14). Ao ouvir isso, Yepamahsã respondeu, “O senhor está certo, mas pelo que me parece o senhor só assiste o pajé do boi-bumbá, ele que faz isso, canta, dança, pula, com todos aqueles aparatos que a gente conhece e cura boi; nós indígenas não curamos o boi, a gente come o boi” (Yepamahsã; Gonçalves, 2021, p. 14).

Esse imaginário folclorizado, explica Yepamahsã, é reproduzido não só pela Arte, mas também por materiais didáticos, pelos meios de comunicação e até mesmo pelos pesquisadores. O antropólogo diz que isso se deve ao imaginário colonialista que estrutura o pensamento da sociedade não indígena. Ele aponta que o diálogo entre indígenas e não indígenas, é um dos caminhos para a descolonização, ou seja, é fundamental que os indígenas sejam ouvidos para que se possa criar qualquer representação sobre suas culturas e modos de vida:

Portanto, nessa nova possibilidade que a gente tem de conversar é necessário ter muito bem claras essas diferenças e que nós indígenas operamos outras lógicas de conceitos, então vocês como professores, como pesquisadores, como artistas e atores lidam com a lógica e conceitos construídos através das Universidades, ou seja, através da escrita. Mas a Arte como expressão de conhecimentos tem a capacidade de transgredir um pouco essa lógica da objetivação das coisas, transgredir a razão. (Yepamahsã; Gonçalves, 2021, p. 15)

Outra questão importante apontada no texto por Yapamahsã é o modelo de ensino brasileiro que, de modo geral, despreza o aprendizado de línguas indígenas. Partindo do pressuposto que a língua de um povo é indissociável de sua cultura, sua cosmologia, sua visão de mundo, o antropólogo questiona o sistema educacional da Universidade Federal do

Amazonas (UFAM) que não oferece o ensino das línguas indígenas faladas pelos povos que vivem na Amazônia, e no Amazonas, sendo que esta região é a que possui a maior diversidade de povos indígenas do país. Yapamahsã critica essa política educacional, de viés colonialista, que prioriza línguas estrangeiras e deixa de lado a diversidade de línguas originárias:

[...], aí você vai lá, consegue fazer língua Japonesa, Francês, Inglês, mas não tem Tukano, Tuyuka, Tikuna, Apurinã, então é a partir desse ponto, é preciso a gente repensar em vista de uma relação mais simétrica. Porque a língua é um poder, todo mundo sabe disso, então, estou dizendo “Vamos conversar todo mundo”. Portanto, existe um posicionamento de que, se eu esquecer a minha língua, estou esquecendo todos os conceitos Tukano, porque essa política de negar a nossa língua é justamente matar todas as nossas cosmologias e matar todos os nossos conceitos, essas universidades têm uma ‘responsabilidade muito grande, tanto a UEA quanto a UFAM, a gente lamenta muito isso (Yepamahsã; Gonçalves, 2021, p.17)

Um dos traços fundamentais indígenas aportados no texto que é diametralmente oposto ao teatro que conhecemos tem a ver com o significado do corpo. Gonçalves afirma que a noção que nós, não indígenas temos é que o corpo é apenas matéria, enquanto para os indígenas o corpo é um conjunto de elementos. Yamahsã explica que quando os indígenas fazem seus rituais, quando dançam, cantam, são eventos que estão dentro de uma lógica relacionada a seus calendários cosmológicos:

Nós, povos indígenas, também temos nossas manifestações artísticas, só que estão dentro de uma lógica do nosso calendário cosmológico de constelação, tem festa de antropomórficos da pupunha, de outras frutas, a questão é que, quando as pessoas transformam seus corpos em extensão desses seres, não se comunicam só entre humanos, estão conectados com os seres que cuidam das frutas e estão conectados com cuidados do corpo, questão de saúde, então tudo está relacionado, é uma relação social, comer com meus cunhados, primos e tios. Manifestar aquilo não é manifestar por manifestar, ou simplesmente cantar e dançar. [...]Então essa questão para nós é o que dá sentido ao equilíbrio cosmológico, visto que o corpo está conectado com tudo, visto que eu faço meu corpo com manifestação disso, eu estou relacionando tudo isso. Nesse sentido, o corpo artístico transgredir muito essa noção limitada do corpo físico comunicando com outras dimensões [...] (Yepamahsã; Gonçalves, 2021, p. 19).

Nessa mesma perspectiva, Kaká Werá (Pardo, 2011, p. 71) explica que as representações ritualísticas dos povos Guarani também possuem um caráter de integração, de conexão com outras formas de vida não humanas e outros níveis de consciência:

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

uma representação, uma celebração: compartilhar a alma das coisas, a essência das coisas.

Em outro texto do livro digital “Teatro e os Povos Indígenas”, assinado por Carla Ávila³⁸ e Jade Ribeiro³⁹, essa mesma ideia da representação, ligada às múltiplas formas de vida na Terra para além do humano, também é desenvolvida. Falando a partir da perspectiva Guarani-Kaiowá, as autoras abrem o texto com a história da criação do mundo de acordo com a cosmologia Guarani, já descrita nesse trabalho no capítulo sobre o livro de Timóteo Verá Tupã, *A Terra Uma Só*. A referência usada, entretanto, é da pesquisadora e escritora especialista sobre a cultura guarani-kaiowá Graciela Chamorro⁴⁰ (*apud* Ávila; Ribeiro, 2021, p. 142):

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

É sobre esse corpo argiloso da grande mãe primordial que as autoras percebem seus fazeres, tanto na escrita, quanto nas práticas performativas, conectadas a um “espaço-tempo mítico estendido no passado, no presente e no outrora” (Ávila; Ribeiro, 2021, p. 142), dispostas a estudar encontros e hibridações de suas interculturalidades através da arte teatral:

Como no mito fundador da criação da terra dos Kaiowá e Guarani, as camadas de nossas corpovivências nas Artes da Cena se convertem em corpo/terra, território, modos de existir e por esses lugares corpografamos a jornada pelo que os Kaiowá e Guarani costumam chamar de Oguatá, [...] “o caminho que deve ser caminhado”. Oguatá é caminho e caminhar. [...] Assim é para nós também o espaço do fazer teatral, espaço cultivado, relacional, humanizado, desse desejo pela caminhada como um espaço criacional de um corpo/terra, escolhemos “o Oguatá” (o caminho) como estratégia de existência, narrativa de uma dimensão humana e plena, e é por esse caminhar cotidiano que apresentamos nossas falas e enfrentamos os inúmeros contextos sombrios com os olhos no horizonte dos caminhos que se anunciam, sem jamais perder a conexão que emerge do profundo útero da mãe terra dos quais seguimos (re)nascendo em Arte (Ávila; Ribeiro, 2021, pg. 142-143).

³⁸ Carla Ávila é coreógrafa, diretora, performer, pesquisadora, artista docente. Atualmente está como diretora da Faculdade de Comunicação Artes e Letras (UFGD) e artista-docente no Curso de Artes Cênicas. Desenvolve pesquisas no campo do Corpo e Ancestralidade. É também diretora do Grupo de Pesquisa, Extensão e Arte sobre Culturas Afro-Ameríndias e Artes Cênicas MANDI’O.

³⁹ Jade Reginaldo Ribeiro, artista indígena da etnia Guarani-Kaiowá, graduanda do curso de Artes Cênicas, na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Atua com diversos segmentos da atividade artística de forma autônoma na Aldeia Jaguapiru em Dourados (MS) e é intérprete-criadora no Grupo de Pesquisa, Extensão e Arte sobre Culturas afro-ameríndias e Artes Cênicas MANDI’O.

⁴⁰ Graciela Chamorro é uma das referências nos estudos sobre os povos falantes de línguas guarani, com uma vasta produção em livros, artigos, exposições e outras performances artísticas sobre a história, cosmologia e língua desses povos.

O segundo livro digital publicado na plataforma, *Os Sateré-Mawé e o Teatro dos Clãs* (2022), apresenta essa perspectiva relacional entre o humano com as demais formas de vida da natureza de maneira bastante explícita. Os autores do livro Josias Sateré⁴¹, Renan Albuquerque⁴² e Jalna Gordiano⁴³, trazem ao público a cultura do povo indígena Sateré-Mawé baseada num sistema hierárquico de clãs. Os clãs, por sua vez, possuem nomes tais como: clã Lagarta, clã Gavião, clã Cobra e assim por diante. Os autores apontam a teatralidade intrínseca nos rituais e brincadeiras desse povo, em que as representações antropomorfizadas são características. O livro é dividido em duas partes, Tomo I e Tomo II.

A primeira parte é composta de um texto de caráter teórico e pedagógico sobre rituais dos Sateré-Mawé que apresentam aspectos que podem ser vistos como características teatrais, detendo-se mais demoradamente sobre o jogo da onça e da cotia. O jogo é uma representação histórica inserida numa festividade de plantio-ritual denominada mãe-mãe, realizada no período da segunda quinzena de janeiro até fevereiro, em agradecimento à colheita que se aproxima e ao que já foi colhido nos últimos 12 meses para consumo e negociação. De acordo com o texto, a festividade ocorre com a finalidade de homenagear as divindades ligadas à natureza, configurando-se como um modo respeitoso de lhes prestar reconhecimento e solicitar novos favores. Além do jogo da cotia e da onça, outras expressões ritualísticas, em que a teatralidade pode ser percebida, compõem o conjunto de atividades lúdicas que consolidam o cerimonial mãe-mãe, como a dança do peixe, a brincadeira do juruti e a brincadeira da paca.

A segunda parte é um texto dramaturgico desenvolvido a partir de relatos orais dos Sateré-Mawé sobre a história de Arara Vermelha, um indígena Sateré-Mawé que se afasta de

⁴¹Josias Sateré é membro do clã lagarta (*sateré/ut*), a mais alta marcação hierárquica para funções de parentesco do povo indígena Sateré-Mawé, dono da Terra Indígena Andirá-Marau. Mora na Aldeia de Ponta Alegre, dentro da TI, localizada no extremo leste do Estado do Amazonas. Possui graduação nas áreas de pedagogia e biologia pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), mestrado em Sociedade Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e atualmente é doutorando em Educação. É professor e líder educativo e social entre seus parentes. Foi o primeiro Sateré-Mawé a receber o título acadêmico de pesquisador mestre de uma academia universitária.

⁴²Renan Albuquerque é professor associado da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC). Possui doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2013). Tem pós-doutorado em Antropologia (PUC-SP, 2017), Psicologia Social (PUC-SP, 2021) e Ciências Humanas (USP, 2021). É Pesquisador Colaborador do Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (Diversitas) da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP.

⁴³Jalna Gordiano é escritora e poeta. Bacharel em Serviço Social pelo Centro Universitário do Norte (UNINORTE) Especialista em Gestão do Serviço Único de Saúde (SUS) pela Faveni/ES. Trabalhou como estagiária do Departamento Psicossocial/Ciapa da Secretaria de Administração Penitenciária do Amazonas. Possui experiência na área de Serviço Social, com ênfase em Segurança Pública. Integrou a Executiva Nacional de Estudantes de Serviço Social (ENESSO), no cargo de Secretária Executiva, entre 2018 e 2020. É pesquisadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ambientes Amazônicos (NEPAM/CNPq) da Universidade Federal do Amazonas. Trabalhou como voluntária durante a segunda e mais aguda onda de espalhamento do SARS-CoV-2 em Manaus/AM, o que lhe rendeu a “Medalha de Honra ao Mérito Anjos”, por serviços realizados na linha de frente da pandemia.

sua comunidade e vai para a cidade grande onde é enganado pela promessa de uma vida de conforto. Um dos principais equívocos de Arara Vermelha é praticar a caça de animais da floresta para traficar aos homens da cidade, atitude que enfurece os Xapiri (divindades da natureza). Arara Vermelha acaba por se arrepender de suas atitudes e faz o caminho espiritual de voltar, de se reconectar com sua ancestralidade e seu povo. A peça termina com o protagonista se transformando num ativista da causa indígena que luta por demarcação de terra para sua gente.

A publicação conta ainda com um posfácio escrito por Josias Sateré em parceria com Jalna Gordiano com o significativo título “A arte contra a crise civilizatória”. O texto evidencia a perspectiva do fazer teatral indígena, a maneira como entendem a presentificação do corpo/alma em cena, e a diferença abissal existente entre o pensamento ocidental, que empurrou o planeta à situação catastrófica que ora vivemos, e o pensamento do povo Sateré-Mawé:

Os Sateré-Mawé, assim acreditamos, sabem que a sociocultura branca não raro tem problematizado a relação entre corpo e alma sem que, em um plano exato, passe a valorizar um ou outro. Ou mesmo sem importar com ambos, verdadeiramente. Na Idade Média, a carne e os desejos representavam poços infernais da perdição, onde a espiritualidade seria empurrada após ter sido atacada e vilipendiada com violência, a ponto de desnudar e revelar um profundo Deus onipotente, ocidentalista e com uma cesta cheia de culpas a distribuir. Séculos depois, da industrialização a vapor, da eletricidade, da tecnologia e até agora, tanto a matéria quanto o espírito passaram a ter um só grande senhor, o dinheiro. E na nossa era da inteligência artificial, dos bytes e algoritmos, em tempos de cibercultura de redes e nanocomponentes, o capital continua a dominar a existência dos étnicos das terras baixas da América do Sul em geral. Corpo e alma importam menos ainda, a ponto de serem até mesmo entendidos como meras representações inauditas, prontas a apontarem rumo a uma estranha sombra (Sateré; Albuquerque; Gordiano, 2022, p. 102).

Os autores afirmam que “o povo da mercadoria” não se interessa pelo suposto de que existe uma força interior para além do físico, e de que essa força é passível de ser desenvolvida e cultivada “a partir de um modo disciplinado de treinamento, com sistemáticas dramáticas, amparadas no que os povos originários da Amazônia denominam de rito cosmológico, o qual também é um rito cosmopolítico e formativo” (Sateré; Albuquerque; Gordiano, 2022, p. 103). O texto se encerra com a afirmação dos autores na crença da atividade teatral como um dispositivo de transformação social e de enfrentamento à crise civilizatória que a sociedade ocidental atravessa:

Assim o fizemos porque vemos a educação artística para performances como forte alternativa de mudança e transformação do pensamento humano em todas as trajetórias possíveis. Vemos, por fim, a educação pela arte como pedra de enfrentamento à profunda crise que a civilização ocidental vive na atualidade (Sateré; Albuquerque; Gordiano, 2022, p. 105).

Como se percebe nessas proposições e narrativas, os mundos animais, vegetais e minerais são reconhecidos como parte constitutiva e indissociável do corpo e da vida humanos. São vistos como parentes, antepassados, que precisam ser reverenciados, alimentados, preservados. Uma visão que se opõe radicalmente ao pensamento extrativista, exploratório, da sociedade colonial/capitalista que está “comendo o planeta”, como diz Ailton Krenak.

Assim, compreende-se que o teatro indígena está alicerçado numa visão de mundo que não é antropocêntrica, nem racionalista. Essa visão implica um deslocamento radical em relação ao pensamento e ao fazer teatral ocidental que, geralmente, tem como tema central os conflitos, e as paixões, exclusivamente humanos. Nesse sentido, é possível afirmar que essa premissa é uma das grandes contribuições que os povos indígenas podem trazer para as artes cênicas tradicionais, ao deslocar o olhar do artista não indígena do seu próprio umbigo exclusivamente humanista, numa perspectiva de enfrentar o colonialismo antropocêntrico que estrutura não só o mundo das artes, mas a sociedade ocidental de modo geral.

Ainda falando sobre a produção de dramaturgias pelos indígenas, vale ressaltar que a expansão desse movimento ganha contornos mais nítidos com o lançamento em 2023 da *Caixa de Dramaturgias Indígenas*, lançada pela editora n-1 edições em parceria com a produtora Outra Margem. A obra reúne 11 textos dramaturgicamente escritos e encenados nos últimos anos por artistas indígenas, ou produzidos de forma compartilhada entre parceiros indígenas e não indígenas. A direção do projeto ficou a cargo de Andreia Duarte e a organização com as pesquisadoras Trudruá Dorrico e Luna Rosa Recaldes⁴⁴. A “Caixa” traz produções de diferentes regiões do Brasil, do Chile e da Argentina. De acordo com o texto de apresentação que se encontra no livro homônimo, *Dramaturgias Indígenas*, escrito pelas organizadoras, os textos dramaturgicamente são obras que afirmam as próprias existências indígenas, mas que também possibilitam o exercício de uma autoficção, bem como “o levantamento de fatos históricos de raro conhecimento público, trazendo à tona narrativas diversas das que normalmente são apresentadas hegemonicamente” (Dorrico; Recaldes, 2023, p. 13).

