

OS INDÍGENAS E O TEXTO TEATRAL NO BRASIL: UM BREVE ITINERÁRIO

Dennys Silva-Reis¹

Wesley Alves Batista²

RESUMO

O estudo relativo às questões indígenas tem impactado sobremaneira as Humanidades, compreendendo assim também a área dos Estudos Literários e das Artes Cênicas. Desse modo, este trabalho traz à baila a presença da temática indígena no texto teatral produzido no Brasil ao longo do tempo. Nosso objetivo é oferecer uma historiografia concisa de peças teatrais que abordam os indígenas como personagens ou elencam as questões indígenas, sejam culturais, sociais, políticas ou artísticas como assunto. Para isso, adotamos uma divisão em “períodos teatrais”, a saber: Teatro Jesuítico, Teatro Indianista, Teatro sobre os indígenas nos séculos XX e XXI e Teatro Indígena, a fim de exemplificar conjuntos de peças em momentos diferentes da História Literária brasileira. Assim, mapeamos e elencamos um inventário de dramaturgias publicadas que contemplam os povos originários e de autores indígenas e não-indígenas. Almeja-se que este texto seja um marco encorajador de novas pesquisas sobre este assunto com análises das peças aqui mencionadas, bem como proporcione interesse na encenação de tais obras dramáticas.

PALAVRAS-CHAVE: Indígena. Texto Teatral. Historiografia. História Literária. Literatura brasileira.

INDIGENOUS PEOPLE AND THE THEATRICAL TEXT IN BRAZIL: A BRIEF ITINERARY

ABSTRACT

The study of indigenous issues has had a major impact on the Humanities, including the areas of Literary Studies and Performing Arts. Thus, this work highlights the presence of indigenous themes in theatrical texts produced in Brazil over time. Our goal is to offer a concise historiography of plays that address indigenous people as characters or list indigenous issues, whether cultural, social, political or artistic, as their subject. To this end, we have adopted a division into “theatrical periods”, namely: Jesuit Theater, Indianist Theater, Theater about indigenous people in the 20th and 21st centuries and Indigenous Theater, to be able to exemplify sets of plays from different moments in Brazilian Literary History. Thus, we have mapped and listed an inventory of published dramaturgies that contemplate native peoples and by indigenous and non-indigenous authors. Hopefully, this text will be an encouraging milestone for new research on this subject with analyses of the plays mentioned here, as well as providing interest in the staging of such dramatic works.

KEYWORDS: Indigenous. Theatrical Text. Historiography. Literary History. Brazilian Literature.

1. INTRODUÇÃO

O teatro brasileiro possui inúmeras formas possíveis de ser visto e explorado à luz de suas obras e de sua linha cronológica. De modo análogo, suas temáticas e discursos sofreram

¹ Doutor em Literatura, Universidade Federal do Acre. E-mail: reisdennys@gmail.com.

² Mestrando em Estudos Literários, Universidade Federal de Rondônia. E-mail: wesleyab@gmail.com.

transformações com o tempo e com a mudança do pensamento social, político e cultural. Na contemporaneidade, em que a presença das identidades é essencial para a defesa dos povos mais marginalizados, um resgate de suas origens com sua vulgarização pode dar maior visibilidade e auxiliar na legitimação de culturas minorizadas

Nesse viés, estudar o texto teatral *sobre o indígena* ou *do indígena* é uma forma de contribuir para uma valorização da cultura dos povos originários, bem como com o patrimônio do teatro brasileiro – visto ser ainda uma área literária pouco explorada e com muito a ser desenvolvido. Logo, nosso objetivo neste artigo é investigar como na história do teatro a temática indígena foi e é explorada. Para tal finalidade, fazemos um percurso histórico, desde o Brasil Colônia até a contemporaneidade, tentando demonstrar a perenidade do tema no teatro brasileiro e suas etapas na historiografia literária nacional. O intuito aqui não é uma escrita historiográfica exaustiva, mas apenas elucidar alguns pontos históricos cruciais das relações entre texto teatral e os povos indígenas.