⁴⁴ Luna Rosa Recaldes é atualmente mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde pesquisa a obra de artistas indígenas contemporâneas, e integra o Coletivo Parentes de Estudantes. Produtora e gestora cultural formada com 15 anos de experiência em diversas linguagens, é hoje coordenadora de conteúdo da mostra TePI – Teatro e os Povos Indígenas, e co-diretora da Rasgo – Mostra Latino-americana de Vídeodança e Performance. Poeta e performer com um trabalho voltado à ecologia e ao processo pessoal de resgate da ancestralidade Tupi-Guarani. Alguns trabalhos estão em circulação como *Mendieta Morta*, selecionado para o Festival Durante de Performance (Minas Gerais) e no programa Estados Alterados (*Altered States*, EUA).

O significado do fazer teatral indígena, que se apropria de um dispositivo de origem colonial, também está explicitado no texto, assim como o caráter de luta e de resistência:

O gênero teatro foi utilizado pelos jesuítas, sob o nome de auto, para moralizar e catequizar os povos indígenas. Sabemos que catequizar foi o mesmo que colonizar. O teatro (indígena) hoje é o palco contra toda a espiritualização dominante e, contemporaneamente, conflui para que os direitos indígenas avancem combatendo toda representação que usurpa a voz, o corpo e a identidade dos sujeitos originários residentes nos territórios plurinacionais (Dorrigo; Recaldes, 2023, p. 11-12).

A obra se apresenta com o conceito de livro/objeto. Uma caixa na qual os textos estão separados em pequenos livros, depositados sobre um maço de palhas, que sugere uma espécie de ninho de pássaros. O ninho, por sua vez, traz a ideia de lugar onde a vida é gestada, os ovos são preparados e de onde os pássaros sairão para seus voos pelo mundo. Da mesma forma, os textos dramáticos contidos no livro/objeto são como ideias em gestação, pequenos pássaros, que ganham a liberdade e podem, finalmente, voar pelo mundo a partir do momento em que o leitor abre a caixa/ninho. Por outro lado, essa configuração, com os textos separados uns dos outros em pequenos livros, mas juntos numa mesma caixa, veicula uma luta bastante cara aos movimentos indígenas, a luta contra a ideia de que ‘índio (sic) é tudo igual’⁴⁵, ao mesmo tempo que reafirma a pluralidade do movimento, que é composto por múltiplos povos e culturas diversas.

⁴⁵O termo índio tem sido combatido pelos ativistas indígenas, que explicam que esse termo é um equívoco por ter sido cunhado pelos colonizadores, que chamavam de índio qualquer nativo que encontravam no território de Abya Yala. Ao mesmo tempo, o termo se configura como uma forma de apagamento das diferentes culturas dos povos originários. Indígena, por outro lado, é utilizado para designar a afiliação a algum lugar de nascimento. De origem latina, seu significado etimológico seria nascido ali ou originário: indi- (de lá) e gen- (nascido).

5 TYBYRA: UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA – LÍNGUA E DECOLONIALIDADE DE GÊNERO

Um dos primeiros textos dramaturgicos, escrito por uma pessoa indígena publicado no Brasil foi *Tybyra: Uma Tragédia Indígena Brasileira* (2020), escrito pelo artista e dramaturgo João Nyn. A publicação teve edição bilíngue, em português e guarani, com tradução de Luã Apyká⁴⁶, ilustrações feitas pelo artista indígena Denilson Baniwa e prefácio de Eliane Potiguara, uma das pioneiras da literatura indígena no Brasil.

No texto de introdução, Nyn explicita a necessidade de confrontar a colonialidade não só no campo objetivo das lutas indígenas, como as retomadas e demarcações de terras, mas também no campo da subjetividade e da demarcação do imaginário:

A maior Pauta do Movymentos Yndýgenas do mundo é a Demarcação de Terras. Uma Pendêncyá que nos prende ao ano de 1500, por yssó não exyste o peryodo Pós-Colonyal. É possývel demarcar terrytórios fýsycos sem Demarcar Ymagináryos? A mente é um terrytório.
O YMAGYNÁRIO é terra. (Nyn, 2020, p. 10)

A intenção de demarcar novos imaginários sobre os povos indígenas e confrontar a cultura dominante está explicitada na obra de Nyn tanto no conteúdo quanto na forma. O autor criou uma linguagem que denomina de Potyguês, caracterizada pela substituição da vogal “i” da língua portuguesa pelo “y”, vogal considerada sagrada para os povos tupi-guarani. Os motivos que o levaram a criar essa linguagem são apresentados no texto de introdução:

Antes de mays nada, precyso comunycar que aquy e em toda estétyca do lyvro, quando escrevo ou quando TYBYRA abre a boca, todos os “i” somem e são substytuýdos por Y, yncluyndo palavras como “Ryo Grande do Norte”, “Brasyl” e os nomes dos meus famylyares nos agradecymentos, por fazerem parte da trasmutação da vogal sagrada aquy. Essa trasmutação não ocorre nos demays nomes própryos, respeytando autodeclarações e em palavras em Lýngua Natyva. Yntyitulo essa lynguagem de Potyguês.
Por que?
Porque Y é uma vogal sagrada Typy-Guarany.
Porque o Brasyl é um Paýs sem pyngos nos “i”s.
Porque as lýnguas yndýgenas brasyleyras não são alfabéticas.
Potyguês é um manifesto lyterário e se apropria do alfabeto grego latyno para fazer uma demarcação Yndýgena Potyguara no Português; ydyoma este que veyo nas

⁴⁶Luã Apyká é mestre em linguagens tupi-guarani, membro da comunidade Tabaçu Rekoypy, no município de Peruíbe (São Paulo). É artista, escritor, ativista, contador de histórias. Luã é também diretor audiovisual na coletiva SOPRO, mestre nos encontros tupi-guarani (NHE’E Porã), membro do Fórum de Articulação dos Povos Indígenas de São Paulo, conselheiro no CEPISP (Conselho dos povos indígenas do estado de São Paulo) e da Executiva Nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas (UNESCO). Contribui com a elaboração de publicações como *Lições de gramática: Nhandeva-guarani* (Editora Unicamp, 2017) e *Ywyrá rogwé ywyrá rapó – Folhas e Raízes*, lançado pela Comissão Pró-Índio (2014).

caravelas de Portugal, assym como o Espanhol, da Espanha, e o Ynglês, da Ynglaterra, e que não são, obvyamente, oryundos daqui.
 NENHUMA DESSAS LÝNGUAS É DA AMÉRYCA!
 Parece óbvyo, mas se somos uma plurynação multyétnyca, por que não aprendemos em todas as escolas ao menos uma lýngua natyva, já que temos mays de 274 lýnguas locays? (Nyn, 2020, p. 9)

Analisando a obra de Deiefeld⁴⁷ e Giorgi⁴⁸ (2021) explicam que o apagamento da letra y pela língua portuguesa fez parte do processo colonial com a intenção de fragmentar os mundos indígenas, cujas memória e cosmogonias são transmitidas oralmente:

Dentro da tradição oral, o apagamento de uma letra representa, também, o apagamento de um som e, conseqüentemente, de ritos e tradições registradas e transmitidas pelo som. Assim, a interferência do português ao se desfazer da vogal “y” não se limita à língua, atravessa a tradição oral na tentativa de turbar, apagar, dizimar e provocar o etnocídio da cosmovisão dos povos que tem em “YY”, que significa água, a origem da vida, o ponto de partida onde tudo se inicia (Deiefeld; Giorgi, 2021, p. 275).

Os pesquisadores ressaltam que uma das características principais da literatura indígena é a estreita ligação com a tradição oral, e que “essa tradição oral não tem a pretensão de ser grafada e reconhecida de acordo com os padrões da literatura ocidental”, ao contrário, reivindica seu espaço na literatura para escrever a seu modo, de acordo com a sua singularidade (Deiefeld; Giorgi, 2021, p. 267). Dessa forma, o potyguês, ao introduzir a vogal sagrada Y no português faz ressoar os sons de uma cultura que se tentou apagar e, assim, transforma a língua do colonizador em outra coisa, um espaço fronteiroço, um campo de batalha no qual a voz dos oprimidos se faz ouvir novamente, criando ruídos e tensões que desestabilizam a hegemonia da cultura dominante.

Nesse sentido, Michaelsen e Deiefeld⁴⁹ (2022), ao se debruçarem sobre a proposição de Nyn, argumentam que o fato de o idioma português ter se tornado a língua oficial das terras pindorâmicas⁵⁰ se constituiu “num ato de dupla dominação: da terra e do imaginário”, pois “a língua é também um modo de marcar e de invadir o território”. Assim, a estratégia de criação do potyguês por Nyn, atua no sentido de demarcar a presença dos povos indígenas na história

⁴⁷Alessandra Guterres Deiefeld é Mestranda no Programada de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

⁴⁸Artur de Vargas Giorgi Professor Adjunto de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil.

⁴⁹Mariana Vogt Michaelsen é Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5304009620519136> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8389-529X> E-mail: marivogt1104@gmail.com

⁵⁰Pindorama é como alguns povos indígenas, dentre eles os Potiguaras, Mbyá-Guarani, Guarani Nhandewá e Guarani Kaiowá, se referem ao espaço territorial ocidentalmente denominado Brasil. Na língua dos povos falantes do tupi-guarani, Pindorama significa Terra das palmeiras.

narrada pela linguagem escrita do invasor, a qual subjuga a tradição oral como forma de apagar as culturas autóctones:

Em potyguês é possível traçar uma encruzilhada entre-mundos que marca uma abertura para outras formas de fazer e contar histórias na língua falada e escrita. Potyguês é, sobretudo, um manifesto originário da tradição oral que legitima na escrita vozes e ecos da floresta e dos povos da floresta. Com a escrita em potyguês é possível assegurar que os povos indígenas não mais sejam furtados através da linguagem. Em potyguês a língua se refaz enquanto manifesto ancestral que demarca imaginários e as possibilidades de futuros a serem criados. A língua que se refaz em potyguês, não é a mesma de antes, é política e provoca, dentre outras coisas, uma revolução estética. (Michaelsen; Deifeld, 2022, p.54)

Na introdução de *Tybyra*, o autor explica que os povos indígenas do seu estado natal, Rio Grande do Norte (RN), foram os primeiros a terem contato com os colonizadores e, por isso, também os que mais sofreram com as violências coloniais e com o apagamento de suas culturas ao longo da História, incluindo o apagamento de suas línguas originárias. De acordo com Nyn, o RN é o estado com menor autodeclaração indígena do país. Além disso, ainda hoje não existe nenhum território indígena demarcado no RN e nenhuma comunidade fala alguma das línguas nativas fluentemente. Ao mesmo tempo, o artista comemora que já existam escolas bilíngues e projetos de resgate das línguas nativas em andamento no estado.

Ainda sobre a demarcação do imaginário, Eliane Potiguara, no prefácio da obra, ressalta que a literatura, o teatro e a arte em geral, são ferramentas potentes para aprofundar de forma mais verídica os fatos históricos sobre os povos indígenas na contramão dos livros de História oficiais dos ensinos Básico e Fundamental que tecem “uma imagem bastante singela, mas superficial, da trajetória das comunidades indígenas no país.” (Potiguara, 2020, p. 7)

5.1 A TRAGÉDIA DA SEXUALIDADE DISSIDENTE EM CINCO ATOS

A peça traz a história de Tybyra, um indígena tupinambá que em 1614 foi acusado de sodomia e condenado à morte pelos colonizadores franceses, tendo sido amarrado à boca de um canhão e assassinado em praça pública para servir de exemplo aos demais indígenas, que deveriam abdicar de seus modos de vida e incorporar a cultura moral dos invasores sob pena de serem condenados a um destino igual ao de Tybyra. O fato aconteceu onde hoje se localiza a cidade de São Luís do Maranhão e foi registrado pelo frade capuchinho Yves d'Èvreux⁵¹ em seu livro *Viagem ao Norte do Brasil*, sendo essa a fonte usada por Nyn para sua criação.

⁵¹Yves d'Èvreux (1577–1632) foi um religioso e entomólogo francês. Participou da expedição enviada em 1612 ao Brasil (Maranhão) pelo governo de seu país.

O texto de Nyn usa o termo tragédia em seu título e possui uma estrutura que se assemelha a das tragédias gregas, berço do teatro ocidental. Aqui também podemos pensar o sentido decolonial da obra, que se apropria da linguagem do colonizador para confrontar, tensionar e ressignificar o discurso dominante. Assim como na tragédia grega, que normalmente se divide em 5 partes (Prólogo, Párodos, Episódios, Estásimos e Epílogo), *Tybyra* possui estrutura semelhante: Luz I - O prazer; Luz II - A prisão; Luz III - O cárcere; Luz IV - A sentença e Luz V - A execução.

Existe um diferencial em relação às tragédias antigas, entretanto, na proposta dramaturgical de Nyn. Antecedendo o início da peça, o autor propõe o uso de projeções a serem realizadas com as cortinas ainda fechadas do palco, com fragmentos de discursos intolerantes sobre os povos indígenas, e suas formas diversas de entenderem a sexualidade, proferidos por pessoas reais e documentados em diferentes momentos da história brasileira, como segue:

“Os índios do Brasil cometem pecados que clamam aos céus.”

Jesuíta Padre Manuel da Nobrega,
em 1549, para a Coroa Portuguesa.

“São os tupinambás tão luxuriosos que não há pecado que eles não cometam.”

Históricador português Gabriel Soares de Souza
em “Tratado Descritivo do Brasil”, 1547.

“Lá em Brasília o Arnaldo viu, os índios tudo de camiseta, tudo arrumadinho, com flechinha, tudo um bando de viadinho. Tinha uns três que eram viado, que eu tenho certeza, viado. Eu não sabia que tinha índio viado, fui saber naquele dia em Brasília. Então é desse jeito que tá. Como é que índio consegue ser viado, ser baitola e não consegue produzir? Negativo...”

Deputado Fernando Furtado, 4 de julho de 2015,
durante audiência pública em São João do Caru,
a 359 KM de São Luís do Maranhão. (Nyn, 2020, p. 25-26).

Ao trazer esses discursos de diferentes épocas, sendo os dois primeiros do século XVI, no início do processo de colonização/invasão das terras pindorâmicas, e o terceiro do século XXI, o autor denuncia como os discursos colonialistas atravessaram os séculos e seguem vigentes no país, respaldando a violência contra os povos indígenas, mesmo em espaços institucionais. Nesse sentido, o autor dedica sua dramaturgia às pessoas TLBGs, propondo uma reconfiguração da sigla LGBT, “dando protagonismo para as letras que correspondem aos grupos mais invisibilizados”:

A todes TLBGs, corpos dyssidentes,
pryncipalmente às negras e às yndígenas
que lutam duplamente, tryplamente,
ynfynyntamente mais vezes para exystyr.
A todes cujas manyfestações de dentro
nem sempre são reveladas ao mundo de fora.
Às Nhe'e mokões,

Tybyras, Ave Cunhãs,
 Cunhambebes, Çacoaimbeguiras
 E outras tantas palavras e corpas ancestrays ocultas
 Que escreveram essa obra de mãos dadas
 Comygo nesse rytual coletyvo (Nyn, 2020, p. 22).

Vale ressaltar que estudos contemporâneos apontam que os povos indígenas de Abya Yala tinham uma relação com a sexualidade bem diferente da relação dos colonizadores. É o que mostram os antropólogos Estevão Rafael Fernandes⁵² e Barbara Arisi⁵³ (2017) no estudo *Gay Indians in Brazil: Untold Stories of the Colonization of Indigenous Sexualities* (Índios gays no Brasil: Histórias não contadas da colonização das sexualidades indígenas). De acordo com matéria publicada na revista CULT de 2017⁵⁴ (D'Angelo, 2017), os dois pesquisadores analisam dezenas de registros das diferentes formas de sexualidade e de relacionamentos entre os índios brasileiros no período colonial, e concluem que foi a homofobia, e não a homossexualidade, que desembarcou na América com os colonizadores europeus.

No artigo, intitulado “Homossexualidade indígena no Brasil: um roteiro histórico-bibliográfico” (2016), Fernandes apresenta um levantamento de registros feitos por colonizadores buscando sistematizar as referências sobre homossexualidade indígena na literatura clássica da etnologia brasileira. Um desses registros se refere aos tupinambás, intitulado “Notícia sobre os Índios” Tupinambás, seus costumes etc. “extractada de um manuscrito da Bibliotheca de S.M. o imperador”, publicado no primeiro número da Revista do Instituto Histórico e Geographico do Brazil, escrito por Gabriel Soares de Sousa, autor do *Tratado descritivo do Brasil* (1587):

⁵² Estevão Rafael Fernandes é Doutor em Ciências Sociais (Estudos Comparados sobre as Américas) pela Universidade de Brasília (2015). Fez doutorado na Duke University sob orientação do Prof. Walter Mignolo. Pós-doutorado no Centro de Estudos Latino-Americanos e Caribenhos (CLACS) da Brown University. É professor do Departamento de Ciências Sociais, do Programa de Mestrado em Direitos Humanos e Desenvolvimento da Justiça e do Programa Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional e Meio Ambiente da Universidade Federal de Rondônia. Também é professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Mato Grosso.

⁵³ Barbara Arisi é professora na Vrije Universiteit Amsterdam e Amsterdam University College (2021/23). Pesquisadora visitante na Vrije Universiteit Amsterdam University (2016/2017 e 2019/2020) em projeto de cooperação internacional CAPES/NUFFIC, VU Amsterdam e UFSC. Pós-doutorado (2019/2020; 2011/2012), doutorado (2011) e mestrado (2007) pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo (1995) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desde 2006 é associada da Associação Brasileira de Antropologia, na qual integrou a Comissão de Assuntos Indígenas (2013/2014) e a Comissão de Relações Internacionais (2022/2023), foi uma das editoras-chefe da revista *Novos Debates*. É membro da Society for the Anthropology of Lowlands South America (SALSA) e da European Association of Social Anthropologists (EASA). Possui experiência em Antropologia, com ênfase em Meio Ambiente, Etnologia Indígena e Gênero e Sexualidade.

⁵⁴ <https://revistacult.uol.com.br/home/estudo-mostra-diversidade-de-praticas-sexuais-entre-indigenas-no-brasil-pre-colonial/>

Não satisfeitos com esta vida de brutos, nem bastando esta liberdade para saciar a vontade venerea, são incessantemente dados ao peccado de sodomia, tendo-se por mais graves os que mais a frequentam; e não admitindo differença entre agente e paciente; motivo por que com a mesma publicidade o executam. Como a natureza humana não tem forças naturaes para suportar um tão continuado excesso, a ajudam estes gentios com unções, e refeições de certos oleos e hervas, em que a malicia tem descoberto virtude para este auxilio; e na verdade coopera muito para o seu intento. Mas a mesma natureza depravada os affrouxa, debilita e os mata esfalfados, posto que satisfeitos com as proezas que fizeram (:164) (Fernandes, 2016, p. 18).

Fernandes (2016) também faz referência ao relato escrito pelo padre capuchinho francês Yves D'Evreux, que serviu de base para Nyn desenvolver sua dramaturgia:

Ha em Juniparan, na Ilha, um hermaphrodita, no exterior mais homem do que mulher, porque tem a face e voz de mulher, cabelos finos, flexíveis e compridos, e comtudo casou-se e teve filhos, mas tem um genio tão fórte que vive porque receiam os selvagens da aldeia trocar palavras com elle. (D'Evreux 1874: 90). Ao fim, levaram o condenado junto da peça montada na muralha do Forte de S. Luiz, junto ao mar, amarraram-no pela cintura á bocca da peça e o Cardo vermelho lançou fogo á escorva, em presença de todos os Principaes, dos selvagens e dos francezes, e immediatamente a bala dividio o corpo em duas porções, cahindo uma ao pé da muralha, e outra no mar, onde nunca mais foi encontrada (: 233) (Fernandes, 2016, p. 18).

Por sua vez, Maria Lugones (2020), integrante do grupo Modernidade e Colonialidade, que desenvolveu a teoria da Colonialidade de Gênero, aponta que foi a colonização que introduziu as diferenças de gênero entre os povos indígenas das américas, onde antes não havia nenhuma. Citando Gunn Allen, ela afirma que muitas comunidades tribais reconheciam positivamente a homossexualidade bem como o terceiro gênero (pessoas intersexuais) em termos igualitários “e não nos termos de subordinação que foram, depois, impostos pelo capitalismo eurocêntrico” (Lugones, 2020, p.17).

Por outro lado, Rita Segato⁵⁵ (2012) argumenta que dados documentais, históricos e etnográficos, mostram que no mundo tribal existiam estruturas semelhantes ao que chamamos na Modernidade de relações de gênero, representados por figuras entendidas como homens e mulheres, mas que, apesar disso, nesse mundo eram mais frequentes as aberturas ao trânsito e à circulação entre essas posições:

Como é sabido, povos indígenas, como os Warao da Venezuela, Cuna do Panamá, Guayaquí do Paraguai, Trio do Suriname, Javaés do Brasil e o mundo inca pré-colombiano, entre outros, assim como vários povos nativos norte-americanos e das nações originárias canadenses, além de todos os grupos religiosos afro-americanos,

⁵⁵Rita Laura Segato é uma antropóloga feminista e escritora argentina residente entre Brasília e Tilcara. É especialmente conhecida por suas investigações sobre questões de gênero nos povos indígenas e comunidades latino-americanas, sobre violência de gênero e as relações entre gênero, racismo e colonialidade.

incluem linguagens e contemplam práticas transgenéricas estabilizadas, casamentos entre pessoas que o Ocidente entende como do mesmo sexo e outras transitividades de gênero bloqueadas pelo sistema de gênero absolutamente engessado da colonial / modernidade⁵⁶ (Segato, 2012, p. 117).

Mas embora a questão da sexualidade dissidente, encarnada pelo protagonista, seja central em *Tybyra*, esse fato serve como pretexto para falar da violência do colonialismo em suas diversas dimensões. No âmago da questão sexual, está intrínseca a dominação dos corpos e da cultura indígena pelo colonizador em todos os seus aspectos.

Outro tema que atravessa praticamente todo o texto é o da relação profunda com a natureza, característica comum das cosmologias indígenas. Com exceção da última parte, todas as demais possuem referências a plantas e ervas medicinais, antecedidas sempre pelo título “rayzes”, no início de cada novo ato. Plantas como Copaíba, Capim- limão, Gengibre, Quebra-pedra, Aroeira, entre outras, são receitadas por Tybyra aos seus supostos interlocutores. Assim, podemos inferir que Tybyra é uma espécie de xamã, que detém o conhecimento de ervas e plantas curativas. Aqui, mais uma vez pode-se pensar numa relação entre a questão sexual e a espiritualidade, uma vez que muitos povos indígenas consideram que algumas pessoas nascem com dois espíritos, um masculino e um feminino, e que essas pessoas são especiais, pois são capazes de transitar entre esses dois universos e desempenhar tanto tarefas consideradas femininas como masculinas e, portanto, estão aptas a exercer as funções de xamã.

Na primeira parte, intitulada Luz I – O Prazer (éndywa peteí – aku’a), Tybyra se dirige aos juruás que chegam em sua moita para terem relações sexuais com ele. Entende-se que são soldados franceses que em suas horas de folga procuram aliviar a tensão sexual com o protagonista. A ironia contida nas falas denuncia a hipocrisia dos colonizadores, que praticam aquilo que condenam, como na passagem que segue:

- **Apy arai aé, edja gui anviry?**
- Aquy yssó é normal, lá de onde tu veyo né não?
- **txe anhimongweta ramo arai[...]**
- Pensey que fosse[...]
- **txee aetxa pa, retsa pá frade awe odjapo.**
- Já vy com todos os meus olhos até Frade fazer.
- **frade, padre, coroinha, ndaikwaai ko anhã rery[...]**
- Frade, padre, coroinha, sey lá o nome desses djabo[...]
- **santo kwery ey nha’ã?**
- Quer dyzer... Num são santo?
- **aexta ramo ma’erã na iporãiry[...]**
- Então, não vejo porque de ser ruym[...] (Nyn, 2020, p. 37).

⁵⁶Texto apresentado por Rita Segato no Simpósio Internacional "La cuestión de la des/colonialidad y la crisis global", organizado pela Cátedra *América Latina y la Colonialidad del Poder*, dirigida por Aníbal Quijano, na Universidade Ricardo Palma, Lima, de 5 a 7 de agosto de 2010.

Da mesma forma, a segunda parte, Luz II – A Prysão (éndywa mokõe- ombo’ a djawe), começa com Tybyra sendo preso pelos guardas franceses, acusado de cometer o “pecado nefando”⁵⁷. Ele não entende o motivo daquela violência e nem o significado da acusação de sodomia que lhe é imputada:

- **ma’erã txe mbo’a? mba’ewa adjapo?**
- Por que querem me prendê? O que é que eu fiz?
- **ndaikwaai, mba’ewa nda djapoi!**
- Não sey o que ysso sygnfyca, não fyz nada de errado!
- **m’ba é sodo? mba’ewa ame’é? Sodomia? Ndaikwa’aíri.**
- Sodô o quê? Só dá o quê? Sodomya? Num sey nem o que é isso? (Nyn, 2020, p. 49).

A hipocrisia, e a falsa moral dos colonizadores, também aparece de forma explícita nas falas do protagonista. Em sua tentativa desesperada de se defender, Tybyra acusa um dos guardas que o está prendendo, de já ter se relacionado sexualmente com ele diversas vezes:

- **ndee... mba’ewa... ndeae tu, rowetsa kwaa[...]**
- Você... Num pode ser... Logo você? Tava reconhecendo[...]
- **a’ewete, djokorewa, txe pyy porã aikaa ndee reppy kwaa mbegwei[...]**
- Mal agradecydo, traýdor! Me pega dyreyto que eu sey que você sabe tocar sem ser de com força[...]. (Nyn, 2020, p. 49).

Nesse sentido, da falsa moral dos colonizadores, podemos fazer um paralelo com fatos históricos como, por exemplo, o caso dos grumetes, que chegavam nas caravelas durante a invasão do continente de Abya Yala. De acordo com o escritor Eduardo Bueno (História [...], 2021)⁵⁸, os grumetes eram meninos entre 9 e 16 anos, que eram utilizados nas embarcações para todo tipo de serviço, como limpar as latrinas, cozinhar, içar velas, entre outras funções. Alguns eram órfãos, conhecidos como os órfãos do rei, e outros eram vendidos pelos próprios pais, que recebiam em troca o salário de 1 ano de trabalho de seus filhos. Os grumetes ocupavam a posição mais baixa na hierarquia das naus, e durante as longas viagens, que podiam durar até 1 ano, eram submetidos a todo tipo de maus tratos, incluindo o abuso sexual praticado pelos homens adultos que ocupavam outras posições superiores na estrutura do funcionamento das navegações. Além do caso dos grumetes, Bueno cita diversas outras fontes, que atestam

⁵⁷Pecado nefando era expressão corrente utilizada pelos inquisidores para a sodomia. Nefandus: o que não pode ser dito. A assembleia de clérigos reunida em Salvador, em 1707, considerou a sodomia “tão péssimo e horrendo crime”, tão contrário à lei da natureza, que “era indigno de ser nomeado” e, por isso mesmo, nefando. (NOVAIS, F.; MELLO E SOUZA, L. *História da vida privada no Brasil*.v.1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997).

⁵⁸Informações colhidas no canal do YOUTUBE de Eduardo Bueno, no episódio *História do Brasil LGBT*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BOyGG_Pc8hY&t=425s

comportamentos sexuais não ortodoxos (na visão do colonizador), tanto dos colonizadores quando dos povos originários, corroborando os estudos de Fernandes e Arisi⁵⁹ quando afirmam que o que desembarcou em Abya Ayla com os navegadores, não foi a homossexualidade, mas sim, a homofobia.

A terceira parte, Luz III – O Cárcere (éndywa mboapy – omboty’apy), inicia com Tybyra recebendo a visita da família no cárcere. Pelas falas, compreendemos que estão presentes a mãe, o irmão e uma filha de Tybyra, e fica claro que a sexualidade do indígena não é exclusivamente homossexual.

Numa cena bastante tocante, Tybyra lamenta que a família o veja naquela situação, principalmente sua filha. Nessa passagem, aparece de forma sintética a questão do apagamento da língua indígena, que se dá através da proibição aos nativos, imposta pelos colonizadores, de falarem seus próprios idiomas.

- **txe tsy... ma’erã redju?**

- Oy mãe... Por que a senhora veyo?

- **eiwã ndoipoitari nhendeaywu nhandewa rupi oikwaa ramo nhande mba’emo djajapo txe.**

- Eles não deyxam falar a língua aquy, acham que estamos tramando algo.

- **ma’erã reru eiwa kwery? Txe memby nda txeretsai rangwe ko arai, txetsy’i. arai ey aipota pe mandu’a txere’[...]**

- Por que você trouxe eles? Mynha fylha num podya tá me vendo assym, maynha[...] Não é assym que eu querya que ela se alembrasse deu[...] (Nyn, 2020, p. 60).

Cito mais uma vez Diefeld e Michaelsen, que recorrem a Roland Barthes para definir a violência que é a supressão de uma língua e a imposição de uma outra:

Por outro lado, é violento o movimento de obrigar a dizer ou impedir de dizer. Roland Barthes (2013, p. 15) coloca, em sua famosa sentença, a língua como fascista, “pois o fascismo não é impedir de dizer, mas obrigar a dizer”. O português enquanto língua oficial de um país em que diversas outras línguas são faladas é marca e resquício da catequização, que aliou a evangelização ao ensino da língua do colonizador, o português. O que se chamou de ensino nada mais foi do que a obrigação a dizer, em português. Dessa forma, falar a língua do colonizador implicou em calar e adormecer outras línguas não reconhecidas como línguas oficiais (Michaelsen; Deifeld, 2022, p. 50).

Outro aspecto que aparece nesse trecho é o da aculturação de parte dos indígenas que, pressionados por todo tipo de violência, e pela desintegração de seus modos originários de vida, acabam aderindo à cultura do colonizador. Esse dado é representado na figura do irmão. Pelas

⁵⁹ Idem: Nota de rodapé nº 11.

réplicas de Tybyra, se entende que esse familiar também recrimina o comportamento do protagonista:

- **txe tsy, ema'é nde memby re mba'ewa idjaywu? Ma'wa'é rewea'é oi?**
- Mãe, olha o que o teu fylho tá dyzeno? Ele tá do lado de quem?
- **okõ re e'y djiwy karuatapyrã!**
- Não repete ysso, Caruatapyrã!
- **arãĩ ndee eí wa regemwá ramí, a'ewema txondáro rã[...]**
- Assim você parece um deles, já pode ser um guarda[...]
- **a'e remonguy'a tupi nambá kwery!**
- E desonrar todos os Tupynambás!
- **txe naenduxei ko txeretã gui, peo ramo há'ewewe[...]**
- Não quero ouvyr essas coysas do meu própryo sangue, melhor vocês yrem[...] (Nyn, 2020, p. 62).

Na sequência, Tybyra reclama dos maus tratos a que está sendo submetido, da comida ruim, da pouca água que lhe dão, do chão frio e cinzento da cela no qual está prisioneiro, e afirma que os indígenas tratam bem melhor aos animais, do que os brancos o estão tratando. Sente saudades das comidas da mãe, de viver na mata, e chama pela serpente Kaninana, animal com quem afirma ter estreita relação de amizade. Só a lua, Jacy, não o abandonou. Usando o recurso da contraposição de imagens antagônicas, a sala cinza de cimento *versus* a mata verde, a comida horrível que lhe é servida *versus* as deliciosas frutas e a farofa de formigas feita pela mãe, o tratamento desumano dos colonizadores *versus* a relação afetuosa dos indígenas com os animais, o autor sublinha as diferenças profundas existentes entre a cultura do colonizador e a cultura indígena, e a tortura da incidência da primeira sobre a segunda. Essa passagem, de forma lírica e sintética, serve como uma metáfora da realidade violenta a que os indígenas de modo geral foram (e continuam sendo) expostos na sociedade cristã eurocentrista ocidental. Faminto, sedento e alquebrado, Tybyra tem uma espécie de delírio, no qual vê uma multidão de indígenas de diferentes povos vindo ao seu encontro, “um monte de parente desconhecido”. Entretanto, ele tem a vista embaçada e não consegue distinguir exatamente os rostos dos parentes, de que povos são:

- **n'da'wery aema marãĩ porĩ mawã ndee? a'e ndee, mwã djowari e'y, ajou porã weijuri pende kwery re mãmó gwi pedju? ndeanho'i rei? anyiry? mamó oi nderetãra kwery? apy oi ou ndewy ema'e, djadjapó dopiwé, nha etã ramõ aikó te wé peteĩ peteĩ gwi djadjigwero'a awã ko nhande mombatxe wa'e, mbengwei nhandee djuká, pedjekõ re emê[...]**
- Num adyanta[...] Tudo embaçado. Qual seu povo? E o seu? Como são dyferentes? Gostey de vocês[...] Gostey muyto de você[...] De onde vyeram? Tá sozym? Não? Cadê seu povo? Aquy tem maloca pra tu também, chegue, bora reconstruyr tudo junto então[...] Nossa, dezenas[...] Centenas[...] Mylhares[...]. Uma ruma de parentes, nunca vy tanto auá* se juntá. Precysamos de cada um de vocês que se perdurõ dos seus, pra lutar contra esses que nos destróy, quando não é de vez, de pouquyn yn pouquyn[...] Num se yludam, aproveytem desconfyando[...] (Nyn, 2020, p. 69).