2. O TEATRO JESUÍTICO

A história do teatro brasileiro começou com a catequização dos povos indígenas, em que com os jesuítas se utilizavam do lúdico para transmitir os valores do cristianismo e do catolicismo. Havia uma adaptação das peças cristãs com elementos referenciais das culturas indígenas, uma espécie de sincretismo entre as crenças indígenas e os dogmas da doutrina católica. O teatro, tal como se entende aos moldes urbanos, foi trazido ao mesmo tempo que aconteceu a colonização portuguesa. Assim, como atividade pedagógica e religiosa, os jesuítas exerciam as atividades das artes cênicas.

O surgimento do Teatro brasileiro culmina com o processo de catequização dos indígenas feito pelos missionários jesuítas da Companhia de Jesus, um braço da Igreja Católica nas Américas, conhecida como Ordem dos Jesuítas. Foi instituída por Inácio de Loyola em 1534 e confirmada oficialmente pelo Papa Paulo III, em 27 de setembro de 1540, responsável por desenvolver um forte trabalho missionário. Essa ordem chegou em 1549 ao Brasil, liderada pelo padre português Manuel da Nóbrega. Muitos dos jesuítas ou membros da Companhia de Jesus dedicavam-se ao trabalho missionário e educacional. Segundo João Adolfo Hansen (2010, p. 11-14), existiam entre eles algumas normas estabelecidas: agir segundo o seu talento, arranjar um lugar decente para residir, dar exemplo, ensinar as devoções, exortar o próximo, fazer exame de consciência (duas

vezes por dia, analisando o que aconteceu), instruir as crianças, ministrar lições públicas, pedir para outro irmão que lhe corrija as faltas a cada três dias, planejar sempre o dia seguinte e pregar. E por fim, os Jesuítas não podiam ter fontes de renda onde se instalassem, precisavam viver de esmolas e benfeitorias feitas por terceiros.

O Teatro jesuítico, assim chamado, tem sua consequência no desenvolvimento cultural e educacional da colônia. A Igreja católica buscava novos fiéis em terras sul-americanas, autorizados pela Espanha e Portugal. Assim, os jesuítas vieram ao Brasil com o intuito de catequizar indígenas. Quando os jesuítas chegaram ao Novo Mundo, os modos de vida indígenas eram diferentes: havia a nudez, a antropofagia e o politeísmo. Um dos propósitos da ordem era a transformação dos “bárbaros” em fiéis catequizados, que, para o governo, era a transformação em cidadãos úteis. Um dos recursos didáticos utilizados pelos padres era o teatro porque, através das encenações, era mais fácil ensinar os dogmas da Igreja, e desta forma, facilitava-se a assimilação dos colonos e indígenas às culturas europeias.

Um dos principais jesuítas autor de peças do teatro colonial foi o Padre José de Anchieta (1533-1597), nascido no pequeno arquipélago das Canárias, Ilha de Tenerife, pertencente à Espanha. Sua chegada ao Brasil foi em meados de 1553, ele tinha facilidade em aprender línguas indígenas, era poliglota. Foi responsável pela primeira gramática tupi, publicada com o título *Arte de Gramática da Língua Mais Usada na Costa do Brasil* (1595). Escreveu textos para o teatro, fundou escolas, aldeias e igrejas. Vanessa Campos Mariano Ruckstadter (2005) atesta que:

O cenário do Brasil-Colônia não possibilitava que, como acontecia na Europa, o texto fosse todo em latim. Sendo assim, fica-nos mais visível a razão de Anchieta chegar a utilizar em seus autos até mesmo quatro idiomas: o latim, o português, o espanhol e o tupi, maneira direta de atrair o público dos missionários, os indígenas. (Ruckstadter, 2005, p.27)

Anchieta, escritor e dramaturgo, foi um dos precursores do Teatro Jesuítico no Brasil Colônia. Seu estilo literário tem como característica “a união dos temas nativos e cristãos, representados nas peças por personagens indígenas e por santos da igreja católica” (RUCKSTADTER, 2005, p. 27). Sobre esse teatro, Décio de Almeida Prado (1993) aponta que:

Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus (Prado, 1993, P. 15).