Essa passagem demonstra de forma exemplar como Nyn arquiteta seu texto, costurando um fato histórico ocorrido há séculos com fatos atuais, unindo passado e presente, ficção e realidade. Embora na peça seja apenas um sonho, o trecho pode ser lido também como um presságio de Tybyra sobre as lutas futuras que uniriam os povos originários de Abya Yala nos séculos XX e XXI. Apesar da tristeza que perpassa todo o texto, e, levando em consideração os movimentos indígenas organizados atuais, aqui vemos um momento de afirmação das lutas indígenas, do caráter tenaz da resistência que os povos originários têm demonstrado através dos séculos.

Esse mesmo procedimento retórico também pode ser observado na quarta parte do texto, Luz VI – A Sentença (éndywa irundy – odjuka awã regwa), na qual Tybyra demonstra clareza sobre as mazelas causadas pela continuidade do colonialismo, ao afirmar que o ano de 1500 não acabou e, ao mesmo tempo, expressar a determinação dos povos indígenas em usar das armas dos brancos como instrumento contra o colonialismo. Ambas as ideias são chaves nos movimentos decoloniais e contracoloniais.

- va'eri xee aikuaa a'é kuery ou javé popyro ipy koyvy re, ara opyta, 1500 ma ndopai 1500 ae rami oe noi? Djapo oipapa tuwija... oipapa awã, mamó pewe oo kowa'e, omo txe kowa'e ndopai awã? Mba'emo oíndaewei djaikwaa awã, a'é kuery nda imaduai kuaai, nda nhande retsarai eíwa ogueroko ay. Mawa edjeaywu nhande mbo'e a'é djaroywu, nhaipapa awã eíwa kwery rami?

- Mas eu sei que desde que eles osaru pysar os pé pôdy nessa terra, o tempo parou. Myl y quynhentos não acabou. Myl y quynhentos que chama, né? Djabo de número grande eles ynventaru pra contar[...] Vay até onde essa mulésta? Querem registrar o ynfynyto, é? Tem coysa que num dá pra prendê, pra gravá... Povo da memória fraca, a gente num esquece[...] Problema deles, agora[...] Quem mandou eles ensynarem a gente a ler e a contar as lógycas deles? (Nyn, 2020, p. 74-75)

A última frase do trecho acima também pode ser lida como uma estratégia metalinguística, uma vez que se refere à habilidade de escrever como instrumento de luta a ser usado pelos indígenas e, nesse sentido, à própria literatura indígena da qual Nyn se serve para fazer seu ativismo, e da qual é parte o texto que o leitor tem em mãos.

Um dos temas centrais nessa quarta parte do texto é o papel da Igreja no processo da colonização, e os efeitos do Catolicismo sobre o mundo indígena, tendo como eixo a questão da moralidade sobre os corpos e as sexualidades diversas dos povos originários representados na figura de Tybyra. Em artigo publicado no site Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa (IJEP), Daniela Euzebio (2020)⁶⁰ explica que, na época das grandes navegações, boa parte da

⁶⁰ Disponível em: <https://blog.ijep.com.br/os-indigenas-na-sombra-coletiva-brasileira/> Acesso em 03/03/2024.

Europa estava sob o domínio do poder da Igreja Católica, e a sociedade europeia era marcada pelo pensamento religioso, caracterizado por um moralismo exacerbado e uma intensa repressão no campo das ciências, do pensamento e da sexualidade. Ao mesmo tempo, as nações indígenas que viviam nesta época no Brasil tinham um modo de vida livre, em que a nudez do corpo não era um tabu. Assim, “não havia um pudor e um medo do corpo como na perspectiva da cristandade europeia, ao mesmo tempo, o corpo não era erotizado e, portanto, não necessitava ser escondido” (Euzebio, 2020). Nesse contexto, aquele que se diferenciava do convencional “era tido como demoníaco, primitivo, inadequado, e deveria ser aniquilado. Numa perspectiva de descobertas de novas terras e seus habitantes, a escolha (quando oferecida) era entre se converter ou morrer” (Euzebio, 2020).

Através das réplicas de Tybyra se entende que o padre, que faz a promulgação de sua sentença de morte, o acusa de ser um “selvagem ynýquo, ympuro e ymundo”, e de ter pacto com o diabo, ao que ele responde:

- **txerete nda me’ei anhã upe, ndaikwaairi mba’ewa anhã, a’ é tengwa oiko ramo pende pa’i arami anyi txe arami[...]**
 - Eu não tenho pacto com o dyabo, eu não sey o que é o dyabo, se ele exyste, ele parece mays com vocês do que cumygo, pady[...]
 - **anhã iwaikwe wa’e’y, anhã iwaikwe é’y!**
 - Anhã não é dyabo, Anhã não é dy-a-bo!
 - **djiwy mokã waí!**
 - Respeita os encantado!
 - **kó pdju ágwi ndaporai weiry i ramõ penee aema pedjh eme aly iporã pepówaí pa[...]**
 - Se de onde tu veyo tudo se desencantou, problema de vocês... Naum venham desencantar aquy[...]
- (Nyn, 2020, p. 78).

Na passagem acima, mais de uma vez se observa o cruzamento de tempos que o autor lança mão para compor sua narrativa, misturando o passado e o presente, ao jogar com os termos “encantado” e “desencantamento”. Para muitos povos indígenas, os encantados são entidades ancestrais que estão integradas à natureza. De modo geral, o Encantado é uma pessoa que alcançou um grau muito alto de sabedoria e que antes do momento da sua morte se encantou. Portanto, acreditam que a pessoa não morreu, apenas abandonou a forma humana e se transformou em um ser que vive na natureza circundante.

O mestre em antropologia Denny Lemos (2021), explica que os encantados estão presentes em diversas cosmologias e são seres múltiplos, de bastante complexidade a respeito de suas existências dentro dos territórios. Eles podem ter diversos atributos físicos, morar em paisagens visíveis e invisíveis, bem como ser “entidades magnificadas que possuem prestígio e responsabilidade no território” (Lemos, 2021, p.3). Em seu trabalho de campo com o povo

indígena akroá-gamella⁶¹, no Maranhão, ele explica como essa comunidade entende os encantados:

Os não humanos são descritos por meio de uma categoria genérica comumente chamada de seres encantados. São especificados como encantados, mães d'água e animais encantados. Estes seres são considerados seus ancestrais que, antes de se encantarem, povoaram a região entre os rios Mearim e Pindaré em um determinado momento de suas vidas. Não existe uma explicação do porquê e de como esses seres se encantaram. Esses seres são usualmente associados a questões espirituais, de cura, proteção e por terem todo o conhecimento cosmológico. Vivem nas paisagens do território de maneira invisível, mas são vistos ou sentidos quando querem. São seres magnificados, possuem prestígio, responsabilidade, poderes, conhecimento, além de serem comumente relacionados à proteção dos indígenas e ao controle do território (Fausto, 2008). Os seres podem assumir outras formas corpóreas, encantarem, curarem e ensinarem (Lemos, 2021, p. 11).

O termo desencantamento, por outro lado, se refere à ideia desenvolvida por Max Weber (2005)⁶², segundo o qual o desencantamento do mundo seria uma característica fundamental da Modernidade, marcada pelo racionalismo e pelo intelectualismo que fizeram o ocidente superar a religiosidade obscurantista que pautou a Idade Média. De acordo com a filósofa Silvia Federici⁶³(2022),

Weber usou a palavra “desencantamento” para se referir ao desaparecimento da religião e do sagrado no mundo. Mas podemos interpretar seu aviso em um sentido mais político, como uma referência ao surgimento de um mundo em que nossa capacidade de reconhecer a existência de uma lógica que não seja a do desenvolvimento capitalista está cada vez mais em questão (Federici, 2022, p. 138).

Em oposição à essa lógica, Federici (2022, p. 139) propõe uma política de reencantamento do mundo:

Quando falo sobre “reencantar o mundo”, refiro-me à descoberta de razões e lógicas diferentes das do desenvolvimento capitalista, uma prática que acredito indispensável para a maioria dos movimentos antissistêmicos e um pré-requisito para resistir à exploração. Se tudo o que sabemos e almejamos são as coisas produzidas pelo capitalismo, então qualquer esperança de mudança qualitativa está fadada ao fracasso. As sociedades que não estiverem preparadas para reduzir o uso da tecnologia

⁶¹O povo akroá - gamella vive atualmente em seis comunidades nos municípios de Viana e Matinha, no Maranhão. Ao longo do contato com a sociedade nacional, desde o século XVIII, os Gamela sofreram um processo de grande perda populacional e apagamento, levado adiante pelas frentes colonizadoras no maranhão. No século XXI, diante de um quadro institucional mais favorável à expressão de sua identidade indígena, os Gamela, que agora somam cerca de 400 famílias (1200 pessoas), passam a se organizar para reivindicar o direito a seu território originário, reconhecido desde 1759 e intensamente grilado desde o final dos anos 1960. Fonte: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Gamela>

⁶²Max Weber (1864 – 1920) foi um intelectual, jurista e economista alemão e que é considerado um dos fundadores do estudo moderno da sociologia.

⁶³Silvia Federici (1942) é uma filósofa contemporânea, professora e feminista autonomista italiana radicada nos Estados Unidos.

industrial irão deparar com catástrofes ecológicas, competição por recursos cada vez mais escassos e uma sensação de desespero crescente a respeito do futuro da Terra e do significado de nossa presença neste planeta.

A ideia de “reencantar do mundo” tem sido apropriada por artistas, ativistas e escritores indígenas, como é o caso de Aline Kayapó (2020), que defende que a literatura indígena atua nesse sentido:

Acredito que a literatura que produzimos colabora de forma significativa para dimensionarmos a vida no planeta, para depurarmos os rastros de escombros deixados pela racionalidade humana, que põe em risco a continuidade da vida no planeta. Usamos as mesmas ferramentas - canetas, papéis, computadores e a escrita da língua portuguesa, que durante séculos nos foi imposta com grande violência - em favor do reencantamento das relações socioambientais, em favor da superação da crise que assola a comunidade mundial, criada pela própria humanidade.⁶⁴

Assim, o jogo de palavras praticado por Nyn, faz referência a conceitos modernos, tornando a voz de Tybyra atemporal, arcaica e contemporânea ao mesmo tempo, e aponta para às lutas atuais dos povos indígenas. O texto se encerra com Luz V - A Execução (énydwa nirûi – odjukawa). As rubricas iniciais desse ato informam que a iluminação deixa a mostra, pela primeira vez por inteiro, o corpo de Tybyra, que está amarrado à boca de um canhão. A descrição da cena é rica em detalhes e cheia de simbolismo, especialmente no que diz respeito ao ato de falar e ao poder do som das palavras:

Tybyra, Yndýgena Tupynambá, está preso com os membros estycados, amarrado pelos braços e pernas. Com a cyntaxura amarrada à boca de um canhão de guerra, em cyma do forte de São Luýz do Maranhão. De frente para o mar (Baýa de São Marcos), de costas para a terra.

No dya da sua execução por Sodomya, dyante dos comandantes franceses, do clero e dos cidadãos locays, o céu está nublado, as nuvens carregadas anuncyam uma tempestade. A boca de Tybyra está obstruída por um pedaço de algodão, ele passa um tempo em sylêncio até que consegue tyrar o obstáculo que separa sua boca do mundo. Tybyra fala come se, deploys dos relâmpagos, o som dos trovões sayssse de sua boca (Nyn, 2020, p. 85).

A voz de Tybyra ressoa como trovão, veiculando a ideia de que a natureza atua através e em favor do protagonista. O som do trovão, por sua vez, pode ser comparado ao som dos tiros de um canhão, assim, a boca de Tybyra e a boca do canhão se sobrepõem. Aqui, mais uma vez, podemos pensar numa inversão de signos. O canhão que vai destroçar Tybyra é também o veículo que vai espalhá-lo, multiplicá-lo. O martírio se sobrepõe à expectativa da elevação, da

⁶⁴Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5653/reencantando-o-mundo-com-a-literatura-indigena>

transmutação da vítima em mártir, em semente que vai germinar e florescer em lutas futuras. Uma voz, que ao invés de ser calada, tornar-se-á eco e ressoará para além do seu tempo. Essa ideia, aqui inferida, está explicitada no Posfácyo da obra, escrita pelo autor:

Mesmo sem regystro formal, mesmo sem provas fýsicas concretas, grafadas na lógyca do homem branco, Tybyra tem nome-som, palavra-som, som-alma, sendo, assym, nosso documento formal. Repassado de gerações em gerações, o nome Tybyra sobrevyve, espalhado pelos ventos das bocas, de canhões e canções (Nyn, 2020, p. 99).

Tybyra não se converte, não renega seus deuses, sua língua, sua sexualidade, pelo contrário, ele enfrenta seus executores, vitupera, reafirmando seu modo de vida livre, ligado à diversidade da natureza, e invoca a resistênciã de seus iguais:

- odjapo 114 ma'ety pende peí apy, txe aipapa aikwaa, morōti eta mbyku rei[...] ore arema ma apy roí, pende peiko re'y, a'ê txeanhō é'y aiko, petei é'y petei we'y... marai txee? Eta, eta[...] ah, eta. Ka'agwy no mombairi ore kwery a'érami é'y orereta we, nda ewei tei[...] (opuka)[...] pende katu nda ewei, txe djuka ramo, pé djawy ko ywy aé!

- Faz só 114 anos que vocês estão aquy. É, eu sey contar, bando de branquelo mucura* réy*[...] A gente tá aquy farré tempo, desde quando o tempo não exystya, juruá... E eu não sou a únyca, nem a prymeyra, nem a derradeyra[...] Como eu? Muyta[...] Muyta[...] Ygy[...] Ahhhh, muyta! A natureza não deu conta de anyqylar, causar nossa extynção, pelo contráryo[...] A gente se reproz mesmo sem poder se reproduzr (ry frenétycamente). Quem dyrá vocês! Me matar só sygnfyca que vocês falharam, que esse mundo que vocês trouxeram pra cá falhou[...] Nós somos a própria natureza! (Nyn, 2020, p. 85).

Desobedecendo a proibição imposta pelos colonizadores de falar a língua indígena, Tybyra se dirige ao seu povo em seu próprio idioma, apelando aos indígenas para que não se deixem contaminar pela cultura violenta dos brancos, e os convocando à resistênciã. Antes de ser executado, como último desejo, Tybyra pede petun (tabaco) e tatá (fogo), reafirmando a cosmovisão de seu povo e a certeza de que, através do fogo e da fumaça, se encantarã, se reencontrando com seus ancestrais, e se transformando em semente:

- eme'éri avy, mbari'i pety, txe aipota pety, awy'a rewe amanō awã, ko aywu kydje re'y, aipota pety a'é tata. Araĩ ame'e awã txepo tata pé txe moetxakarã, pé mbopu! Pé mbopu! Txee txepo tata ame'e nhande yma gwa kwery pé. Txerete ra'y kwe'i ra'yi odjere rã, ywy rã aiko. Ko ywytu'a oudju ma'erã, aboae ary ré amboerami! Karu a'é rewe, edy ko odjepya!

- Day-me, porém, um pouco de petun, só quero fumo para que eu morra alegremente, com voz e sem medo. Quero petun e tatá. É minha forma de dar as mãos ao fogo que me encantarã. Atyrem! Atyrem enquanto eu dou as mãos aos meus ancestrays. Cada pedaço do meu corpo esfolado será semente, serey terra. Também serey fumaça, também vagarey pelos ares, lyvre feyto um vento forte[...] E essa ventanya em dya volta, em outros tempos, de outra forma! Cheya de foma, brocada por justiça!

- Pémbopu

- Atyrem! (Nyn, 2020, p. 93).

O último ato termina com o pavio do canhão sendo aceso e, na medida que ele vai se encurtando, as cortinas vão se fechando. Ressoa, então, o som da explosão do canhão e, por baixo das cortinas fechadas, sai muita fumaça. Depois, a escuridão total. O autor propõe ainda uma espécie de epílogo. O ator/atriz que encarnou Tybyra, retorna ao palco para os agradecimentos paramentado/a com um manto sagrado Tupynambá e fala sobre “os TLBGs Yndýgenas vyvos que resystem na contemporaneydade” (Nyn, 2020, p.95).

No posfácio da publicação, Nyn (2020) justifica sua escolha do termo Tybyra para nomear o personagem histórico que se tornou objeto da sua criação ficcional, uma vez que no relato do Frade Devreux, fonte histórica usada como base da sua narrativa, não existe registro do nome do indígena que foi executado à boca do canhão. O autor explica que existem muitas análises e suposições sobre a origem do nome Tybyra, mas que todas elas foram feitas por pesquisadores brancos “que geralmente colocam sygnyfyçados na conta dos povos yndýgenas, sem ao menos dyzer de qual etnyia estão falando” (Nyn, 2020, p. 99). Buscando fugir dessas definições alienígenas, Nyn (2020) faz uma relação do nome Tybyra com a palavra Ywyrá (árvore). Aqui fica evidente o desejo do autor de imbricar o ser indígena à natureza como sendo uma coisa só, fazendo o cruzamento entre os efeitos devastadores da colonização sobre as línguas indígenas, as sexualidades dissidentes e a natureza como um todo:

Longe das obvyedades sensacyonalystras que unem sygnyfyçados de ontem com noções de agora, a semelhança sonora entre Tybyra e Ywyrá (árvore) e o conhecymento prévyo de que nossas lýnguas natyvas foram deformadas pela necessarydade do ato de documentar, ynycyada pelos jesuytas, fyzeram com que dentro da mynha pesquysa, Ywyrá fosse o sentydo que transpassasse mynha cryação fyccyonal da existêncyia dessa ancestral Nhe'é Mokõe (duas almas). Dyvydyda ao meio, como as árvores da Amazônya e todas as outras florestas do Brasyly, nossas populações, dyssyidentes de gênero e sexualydade, seguem sendo desmatadas, elymynadas, devastadas. Quando envelhecemos, vyramos árvores, árvores são ancestrays vyvas, então Tybyra é de onde sou semente (Nyn, 2020, p. 100).

A publicação conta ainda com um glossário das palavras usadas no texto de origem indígena, bem como de gírias e expressões populares, advindas da oralidade, e ainda não dicionarizadas. Tanto o Prefácyo, como o Posfácyo e o Glossáryo, emprestam à publicação um caráter literário, no sentido de se constituir como um texto que tem não apenas a finalidade de ser encenado, mas que também se coloca como uma literatura ativista, engajada e pedagógica.

6 MAKUNAIMÃ – O MITO ATRAVÉS DO TEMPO: RETOMADA ANTROPOFÁGICA

Um dos textos mais significativos da dramaturgia indígena, e ainda inédito nos palcos brasileiros, foi publicado em 2019 pela editora Elefante: *Makunaimã - o mito através do tempo*. O texto, que possui autoria coletiva, apresenta uma crítica à rapsódia modernista “*Macunaíma*” (1928), de Mário de Andrade, ao trazer a voz de indígenas reais, representantes de povos que têm a divindade Makunaimã⁶⁵ como parte de seus sagrados, para discutir sobre questões como apropriação cultural e as representações problemáticas do indígena na obra *Andradina*. Através do ponto de vista de indígenas contemporâneos, o texto icônico modernista é revisto sob um olhar crítico e lança uma nova perspectiva para uma das obras literárias mais famosas da cultura brasileira.

Em *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter* (1928), considerada uma das obras mais importantes da literatura brasileira, Mário de Andrade desenvolve a noção de identidade nacional a partir da mestiçagem entre brancos, negros e indígenas. Entretanto, a representação da formação do povo brasileiro concebida por Andrade não problematiza o fato de que essa mestiçagem se deu a partir da extrema violência imposta pelos europeus aos povos indígenas e aos povos africanos escravizados. Ao mesmo tempo, o indígena é representado de forma estereotipada e as histórias sobre Makunaimã, divindade que é parte do sagrado de povos indígenas do norte do Brasil, são utilizadas por Andrade sem o devido cuidado e respeito às identidades e culturas desses povos. Pelo menos essa é uma das perspectivas críticas que desenvolve o texto que aqui será analisado.

6.1 ANTECEDENTES DE MAKUNAIMÃ

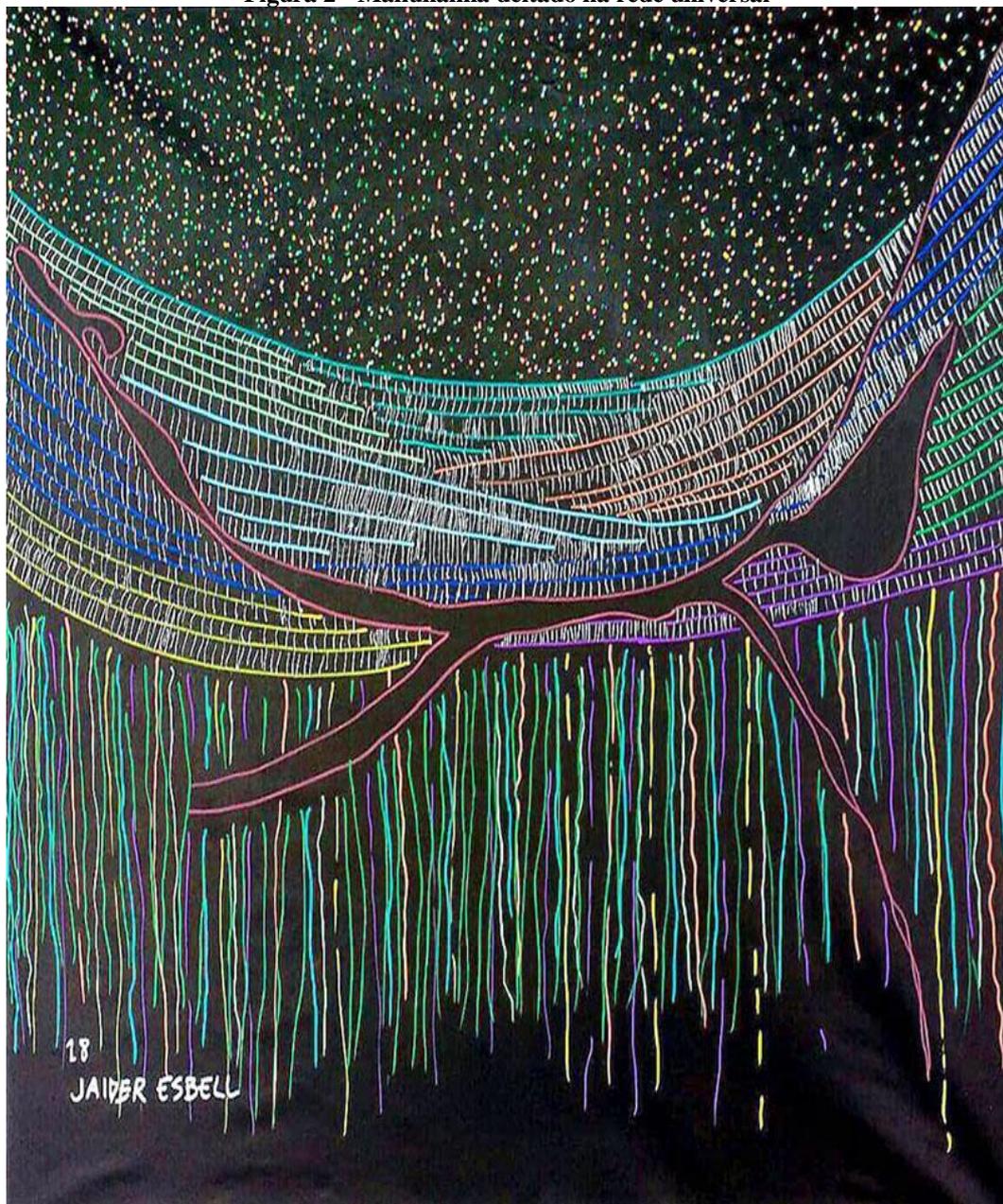
O texto dramático *Makunaimã*, o mito através do tempo, deve muito de sua criação a Jaider Esbell (1979-2021), importante artista indígena da etnia makuxi que dizia ser descendente direto de Makunaimã. Natural do estado de Roraima, região onde vivem povos que têm Makunaimã como divindade pertencente aos seus sagrados, Esbell era um artista multimídia independente e teve papel fundamental na disseminação da arte indígena

⁶⁵ De acordo com o texto da peça, os diferentes povos possuem diferentes formas de pronúncia e grafia para se referir à divindade. Makunaimã é como pronunciam/escrevem os taurepang. Makunaimã é como os makuxi pronunciam/escrevem. Os wapichana pronunciam/escrevem Macunáima. Macunaíma foi a maneira como grafou o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg e que Mário de Andrade reproduziu em sua obra.

contemporânea. A poética de seu trabalho tinha por base as cosmovisões de seu povo, as narrativas míticas e a vida cotidiana na Amazônia. Seu trabalho se desdobrou através de desenhos, pinturas, vídeos, performances e textos. O artista definia seu fazer como ativismo, uma vez que seus trabalhos articulavam arte e ativismo político.

Em 2018, ano de comemorações dos noventa anos de lançamento de “*Macunaíma*”, Esbell inaugurou a exposição *TransMakunaima, o buraco é mais embaixo*, formada por duas coleções de sua autoria: *Meu Avô Makunaima*, com 15 telas, e *It was Amazon* (com 16 telas), além de exibição de audiovisual.

Figura 2 - Makunaima deitado na rede universal



Fonte: Exposição [...] (2020)

Nota: Acrílico e posca feito no Canvas, 100 x 100 cm.

Na exposição, ele reivindicava o seu protagonismo e lugar de fala como descendente direto de Makunaima. Em entrevista⁶⁶, Esbell afirma que somente ele e os parentes podem dizer e desdizer quem é Makunaima, na busca de reformular esse mito gerador da chamada identidade brasileira (Araújo, 2018). Enquanto Andrade representa um herói sem nenhum caráter em sentido pejorativo, Esbell apresenta Makunaima, como uma energia criadora que não tem caráter no sentido de forma definida, uma entidade que pode assumir toda e qualquer forma.

Essa ideia de Makunaima como um caráter em constante transformação é desenvolvida de maneira magistral por Esbell em *Makunaima, o Meu Avô em Mim*, texto também publicado em 2018. Nele, o artista afirma ser descendente direto e a continuação de seu avô. “Estou aqui para resgatar meu avô, levá-lo pra casa pra cuidar dele” (Esbell, 2018, p. 15). E se apresenta: “Antes mesmo, devo dizer que tanto meu avô *Makunaima* quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação” (Esbell, 2018, p. 15).

Esbell apresenta um ponto de vista singular em relação à obra de Mário de Andrade ao postular que não foi Andrade que usou Makunaima, mas o contrário, Makunaima foi quem decidiu entrar no livro, como forma de resistência, como forma de eternizar seu povo. O artista desenvolve a ideia de que seu avô deixou “caminhos para a decolonização”, desde que entrou nas anotações de Koch-Grünberg até se lançar na capa do livro de Andrade e depois ganhar o mundo também com o cinema⁶⁷ (Esbell, 2018, p. 13).

Ele se deixou ir; foi o que me disse em uma de nossas inúmeras conversas de avô e neto. Assim me diz ele:
 Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. [...] Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui (Esbell, 2018, p.18).

Esbell ressalta que o projeto do avô não levou nem 90 anos para acontecer. De fato, a emergência nos últimos anos da arte indígena nos circuitos das artes visuais, nas sessões de lançamento de livros, e pelas inúmeras releituras que a literatura e a arte indígena

⁶⁶Disponível em: <http://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus/>
 Acesso: 16/12/2023.

⁶⁷ Referência a *Macunaíma*, filme brasileiro de 1969 baseado na obra homônima de Mário de Andrade e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. O filme foi um marco da Tropicália no Brasil. Em novembro de 2015 a obra entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

contemporânea têm feito em torno do resgate de *Makunaima*, a tese Esbelliana parece fazer todo o sentido.

6.2 ATO I: RETOMADA DO IMAGINÁRIO LITERÁRIO

O roteiro de *Makunaimã - O Mito Através do Tempo*, surgiu a partir do evento homônimo realizado na cidade de São Paulo, em 2018, como parte das comemorações dos 90 anos do lançamento do *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O evento, vale ressaltar, contou com a participação e articulação de Jaider Esbell. Transitando entre o documental e o ficcional, o texto dramatúrgico apresenta um acalorado debate entre o fantasma de Mário de Andrade e indígenas contemporâneos das etnias taurepang, macuxi e wapichana, povos que têm *Makunaimã* como parte de suas cosmovisões, e que colocam a rapsódia *Andradina* e as ideias modernistas sob uma ótica decolonial. No prefácio da publicação, Cristino Wapichana⁶⁸ escreve que o livro é revolucionário pois “traz à tona vozes e visões do outro lado, o indígena, que por noventa anos esteve totalmente invisível, sendo reiteradamente desrespeitado em sua existência e em seu sagrado” (Taurepang *et al*, 2019, p. 10).

A dramaturgia foi desenvolvida pela escritora e antropóloga Deborah Goldemberg a partir das falas e histórias compartilhados pelos debatedores e participantes do evento. Portanto, a obra é resultado de uma experiência coletiva. Nesse sentido, podemos pensar que a atitude de Goldemberg está de acordo como o pensamento de Spivak (2010) ao afirmar que a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser de criar espaços por meio dos quais os subalternos possam falar e, principalmente, possam ser ouvidos, e que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno, pois tal atitude reproduziria o discurso hegemônico e as estruturas de poder, mantendo o subalterno silenciado. Na nota da edição, Goldemberg explica que o conceito de autoria adotado no trabalho é semelhante ao realizado pelos copistas medievais, que produziam versões transcritas de histórias contadas por narradores da tradição oral, sendo que os direitos autorais de *Makunaimã* são reconhecidos como pertencentes aos narradores indígenas dos povos macuxi, taurepang e wapichana (Taurepang *et al*, 2019, p. 7).

Makunaimã está dividido em duas partes: Ato I - O Visitante e Ato II - Mito, sendo que a primeira parte possui uma estrutura mais convencional, com diálogos lógicos e embates político-filosóficos, e a segunda parte, uma estrutura que se aproxima da contação de histórias, característica das tradições orais, de um evento que poderia acontecer em uma roda de pessoas

⁶⁸ Cristino Wapichana (1971) nasceu em Boa Vista, Roraima, é contador de histórias, escritor, músico, compositor, produtor cultural.

à volta de uma fogueira. A ação da peça acontece dentro da Casa-Museu Mário de Andrade, em São Paulo, durante uma palestra pelas comemorações dos 90 anos de Macunaíma.

A rubrica descreve que “a casa é vista de fora, seccionada, com um panorama do andar térreo e do primeiro andar” (Taurepang *et al*, 2019, p. 17). No andar térreo, estão os palestrantes e o público assistente. No primeiro andar, está Mário de Andrade que ao ouvir seu nome sendo citado no debate, desperta da eternidade e desce para dialogar com os participantes e defender a sua criação. Entre os personagens, estão: Jaider (Eshell); Laerte, escritor indígena wapichana (personagem claramente baseado em Cristino Wapichana); Bete⁶⁹, professora indígena wapichana; Avelino Taurepang⁷⁰, indígena taurepang; Ariel⁷¹, um poeta e filósofo negro; Iara⁷², uma cantora; Pedro⁷³, um antropólogo; Jefferson, um ator e o Prof. Dr. Armando de Almeida Russ. Os personagens problematizam junto ao fantasma de Mário a forma como o indígena é representado em Macunaíma, bem como as ideias de nação e de identidade brasileiras contidas na rapsódia modernista.

Uma das vozes mais críticas em *Makunaimã* é a do personagem Laerte, um dos palestrantes convidados do evento que trava as discussões mais acaloradas com o fantasma de Mario de Andrade. Em sua primeira intervenção, Laerte problematiza a questão da apropriação cultural perpetrada em *Macunaíma*. Ele afirma que se Mario “tivesse ido até lá conversar com os povos teria escrito outra história” (Taurepang *et al*, 2019, p. 19). O personagem se refere ao fato de Mário ter usado como fonte principal para composição de sua obra a versão do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg⁷⁴ das histórias sobre Makunaimã, ao invés de ter buscado as histórias diretamente com os próprios povos indígenas.

⁶⁹Elizabeth Ribeiro (1983-2020), indígena wapichana, era professora na comunidade Canauanim, no município do Cantá, região ao norte do estado. Ela estudou no Centro de Formação Wapichana, na comunidade Malacacheta, e faleceu em 2020 em decorrência da Covid19.

⁷⁰Avelino Taurepang é neto de Akuli Taurepang, o xamã que narrou as histórias de Makunaimã para o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg.

⁷¹Marcelo Ariel (1968). Poeta, performer e dramaturgo brasileiro. É o autor de *Retornaremos das cinzas para sonhar com o silêncio* (2014) e *Com o daimon no contrafluxo* (2016), ambos pela Editora Patuá. Algumas outras publicações de M.A.: *Tratado dos anjos afogados* (Letra selvagem, 2008); *O Céu no fundo do mar* (Dulcinéia Catadora, 2009); *Conversas com Emily Dickinson e outros poemas* (Multifoco, 2010); *A segunda morte de Herberto Helder* (21 GRAMAS, 2011); *Teatrofantasma ou o doutor imponderável contra o onirismo groove* (Edições Caiçaras, 2012).

⁷²Iara Rennó (1977). Cantora, compositora, instrumentista, arranjadora, produtora. Em 2008, lançou o disco *Macunaíma Ópera Tupi*, concebido sobre trechos do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

⁷³Pedro Agostinho (1937-2022) foi um importante antropólogo brasileiro indigenista e ativista das causas indígenas.

⁷⁴*De Roraima ao Orinoco* (Von Roraima Zum Orinoco, 1916). Livro com relatos da viagem realizada pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) pela região Norte do Brasil e pela Venezuela, no período de 1911 a 1913. O autor faz um levantamento etnográfico e linguístico dos povos indígenas da região, transcreve histórias e mitos de origem, que mais tarde inspiraram Mário de Andrade na redação de Macunaíma.

Clarissa Diniz Moura (2020) explica que o etnólogo teria interpretado a entidade Makunaimã como se fosse Deus, “pelas equivalências forçosamente estabelecidas entre as cosmologias ameríndias e aquelas cristãs ao longo da colonização” (Moura, 2020, p.70). Andrade, por sua vez, se utiliza dessa interpretação da divindade para compor sua rapsódia. E essa é a queixa de Laerte, a de que Mário, na busca de criar uma obra genuinamente brasileira, se apropriou da entidade indígena a partir de uma narrativa filtrada pelo olhar europeu, ao invés de ter ido beber direto na fonte. O personagem argumenta que na feitura de *Macunaíma*, Mário deslocou fragmentos do sagrado do povo wapichana e misturou com histórias de outros povos, transformando em algo sem sentido para eles:

Laerte (para Mário)

Mas quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós. Quando você mistura, Ceuci do povo Tembê, que padeceu antes do século XX, com o barro do povo Carajá, com Makunáima, como se fosse tudo igual, você nos desvaloriza. Você produz estereótipos.

Mário

Mas todas essas histórias são maravilhosas.

Laerte

Só que cada povo é um povo. O meu povo vive ali há 4,5 mil anos. Tem uma história, tem cosmologia. O outro povo que mora ao lado, os yanomami, tem dez mil anos de história, entende? (Taurepang *et al*, 2019, p. 41).

E, mais adiante, ele exemplifica a violência que representa para os indígenas a forma como a rapsódia modernista foi concebida:

Laerte

É como se eu pegasse seus poemas e juntasse com os sermões do Padre Antônio Vieira e com trechos de José de Alencar, fazendo uma misturada danada. Quando tudo que você queria era criar algo diferente do que eles fizeram, não era? Criar uma identidade própria. No nosso caso, sempre tivemos essa identidade. E ela nos foi roubada na criação do Brasil (Taurepang *et al*, 2019, p. 42).

A voz de Laerte vocaliza a disposição dos povos indígenas em seus ativismos para retomar o que lhes foi roubado e restabelecer a verdade sobre suas histórias. Em uma passagem, Laerte conta que é filho de uma indígena wapichana com um trabalhador nordestino, que cresceu numa fazenda no Nordeste, mas vive atualmente em São Paulo. Mário, então, faz uma brincadeira associando a trajetória de vida de Laerte com a história de Macunaíma, que vai para a cidade grande em busca da pedra Muiraquitã. Laerte aproveita a associação para reafirmar a luta e as intenções dos artistas indígenas contemporâneos:

Mário

E então veio para São Paulo resgatar a Muiraquitã das garras de Piaimã?

Laerte

Sim, de certa forma. Vim para cá resgatar as histórias que roubaram do meu povo. E também para apagar as que contaram de forma torta sobre o meu povo. Esse tempo acabou. Agora estamos aqui, nós, os artistas indígenas, para contarmos nossas próprias histórias. Mas agora é preciso dominar outras técnicas. A escrita. O celular. As redes sociais. A palestra. Estamos aqui no front (Taurepang *et al.*, 2019, p. 36-37).

Essa fala de Laerte pode ser considerada central em *Makunaimã*. É disso fundamentalmente que trata o texto: os indígenas ocupando os espaços, tomando a palavra para contar as suas próprias histórias, colocando os pingos nos “is” e desfazendo estereótipos. Ao dizer que os indígenas estão no *front* Laerte indica o caráter de luta e de resistência cultural que está implícito no fazer das artes indígenas.

Outro ponto nevrálgico da discussão é sobre a maneira como a miscigenação é representada em *Macunaíma*. Em uma passagem, Mário procura justificar sua visão, usando como exemplo sua própria origem e a origem de Laerte:

Mário

Você é índio, mas não apenas. É também nordestino. Suas histórias já estavam “misturadas” quando eu as conheci. Assim como eu, que sou preto, como diz o nosso amigo filósofo. Mas, olhe para mim. Eu pareço preto? Quão preto? Há como medir o quanto há de preto em mim? Não seria o meu espelhamento disso que incomoda? Não seria meu livro um espelho? (Taurepang *et al.*, 2019, p. 42- 43).

Ao que Laerte responde:

Laerte

Sim. Incomoda por que não era para ter sido assim. O fato consumado não justifica. O mais importante para você entender, Mário, é que eu não sou índio: sou wapichana. A palavra “índio” é uma das generalizações que o Brasil criou para ocultar seus crimes. O que quer que seja que o Brasil fez do meu povo não me torna um índio. Sou wapichana. (Taurepang *et al.* 2019, p. 43)

A violência sofrida pelos povos indígenas é expressa de forma veemente numa passagem em que a curadora do evento apresenta o antropólogo Pedro, que liderou a demarcação das terras indígenas da TI Raposa Serra do Sol⁷⁵. Ela explica que a demarcação “significou uma reparação de muitas perdas que esses indígenas sofreram ao longo do século” (Taurepang *et al.*, 2019, p. 58). Mário, ingenuamente, pergunta se foram “muitas perdas” e nesse momento os indígenas se levantam e respondem em coro:

⁷⁵A terra indígena Raposa Serra do Sol é uma área situada no nordeste do estado brasileiro de Roraima, na fronteira com a Venezuela. É destinada à posse permanente dos grupos indígenas ingaricós, macuxi, patamona, taurepang e wapichana.

Laerte, Jaider, Avelino e Bete
 (se levantam e dizem juntos) - Muitas Perdas.
 Laerte – Nossa religião.
 Jaider – Nossas terras.
 Bete – Nossas Línguas.
 Jaider – Nossos parentes.
 Laerte – Nossa cultura
 Bete – Nossas crianças.
 Ariel – O Brasil é um campo de extermínio (Taurepang *et al*, 2019, p.59).

Ao ouvir a resposta à sua pergunta, Mário conclui: “Perdas demais... É isso? E esse tempo todo, nós, artistas brancos de classe média, pensando em literatura para desafiar o cânone europeu, eu entendo.” (Taurepang *et al*, 2019, p. 59). Essa fala revela a ironia do texto em relação à negação de Mário a respeito de sua origem negra.

Um pouco mais adiante, Pedro, o antropólogo, lembra que são quinhentos anos de genocídio dos indígenas no Brasil, e que os povos wapichana, macuxi e taurepang sofreram todo tipo de escravidão, inclusive durante o século em que o autor de *Macunaíma* viveu. Que os indígenas trabalhavam em regime de semiescravidão enquanto os brancos iam tomando seus territórios tradicionais e expulsando aldeias inteiras. “Muitos padeceram e outros foram reunidos em depositórios humanos visto como estratégia humanitária do governo brasileiro para evitar a dizimação total dos indivíduos indígenas” (Taurepang *et al*, 2019, p. 60). Ao final da exposição do antropólogo, Laerte complementa:

Laerte
 É o que eu disse desde o início. Se você (Mário) tivesse visto com seus próprios olhos, não escreveria algo que acatasse a miscigenação. Você a teria problematizado. Talvez tivesse erguido braços contra essa política. Lutado pela preservação dos territórios indígenas conforme seu modo de vida tradicional. (Taurepang *et al*, 2019, p. 61).

Uma das vozes mais significativas que ressoam em *Makunaimã* é a do personagem Jaider, que como já foi dito aqui, refere-se a Jaider Esbell, o importante artista, articulador e pensador da arte indígena contemporânea. Na peça, o personagem Jaider participa do evento de forma performática. A rubrica informa que ele está com o corpo pintado de urucum e jenipapo. Ao longo do texto, Jaider faz desenhos e usa um telefone celular para transmitir o evento, ao vivo, pela internet, fato que o personagem Mário considera como um gesto verdadeiramente antropofágico. Os posicionamentos do personagem estão absolutamente em acordo com o pensamento de Esbell, expresso em suas obras de arte e em seus escritos. Suas interferências na peça são pontuais, sutis e, ao mesmo tempo, provocativas. Por vezes, parecem ter uma função mediadora do debate.

O tratamento dispensado por Jaider a Mário ao longo da obra é de horizontalidade. Quando são apresentados, um ao outro, há um reconhecimento mútuo como irmãos nas artes.

Jaider

O que eu quero dizer é que eu sou da arte – que não é escola, não é religião, não é igreja, não é partido político, é um negócio único que temos no nosso mundo e eu estou no olho desse furacão maravilhoso, o que quer que ele seja.

Mário

Bravo, Jaider! Vejo que somos muito parecidos!

Jaider

Hashtag Tamojunto! (Taurepang *et al*, 2019, p. 61).

Diferente de Laerte, que possui um discurso mais incisivo, Jaider se move de forma sinuosa, não direta, menos ligada ao discurso, à palavra, e mais vinculada ao performático, à ação. Essa maneira de agir da personagem está de acordo com o que postulava Makuxi sobre o gesto decolonial a ser perpetrado pela arte:

Discutir a decolonização talvez seja dar um primeiro passo em negar a sua totalidade, ou, que discuti-la não seria exatamente o que se tem a fazer quando desconstruí-la acaba parecendo mais razoável. Essa segunda opção pode nos dar um sentido mais enérgico ou mais ativo que discutir o que acaba nos deixando apenas nos campos passivos de validar uma teorização. (Makuxi, 2020, p. 37)

Em seu texto “Auto Decolonização - uma pesquisa pessoal no além coletivo” (Makuxi, 2020), Makuxi (2020, p. 35-36) afirma “que o jogo se faz com cartas certas na manga e que sentar-se à mesa principal pressupõe percorrer por outros caminhos” e que é preciso “se manter estrategicamente rebelde sem se perder na radicalidade”. Essa maneira indireta de agir pode ser vista na personagem Jaider desde sua primeira fala, quando todos estão se apresentando e Jaider toma a palavra chamando a atenção do grupo para a presença de Avelino Taurepang naquele debate:

Jaider

De cabelos longos, pintado de urucum.

Olha, pessoal, eu não quero interromper, mas acho importante a gente respeitar os mais velhos. Além do defunto aí (referindo-se a Mário), temos aqui o Sr. Avelino, que veio de longe e precisa se apresentar. Afinal, a culpa é toda do avô dele – do Akuli! (Taurepang *et al*, 2019, p. 22).

Como fica evidente, Jaider desloca o foco de atenção de Mário de Andrade para Avelino, lembrando aos participantes que as histórias de Makunaimã, que os trouxeram até aquele momento, foram narradas originalmente por Akuli Taurepang. A conversa, entretanto, toma outra direção e Avelino acaba não falando num primeiro momento. Mais adiante, Jaider

intervém novamente trazendo o ancião para a discussão, para que possa ser ouvido. Esse é um dos momentos mais significativos da peça, o encontro entre Mário de Andrade com o neto de Akuli, o primeiro narrador das histórias de Makunaimã:

Jaider

Pois é minha gente, vou apresentar aqui o Sr. Avelino Taurepang, neto de Akuli Taurepang, que foi quem narrou os mitos que o senhor leu no livro do alemão. Acho que é importante esse encontro entre vocês. Aliás, não é à toa que isso está acontecendo. Não é mesmo.

Mário

Que grande prazer, Sr. Avelino. Seu avô era um grande contador de histórias, maravilhoso de verdade. Os mitos ataçaram a minha imaginação de tal forma... Foi como um mergulho em outro mundo. No seu mundo. Muito prazer (Taurepang *et al*, 2019, p. 26).

A rubrica informa que nessa hora todos estão olhando para Avelino, que em sua timidez, demora a responder. A insistência em fazer a voz de Avelino ser ouvida está de acordo com uma atitude decolonial, pois atribui protagonismo ao indígena taurepang no contexto do universo sobre o qual se discute. Com efeito, o depoimento de Avelino é revelador de questões complexas da realidade indígena no Brasil e coloca no centro do debate a problemática da representação da identidade nacional, tema caro ao Modernismo e central em *Macunaimã*.

Avelino fala sobre as fronteiras brasileiras que cortam as terras onde vivem os taurepang⁷⁶. Jaider intervém, dizendo que é impossível falar sobre identidade nacional sem falar em fronteiras. Avelino, então, conta o que soube através de seu avô Akuli, que acompanhou o Marechal Rondon⁷⁷ quando esse andou pelo norte do país na década de 1920, a serviço do governo federal, como responsável por garantir as fronteiras do Brasil:

Avelino

Era tudo com Akuli. Ele que o acompanhava. Quando o marechal chegou, dizia assim: “olha, pessoal, a partir de hoje vai ser fronteira. Aqui vai ser Brasil, ali Venezuela. Quem quiser ficar aqui, fique. Quem quiser ficar lá, fique. Aqui vai ser país. Vai ser difícil para vocês”. Porque antes era livre. O pessoal ficava aqui, depois ia para lá. Eu mesmo falo quatro línguas, para poder me comunicar com os parentes. Depois chegou polícia, chegou guarda. Hoje está aí, ninguém pode passar sem documento. Se passar lá, tem que se identificar (Taurepang *et al*, 2019, p.65).

⁷⁶O povo taurepang vive em territórios na tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa. A maioria se concentra na savana venezuelana, sendo que uma parte menor habita em comunidades do lado brasileiro e da Guiana Inglesa.

⁷⁷O marechal Cândido Rondon (1865 – 1958) foi um militar que atuou em expedições a oeste e norte do território brasileiro, responsável pela construção de telégrafos para estabelecer a comunicação entre o Rio de Janeiro, antiga capital federal, e as regiões mais distantes do interior do país. De 1927 a 1930, Rondon foi encarregado de examinar (e garantir) todas as fronteiras entre o Brasil e seus países vizinhos.

Ao final do depoimento, Jaider toma a palavra para apontar a falha do Modernismo em buscar definir uma identidade brasileira usando como base a cultura indígena, sem considerar a realidade dos povos originários e sem denunciar a violência sofrida pelos indígenas desde a chegada do europeu nas Américas até os dias atuais:

Jaider

Está aí o que você buscava, Mário. Identidade brasileira. Ouça um indígena que ficou do lado de cá da linha de giz que traçaram em volta dele para garantir as terras e os minérios do subsolo ao Brasil branco (porque o indígena não tem acesso a isso). Ele que está ali há milhares de anos, representante do seu povo. Os parentes ficaram do outro lado da linha de giz. Avelino é um brasileiro? (Taurepang *et al*, 2019, p. 66).

Ao ouvir a pergunta de Jaider, Avelino, ofendido, responde: “Eu não sou brasileiro. Sou taurepang” (Taurepang *et al*, 2019, p. 66). A problemática da identidade nacional que aflora no depoimento de Avelino também é discutida por Makuxi (2020) no já citado texto “Auto decolonização - uma pesquisa pessoal no além coletivo”:

A afirmação de uma performance decolonial no todo envolvente prescinde que estejamos conscientes de que nossa forma de desenvolver as nossas relações sociais e políticas são pautadas em valores que antecedem o estabelecimento do Estado. Assim, certamente teremos embates constantes com a questão legal, sendo muitas das vezes tidos como rebeldes e antinacionalistas quando não criminalizados e punidos. (Makuxi, 2020, p. 32)

Makuxi (2020, p. 33) afirma que a ideia de identidade nacional é como “uma estrutura sólida intransponível que todo habitante deve assumir por força de lei. Ser brasileiro deve estar antes de qualquer outra forma de identidade e negá-la é uma contravenção”. Entretanto, ele entende muito bem que essa proposta de identidade nacional não é unanimidade, “deixando uma lacuna para a validade de outra crise identitária” (Makuxi, 2020, p. 33). Nesse sentido, postula que as performances decoloniais se consolidam através de uma ideia de infiltração nessa estrutura aparentemente sólida. E ainda,

Negar a identidade nacional e reivindicar identidade anterior é uma atitude que desperta uma série de elementos que nos faz conscientes de nossa condição de primeiros e talvez configure uma das ações decoloniais mais potentes, pois são aberturas para “os veios das águas” da ressurgência (Makuxi, 2020, p. 33).

A partir do depoimento de Avelino, o debate sobre a problemática da representação da identidade nacional enseja o fim do primeiro ato de *Makunaimã – O mito através do tempo*. Conclui-se que “há um Brasil fora do papel”, que “O Brasil não abarca o Brasil” e que “o erro

fatal do Modernismo, nesse sentido, foi avançar na busca de uma identidade brasileira, ao invés de desmascará-la de vez” (Taurepang *et al*, 2019, p. 67).

6.3 ATO II – RETOMADA DO MITO

No segundo ato, o texto ganha a forma de um sarau, que tanto pode remeter aos famosos sarais modernistas quanto a uma contação de histórias característica das tradições orais das quais os povos indígenas são depositários. A conversa ganha contornos mais informais, os convidados se servem de vinho, a cantora puxa o seu violão, Jaider começa a fazer desenhos sobre as diferentes versões do mito de Makunaimã, e os desenhos são projetados num telão ao fundo.

O primeiro relato mítico, lido por Jefferson, o ator, é uma história contada por Akuli Taurepang a Koch-Grünberg, e à medida em que a narrativa avança, os demais participantes do sarau assumem, e representam, as personagens da história. Apenas Mário e Jaider, permanecem de fora da encenação. A narrativa gira em torno de 5 meninos que saem para caçar pássaros e acabam prisioneiros do gigante Piai'mã que os transforma em feiticeiros. Vale ressaltar o caráter antropozoomórfico dos personagens, que transmutam sua forma de pássaros em seres humanos e vice-versa. Em determinado momento Avelino Taurepang comenta: “naquela época os animais eram gente como nós. Não havia diferença entre gente e animal” (Taurepang *et al*, 2019, p. 72). Nessa passagem, podemos reafirmar a perspectiva comum aos povos indígenas que se opõe ao antropocentrismo iluminista que desembarcou em Abya Yala com a colonização.

Entre uma narrativa e outra, um copo de vinho e outro, as discussões, entretanto não cessam. Os participantes debatem temas como autoria e plágio, oralidade e escrita. Se discute, por exemplo, o quanto Koch-Grünberg realmente compreendeu as narrativas de Akuli Taurepang e o quanto foi fiel ao que ouviu. Ao término da leitura feita por Jefferson, os participantes fazem as seguintes observações:

Curadora

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

Avelino

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

Ariel

O pensamento indígena nos ajuda a transcender as falsas dicotomias da civilização ocidental. Há religiões orientais que dizem que não há arte desde que o ser humano

mergulhou no abismo civilizacional. Que a verdadeira arte move montanhas, literalmente. O resto são esboços (Taurepang *et al*, 2019, p. 80).

Em seguida, os participantes ouvem uma gravação em fita cassete com a voz de Akuli-mumu, filho de Akuli Taurepang e pai de Avelino. A Curadora informa que o registro foi colhido na década de 1990 por um antropólogo e contém uma outra versão para a morte do gigante Piai'mã. A gravação traz o frescor da oralidade. A fala de Akuli-mumu é repleta de interrupções, de regionalismos, de sons de galinhas ciscando, crianças brincando, cachorros latindo. Por outro lado, e de acordo com o comentário de Mário, essa versão já não tem o caráter sagrado da narrativa de Akuli Taurepang e o gigante já está mais próximo do vilão devorador de gente que ele descreveu em sua rapsódia. O antropólogo aponta que essa mudança no caráter de Piai'mã se deve à influência do cristianismo entre os taurepang, assim a narrativa de Akuli-mumu já reverbera a descaracterização do seu sistema cosmológico.

Chega a vez de Avelino, o neto de Akuli, contar a sua versão da morte de Piai'mã. A narrativa agora se assemelha a uma história contada para assustar crianças, como a história do velho do saco. Piai'mã é apenas um monstro malvado que devora crianças que desobedecem aos seus pais. Ao final da narrativa, Ariel comenta que agora a história não passa de uma anedota, e Jaider completa: - Um meme!

Na sequência, Mário lê uma passagem de sua rapsódia, na qual o gigante Piai'mã é transmutado em Venceslau Pietro Pietra, o gigante comedor de gente. A leitura do fragmento evidencia o contorno maniqueísta do personagem, sendo claramente figurado como um vilão. Nesse sentido, o gigante desenhado por Andrade está muito mais próximo das narrativas de Akuli-mumu e Avelino, dessacralizado e marcado pela descaracterização que sofreu ao longo do tempo com a interferência da cultura branca. Ao final da leitura de Mário, Jaider grita divertidamente: – Plágio!

Em seguida, é a vez de Jaider contar uma história sobre a mulher de Makunaimã e de como o jacaré adquiriu as saliências que caracterizam seu dorso. A narrativa é cheia de reviravoltas fantásticas, na qual dois irmãos entram para dentro da vagina da mãe que está morrendo e se transformam em ovos. Depois renascem dos ovos e são dois seres minúsculos e, em seguida, entram na barriga de um jacaré, para finalmente nascerem outra vez, se tornarem gente e saírem a caminhar pelo mundo. Encantado ao ouvir a narrativa, Mário lamenta que não a tenha conhecido antes, pois a teria incluído em seu livro, ao que Laerte responde:

Laerte
Provocador, mas em tom brincalhão.

Tu disse o quê, Mário? Que vai incluir o mito do Jaider no teu livro? Depois do nosso papo? Olha que tu vai morrer de novo assim, só que agora sem o benefício de ter vivido em outra época!
(Taurepang *et al*, 2019, p. 115)

Depois desse momento, Mário começa a ficar mais alheio ao sarau. Enquanto Iara canta uma canção de sua ópera Macunaíma, cuja letra é uma apropriação da rapsódia andradina, Mário vai desaparecendo sem que os demais percebam. Ao final da canção, o Professor Russ saúda a criação de Iara, respaldando o plágio perpetrado e a continuação da história que não para de se transformar. Laerte e Jaider, por outro lado, demonstram seu descontentamento com a posição do acadêmico:

Prof. Russ [PHD]
Bravo! É isso! Koch-Grünberg, Mário de Andrade, agora Iara... A história continua.
Laerte
Fala para Jaider
É, cara, acho que eles não entenderam nada mesmo...
Jaider
Coloca mão no ombro do parente.
São artistas, estetas – o que nós corremos o risco de nos tornar. A beleza das histórias os hipnotiza também...
Laerte
Depois de ouvirem o canto da Iara, não há o que os faça pensar de outra forma
(Taurepang *et al*, 2019, p. 117).

Ao final, quando percebem que Mário foi embora, todos lamentam, mas concluem que ele sempre estará presente entre nós. Ariel, o poeta, argumenta que se não fosse por Mário de Andrade, eles não estariam ali, fazendo aquele evento, e que talvez o próprio Makunaímã já tivesse sido esquecido por completo, até mesmo entre os Taurepang. O texto encerra com Avelino perguntando se Mário teria sido um Pagé dos brancos ao que a curadora responde: “- Acho que sim! O pai dos pagés – nosso Piai’mã” (Taurepang *et al.*, 2019, p. 119).

6.4 REANTROPOFAGIA: DESDOBRAMENTOS DE MAKUNAIMÃ

Em 2019, aconteceu no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (RJ) a exposição coletiva de artes visuais Re-Antropofagia, reunindo o trabalho de diversos artistas indígenas contemporâneos. A exposição teve entre seus curadores, fato inédito até então, um artista e ativista indígena, Denilson Baniwa⁷⁸. O texto curatorial, assinado por Baniwa e Pedro Gradella anunciava os propósitos da mostra:

⁷⁸Denilson Baniwa (1984) é um artista, curador, designer, ilustrador, comunicador e ativista dos direitos indígenas. Conhecido como um dos artistas contemporâneos mais importantes da atualidade por romper

[...] aqueles que descem dos antigos antropófagos de Pindorama vêm a público falar que daquele fundo do mato-virgem, de uma preguiça repetida por aquela antropofagia que uniu apenas aqueles que tomaram a Nossa História na voz de Mário de Andrade, ressurgiu a ReAntropofagia, um Manifesto, um grito de urgências sobre a arte produzida pelos povos originários, quebrando assim séculos de silenciamento e exotização dos que sempre estiveram aqui (Andrade; Baniwa; Gradella, 1928 *apud* Arêas, 2019, p. 255).

Figura 3 - Re – Antropofagia



Fonte: Baniwa (2019 *apud* Moura, 2020, p. 80).

Nota: Mista, 100 x 120cm

paradigmas e abrir caminhos ao protagonismo dos indígenas no território nacional. Atualmente, vive e trabalha em Niterói, no Rio de Janeiro. Denilson é um artista antropófago, pois se apropria de linguagens ocidentais para descolonizá-las em sua obra. Em 2019, foi indicado ao Prêmio Pipa, o maior prêmio de arte contemporânea do Brasil, e venceu a categoria *online* do Prêmio.

Além de fazer a curadoria da exposição, Baniwa também participou com sua obra homônima: *Re-Antropofagia*. A pintura traz uma cabeça enegrecida que mescla características de Mário de Andrade e do ator Grande Otelo, decepada, servida numa bandeja com mandioca, milho, café, pimenta, acompanhada de um exemplar da 1ª edição de *Macunaíma* e de um bilhete que diz: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma. Jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimî e a antropofagia originária que pertence a todos nós, indígenas” (Baniwa, 2019 *apud* Moura, 2020, p. 80).

Segundo Goldstein (2019, p. 86), durante as visitas guiadas, o artista e curador explicava aos visitantes que a exposição era um manifesto: “quem tem que falar sobre antropofagia somos nós! Foi preciso cortar a cabeça do Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para Macunaimî”⁷⁹. Ainda de acordo com Goldstein (2019), em uma palestra na Universidade Federal de São Paulo, Baniwa contou que os artistas indígenas contemporâneos pretendem “juntar a antropofagia dos Andrades com a dos Tupinambás” e que “uma maneira de antropofagizar a arte e a história ocidentais é realizando releituras e apropriações”. Clarissa Diniz de Moura (2020) acredita que “a coluna vertebral” da pintura de Baniwa é “a disposição cosmopolítica de vingar a violência epistêmica produzida pela arte moderna”, sendo a obra uma alegoria desse processo em curso (Moura, 2020, p. 80).

Em 2021, às vésperas das comemorações dos cem anos da Semana de Arte Moderna, aconteceu em São Paulo a 34ª Bienal. Como não poderia deixar de ser, o movimento modernista e o manifesto antropófago, se tornaram temas centrais nos debates, sendo revisitados a partir de uma perspectiva decolonial. Nesse sentido, Paulo Miyada (Moraes, 2021) defende que hoje é incontornável pensar que o projeto antropofágico se constituía num gesto de dupla apropriação, uma vez que se apropriava da cultura europeia, mas também se apropriava da cultura autóctone, “de tudo que se levanta como signo de brasilidade, do popular, indígena, negro. O Oswald, a Tarsila, de fato não eram franceses, mas também não eram desse Brasil nativo ao qual eles estavam fazendo referência” (Moares, 2021).

Moura (2020) defende que o propósito dos modernistas era profundamente anticolonial em sua crítica às instituições basilares do colonialismo e à violência política, social e epistêmica praticadas pela colonização. Entretanto, reconhece que essa proposição foi,

⁷⁹ Repara-se que Baniwa grafa o nome da divindade de outra forma, diferente dos wapichana, taurepang e makuxi: Macunaimí.

paradoxalmente, “colonial em suas dinâmicas de apropriação e extrativismo em relação aos povos indígenas, produzindo violências epistêmicas contra aqueles que, por sua vez, estavam sendo convocados para uma luta contra a hegemonia colonial e seu característico epistemicídio” (Moura, 2020, p. 78).

Makunaimã – o Mito Através do Tempo – apresenta uma excelente contribuição à literatura brasileira, uma vez que traz para a cena de forma potente a voz dos povos originários, proporcionando uma profunda reflexão sobre as relações entre arte e sociedade. Ao apontar equívocos e contradições contidos na rapsódia andradina, o texto altera as interpretações vigentes e traz um novo olhar sobre essa obra considerada canônica em nossa cultura. Vale dizer que a intenção da peça não é a de cancelar a obra de Mário de Andrade, mas de lançar novas luzes sobre questões complexas e problemáticas na apropriação que o autor fez das cosmovisões dos povos indígenas e na representação da mestiçagem em *Macunaíma*.

É a visão dos indígenas que vem à público para retomar os seus espaços, para tomar a palavra, contar as suas próprias histórias e desfazer estereótipos. O texto também serve como um alerta sobre a violência para com os indígenas, ainda que involuntária, que pode estar velada nas representações desses povos em grandes obras literárias da nossa cultura. Ao mesmo tempo, a obra faz refletir sobre nossa ideia de nação, que tem preterido os povos indígenas, os mantendo à margem da sociedade sob o estereótipo do selvagem atrasado ou do exótico, e fazendo vista grossa a todo tipo de violência cometida contra eles. *Makunaimã* se constitui, sem dúvida nenhuma, como registro de nossa época. Uma época de retomadas indígenas de seus territórios, de suas culturas diversas, de suas histórias roubadas ao longo do tempo, mas também de um tempo de repensarmos quem somos como povo e qual o país que queremos.

7 CONCLUSÃO

Nós, autores indígenas, trazemos, ao escrever,
a verdadeira história dos povos étnicos do país.
Estamos dizendo nas nossas obras que existimos,
que temos culturas, tradições e territórios.
Cada livro escrito é um sangue derramado.
A nossa literatura é uma flecha.
Eliane Potiguara.

Como manifestamos na introdução a esse estudo, a escolha da abordagem decolonial para examinar as literaturas, sobretudo o teatro, produzidas por indígenas foi uma consequência do caminho percorrido como ator, diretor e sujeito coletivo. Estar implicado ativamente no e com o mundo, mais do que escolha ou militância, se impôs como imperativo ético e mais recentemente como reconhecimento do esgotamento dos ecossistemas e mesmo das possibilidades de imaginação e subjetivação. As literaturas indígenas apresentam uma multiplicidade de significados, mas antes de tudo possuem um sentido de ativismo e se constituem como um instrumento de resistência e luta baseado nas memórias ancestrais e nas experiências de viver em comunidade e em interdependência com o cosmos. Resistência contra a aculturação, o apagamento de suas subjetividades, o preconceito, a marginalização, o racismo, a violência e o extermínio. Luta pelo direito de existirem de acordo com suas cosmovisões, de falarem suas línguas, de viverem em seus territórios tradicionais e de cultivarem seus rituais sagrados. Ao mesmo tempo, essas literaturas demonstram a relação profunda de conexão dos povos originários com a Terra e todas as formas de vida que nela habitam. Nesse sentido, o livro *Yvyrupá – a Terra Uma Só* é exemplar ao defender as retomadas dos territórios ancestrais pelos Mbya guarani justificando esses movimentos através da veiculação da cosmovisão deste povo para o qual a Mata Atlântica aparece como um território sagrado que deve ser continuamente semeado e cuidado. Essa maneira de perceber a natureza como uma entidade sagrada em sua totalidade é diametralmente oposta ao modelo da sociedade capitalista que está devastando o planeta com sua política de desmatamento, extrativismo e monocultura. Assim, o livro de Popyguá traz “novas” percepções (em verdade milenares) sobre a maneira de entender o ser humano e suas relações com o mundo.

Nesse momento em que a humanidade vive a crise do capitalismo, como expusemos no início deste estudo, com o aprofundamento das desigualdades sociais e com a perspectiva de uma catástrofe climática, as literaturas indígenas constituem uma potente crítica a esse modelo de civilização e uma valiosa contribuição em termos ontológicos ao deslocarem o olhar

colonizado/colonizador para outras possibilidades existenciais. Nessa perspectiva, tomamos o livro de Ailton Krenak, *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*, como referência por apontar alternativas possíveis ao capitalismo que está destruindo a vida no planeta. Para Krenak, adiar o fim do mundo não significa exatamente evitar o fim, mas a possibilidade do nascimento de outros mundos através de percepção e cuidado próprios e com todos aqueles que estão juntos nesse espaço, nessa casa comum que é a Terra.

Da mesma forma, indicamos que o teatro feito pelos indígenas tem como premissa o entendimento de que todos os seres, animados e inanimados, carregam consigo saberes próprios. Como é apontado no texto de apresentação da plataforma TePI, a arte indígena não se dirige apenas aos seres humanos, posto que valoriza todas as formas de vida existentes no universo e rejeita o antropocentrismo, uma premissa básica do pensamento ocidental. Levando em consideração que esse pensamento, esse modo de estar no mundo, conduziu à catastrófica Era do Antropoceno e à crise climática atual, é incontornável pensar que os saberes dos povos indígenas têm muito a contribuir para uma possível, e desejável, mudança na rota traçada pela civilização colonialista/capitalista ocidental. Esses saberes sinalizam para a possibilidade de reencantamento do mundo, de outros modos possíveis de se estar na Terra e de nos relacionarmos socialmente, entre nós e com as outras formas de vida existentes.

Nessa pesquisa pudemos perceber a potência das dramaturgias surgidas mais recentemente no cenário das literaturas indígenas. A maneira como esses autores têm pensado e criado suas obras trazem novos paradigmas que sacodem a empoeirada cena teatral ocidentalizada, tanto em termos estéticos quanto temáticos. Uma dramaturgia que denuncia o lugar histórico do teatro enquanto instrumento de colonização e que questiona a própria noção do fazer teatral. Assim, esses textos deslocam e reeducam o olhar da sociedade não indígena ao (re)contarem a história do país a partir dos seus pontos de vista, denunciando a violência à qual são expostos há séculos e nos fazendo encarar a colonialidade que subjaz na estrutura da sociedade contemporânea. Nesse sentido, a tragédia *Tybyra*, de João Nyn, traz uma crítica contundente e uma potente reflexão sobre os efeitos avassaladores provocados pelo colonialismo sobre os povos indígenas em termos físicos, culturais, linguísticos e subjetivos.

Por outro lado, constatamos que as literaturas indígenas colocam em xeque o sistema literário brasileiro que, ao longo do tempo, apagou, minorizou ou transformou em folclore, as criações dos diversos povos indígenas, contribuindo para sua discriminação e invisibilização, posto que faziam uso de formas oralizadas, performáticas e intersemióticas. Sendo assim, o texto teatral *Makunaimã* é paradigmático da Re-antropofagia, como nomeou Denilson Baniwa em exposição de mesmo nome, ao trazer indígenas tecendo críticas sobre o legado modernista,

retomando o que há de apropriação e violência epistêmica em suas histórias, e desfazendo estereótipos que durante muito tempo contribuíram para os manter numa condição de marginalidade e de continuidade do genocídio. Entretanto, essas produções não tensionam apenas o sistema literário brasileiro. Ao reivindicarem seu lugar na sociedade através da literatura, os escritores indígenas efetivam uma cosmopolítica que mexe também com as estruturas dos sistemas sócio-político, educacional, acadêmico, filosófico e científico, trazendo diversas perspectivas para as relações sociais e fazendo da autonomia indígena o apontamento para outro pacto coletivo. Um pacto que finalmente possa colocar fim à violência sofrida por esses povos há mais de quinhentos anos e reconhecer sua riqueza cultural e epistêmica como integrantes fundamentais da sociedade brasileira.

Evidentemente, essa pesquisa se debruçou sobre um recorte e não pretendeu dar conta de todos os sentidos complexos presentes nas práticas literárias indígenas, que são inúmeras e diversas em suas singularidades. Entretanto, acreditamos que o presente trabalho possa contribuir para despertar o interesse de estudantes e pesquisadores na perspectiva de ampliar e qualificar a escuta no espaço acadêmico dessas vozes e imaginações que por tanto tempo foram silenciadas.

Finalmente, consideramos que divulgar e disseminar as literaturas indígenas é urgente e necessário para granjear cada vez mais apoio às causas indígenas e, assim, podermos superar o colonialismo racista que segue violentando os povos originários e violando seus direitos, os quais deveriam ser garantidos conforme a Constituição brasileira. Ao mesmo tempo, as literaturas indígenas, originadas de experiências milenares de cuidado com a Mãe Terra e de bem viver, oferecem ensinamentos que, se tivermos ouvidos e coração atentos, podem contribuir para superarmos o modelo extrativista que segue introjetado na sociedade capitalista e que está destruindo o planeta.

2021. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/alea/a/D9LzkRx8Xbvftz4DtBQzdjs/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CESARINO, Pedro. **A escrita e a presença**. 2022a. Disponível em: https://tepi.digital/wp-content/uploads/2022/03/Texto-12_19.03-Pedro-Cesarino.docx.pdf. Acesso em: 10 fev. 2024.

CESARINO, Pedro. **O direito à poética**. 2022b. Disponível em: https://tepi.digital/wp-content/uploads/2022/02/12.02-Pedro-Cesarino_TePI.docx.pdf. Acesso em: 10 fev. 2024.

D'ANGELO, Helô. **Estudo mostra diversidade de práticas sexuais entre indígenas no Brasil pré-colonial**. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/estudo-mostra-diversidade-de-praticas-sexuais-entre-indigenas-no-brasil-pre-colonial/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

DEIFELD, Alessandra Guterres; GIORGI, Artur de Vargas. Potyguês: um manifesto literário decolonial de demarcação do ymaginário-terra. **Contracorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas**, [s.l.], n. 17, p. 261-280, 2021.

DIÁLOGOS: Desafios para a decolonialidade. [s.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal UnBTV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qFZki_sr6ws. Acesso em: 05 mar. 2024.

DORRICO, Julie *et al* (org.). **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luana Rosa (org.). **Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

DUARTE, Andreia; KRENAK, Ailton. **Texto dos curadores: continuaremos esperneando por todos os lugares!**. [2021]. Disponível em: <https://tepi.digital/texto-dos-curadores/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

EQUIPE MAPA GUARANI CONTINENTAL. **Caderno Mapa Guarani Continental: povos guarani na Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai**. Campo Grande: Cimi, 2016.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Illuminuras**, [s.l.], v. 19, n. 46, p. 11-39, 22 dez. 2018.

EUZEBIO, Daniela Aimar. **Os indígenas na sombra coletiva brasileira**. 2020. Disponível em: <https://blog.ijep.com.br/os-indigenas-na-sombra-coletiva-brasileira/>. Acesso em: 19 jan. 2024.

EXPOSIÇÃO 'VAIVÉM' explora relação entre redes de descanso e a cultura. 2020. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/agenda/exposicao-vaivem-ccbb-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FEDERICI, Silvia. **Reencantando o mundo**: feminismo e a política dos comuns. São Paulo: Elefante, 2022.

FERNANDES, Estevão Rafael. Homossexualidade indígena no Brasil: um roteiro histórico-bibliográfico. **Aceno - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, [s.l.], v. 3, n. 5, p. 14-38, 12 set. 2016.

FERNANDES, Estevão Rafael; ARISI, Barbara M.. **Gay Indians in Brazil**: untold stories of the colonization of indigenous sexualities. [s.l.]: Springer, 2017. *E-book*.

GERHARDT, Rodrigo. **Ou agimos agora ou será tarde demais**. 2018. Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/blog/ou-agimos-agora-ou-sera-tarde-demais/#:~:text=A%20C3%BA%20nica%20solu%C3%A7%C3%A3o%20poss%C3%ADvel%20diz,florestas%20tamb%C3%A9m%20ter%C3%A3o%20papel%20fundamental..> Acesso em: 22 fev. 2024.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”. **Modos**: Revista de História da Arte, [s.l.], v. 3, n. 3, p. 68-96, 1 out. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2013.

GUIMARÃES, Julia. **Pela diluição do edifício teatral**. 2021. Disponível em: <https://tepi.digital/wp-content/uploads/2021/12/texto-3-Julia-Guimaraes.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

HISTÓRIA do Brasil LGBT. [s.l.: s.n.], 2021. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal Buenas Ideias. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BOyGG_Pc8hY&ab_channel=BuenasIdeias. Acesso em: 10 jan. 2024.

KAYAPÓ, Aline Ngrenhtabare L.. **Literatura indígena**: espelho presente de memórias ancestrais. espelho presente de memórias ancestrais. 2020. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/5708/literatura-indigena-espelho-presente-de-memorias-ancestrais>. Acesso em: 18 set. 2023.

KAYAPÓ, Edson. Identidade e literatura indígena: o encontro necessário na escola brasileira. *In*: ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues (org.). **Das Margens**. Rio Branco: Nepan, 2016.

KRENAK, Ailton *et al.* **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

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

LEMOS, Deanny Stacy Sousa. Território akroá-gamella: teia de conexões entre os indígenas e os seres encantados. **Maloca**: Revista de Estudos Indígenas, Campinas, v. 4, p. 1-24, 2021.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-53.

LUNA, Gloria Alejandra Guarnizo; FLORES, Maria Bernardete Ramos; MELO, Sabrina Fernandes. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia. **Revista Farol**, [s.l.], v. 17, n. 25, p. 75-89, 2022.

MAKUXI, Jaider Esbell. Auto Decolonização: uma pesquisa pessoal no além coletivo. *In*: MORTARI, Claudia; WITTMANN, Luisa Tombini (org.). **Narrativas Insurgentes: decolonizando conhecimentos e entrelaçando mundos**. Florianópolis: Rocha, 2020. p. 31-46.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MICHAELSEN, Mariana Vogt; DEIFELD, Alessandra Guterres. Do paladar ao potyguês: a transtemporalidade da língua. **Palíndromo**, [s.l.], v. 14, n. 34, p. 35-57, 2022.

MONCAU, Gabriela. **Retomadas em todo o país: indígenas ocupam suas terras ancestrais, ainda que sob ataque**. indígenas ocupam suas terras ancestrais, ainda que sob ataque. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/14/retomadas-em-todo-o-pais-indigenas-ocupam-suas-terras-ancestrais-ainda-que-sob-ataque>. Acesso em: 03 mar. 2024.

MORAES, Carolina. **Artistas Indígenas Ganham protagonismo no circuito e terão peso inédito na bienal**. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/artistas-indigenas-ganham-protagonismo-no-circuito-e-terao-peso-inedito-na-bienal.shtml>. Acesso em: 14 dez. 2022.

MOURA, Clarissa Diniz de. Street fight, vingança e guerra: artistas indígenas para além do “produzir ou morrer”. **Espaço Ameríndio**, [s.l.], v. 14, n. 1, p. 68-88, 11 set. 2020.

MUNDURUKU, Daniel. Apresentação. **Letra Indígena**, São Carlos, SP, v. 1, n. 1, p. 11-11, 2012.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores**. Lorena: Uk'A, 2017.

NYN, João. O teatro como contracolonyzação Tupy-guarany Nhandewa. *In*: GUAJAJARA, Zahy *et al.* **Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade**. São Paulo: N-1 Edições, 2021. p. 25-36. E-book.

NYN, João. **TYBYRA: uma tragédia indígena brasileira**. São Paulo: Selo Doburro, 2020.

ORTEGA, Anna. **O que é decolonialidade?: uma conversa sobre o conceito e a origem afro-indígena do termo**. Uma conversa sobre o conceito e a origem afro-indígena do termo. 2023. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2023/09/o-que-e-decolonialidade-uma-conversa-sobre-o-conceito-e-a-origem-afro-indigena-do-termo/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

PARDO, Ana Lúcia (org.). **A Teatralidade do Humano**. São Paulo: Sesc, 2011.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira; QUEIROZ, Marcos; NASCIMENTO, Wanderson Or do. A linguagem da revolução: ler frantz fanon desde o brasil. *In*: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. p. 7-28.

POLUIÇÃO Plástica. [2022?]. Disponível em: <https://www.unep.org/pt-br/poluicao-plastica>. Acesso em: 24 jan. 2023.

POPYGUÁ, Timóteo da Silva Verá Tupã. **A terra uma só**. São Paulo: Hedra, 2016.

POPYGUÁ, Timóteo da Silva Verá Tupã. **Depoimento**: Verá Tupã Popygua Timóteo Da Silva. 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/196/depoimento--vera-tupa-popygua-timoteo-da-silva>. Acesso em: 10 fev. 2024.

POTIGUARA, Elaine. Prefácio: Tybyra em Luta. *In* *Tybyra – uma tragédia Indígena Brasileira*. São Paulo: Selo Doburro, 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. [Coimbra]: Almeida, 2009. p. 73-117.

RODRIGUES, Júlia. **Festival de teatro indígena traz peças, seminários e livros à capital**. 2023. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/na-plateia/tepi-teatro-povos-indigenas-2023>. Acesso em: 12 jan. 2023.

SAID, Edward W.. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SANTOS, Vívian Matias dos. Notas Desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. **Psicologia & Sociedade**, [s.l.], v. 30, p. 1-11, 3 dez. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/FZ3rGJJ7FX6mVyMHkD3PsnK/?lang=pt>. Acesso em: 15 nov. 2023.

SATERÉ, Josias; ALBUQUERQUE, Renan; GORDIANO, Jalna. **Os Sateré-Mawé e O Teatro Dos Clãs**. [Manaus]: Leda, 2022.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-Cadernos Ces**, [s.l.], n. 18, p. 106-131, 1 dez. 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 17 jan. 2022.

SILVA, Cleyton M. da; ARBILLA, Graciela. Antropoceno: os desafios de um novo mundo. **Revista Virtual de Química**, [s.l.], v. 10, n. 10, p. 1-29, 2018. Disponível em: <http://static.sites.s bq.org.br/rvq.s bq.org.br/pdf/ArbillaNoPrelo.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2024.

SOARES, Geralda Chaves; SILVA, Rosivaldo Ferreira da; OLIVENÇA, Cacique Babau Tupinambá de. **Retomada**: por Cacique Babau. 2019. Disponível em:

<https://racismoambiental.net.br/2019/06/18/retomada-por-cacique-babau/>. Acesso em: 04 dez. 2023.

SÔNIA Guajajara desmonta preconceito indígena de senadora do PSL. [s.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal TV 247. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IL9z5k24xI8&ab_channel=TV247. Acesso em: 10 jan. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAUREPANG *et al.* **Makunaimã**: o mito através do tempo. São: Elefante, 2019.

TEPI 2018. 2018. Disponível em: <https://tepi.digital/tepi-2018-2/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

TEPI: Teatro e Povos Indígenas. Teatro e Povos Indígenas. [2023]. Disponível em: <https://tepi.digital/>. Acesso em: 12 jan. 2024.

TERENA, Naine. **A dança dos saberes e as manifestações de arte indígena**. 2021. Disponível em: https://tepi.digital/wp-content/uploads/2022/03/Texto-9_19.02-Naine-Terena_TePI.docx.pdf. Acesso em: 10 fev. 2024.

TERENA, Naine; DUARTE, Andreia. Apresentação. *In*: GUAJAJARA, Zahy *et al.* **Zahy Guajajara**: janelas abertas para a possibilidade. São Paulo: N-1 Edições, 2021. p. 6-11. *E-book*.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Yvytu, o sopro da terra: como a língua Guarani Mbyá se faz território. **Humanidade & Inovação**, Palmas, Tocantis, v. 7, n. 23, p. 8-19, 2020.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora**: pele silenciosa, pele sonora. 2006. 361 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/19188/Tese%20completa%20e%20com%20revisao%20das%20notas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 22 dez. 2023.

TUPINAMBÁ, Renata. **A dramaturgia indígena quer respirar**. 2021. Disponível em: <https://tepi.digital/wp-content/uploads/2021/12/Renata-Tupinamba-08-12.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

WEBER, Max. **Três tipos de poder e outros escritos**. Lisboa: Tribuna da História, 2005.

YEPAMAHSÃ, João Paulo Barreto; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização. *In*: GUAJAJARA, Zahy *et al.* **Teatro e os Povos Indígenas**: janelas abertas para a possibilidade. São Paulo: N-1 Edições, 2021. p. 12-21. *E-book*.