As encenações eram improvisadas pelos indígenas e religiosos, o estilo teatral era marcado pelo dramático. Os autos do Padre José de Anchieta compreendem cerca de vinte peças, escritas e encenadas no século XVI. Segundo Vanessa Campos (2005): “Anchieta escreveu peças com claros propósitos catequéticos. Mesmo assim, tais peças compuseram um importante quadro no processo de formação da literatura brasileira ao lado de seus poemas” (Ruckstadter, 2005, p. 37). São alguns autos conhecidos de Anchieta: *Auto da Pregação Universal* (1561), *Auto do Dia da Assunção* (1579), *Na Festa de São Lourenço* (1587), *Na Festa de Natal* (1561), *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens* (1595), *Visitação de Santa Isabel* (1597), *Auto da Vila de Vitória* (1595) e diversas poesias dramatizadas. Vanessa Campos Mariano Ruckstadter (2005) ressalta que:

O teatro Anchietano é um dos aspectos do grande projeto evangelizador dos jesuítas para o Brasil. Sendo assim, não pode ser analisado a não ser à luz da compreensão desse grande projeto evangelizador, dos padres jesuítas. Todos os recursos catequéticos e pedagógicos foram por eles usados (Ruckstadter, 2005, p. 37).

José de Anchieta contribuiu para o Teatro Jesuítico, principalmente com suas peças (autos) traduzidas para as línguas tupi, portuguesa e espanhola (Milton, Silva-Reis, 2016). Sabe-se que “o teatro de Anchieta se orienta no sentido da recuperação da vertente performativa e catártica – que a Idade Média tinha secundarizado” (Bernardes, 2000, p. 751). O seu processo catequizador reformulou a compreensão da vida cultural e social dos indígenas e das vilas locais. Alfredo Bosi (1992) explica que a atuação de Anchieta em “ter vivido inspirado pela sua inegável boa-fé de apóstolo apenas torna ainda mais dramática a constatação desta quase fatalidade que divide o letrado colonizador em um código para uso próprio (ou de seus pares) e um código para uso do povo.” (Bosi, 1992, p. 93). Ou seja, um processo catequizador com proposta colonial, catastrófico para a identidade indígena.

O processo de colonização e as diferentes visões do mundo, ou de doutrinas filosóficas dos europeus e africanos, transformou a identidade dos indígenas (autóctones) e contribuiu para o enfraquecimento e até a extinção das culturas de alguns grupos da colônia. O teatro, empregado como instrumento religioso, representou uma espécie de regressão ao tentar manifestar visualmente as facetas da religião que os indígenas não compreendiam completamente através dos sermões. Dessa forma, eles recorreram a elementos fantasiosos nas apresentações, criadas com o intuito de legitimar o poder colonial.

3. O TEATRO INDIANISTA

Os dramas e as tragédias francesas chegaram ao Brasil no século XIX e conquistam a Côrte e a burguesia brasileira que iam aos teatros. Isso representou, *grosso modo*, a chegada do Romantismo que atingiu os literatos brasileiros na busca por um pretense ideal de nacionalismo, manifestação do lirismo e liberdade de expressão formal. No teatro, longas peças com inúmeros personagens e numerosos atos tornaram-se comuns no Oitocentos brasileiro. Entretanto, diferentemente do romance, a manifestação do indígena como figura heroica brasileira não foi tão comum no texto dramático. No entanto, ele aparece ora como protagonista, ora como coadjuvante nas seguintes peças:

- *Itaminda ou O Guerreiro de tupã* (1839) de Martins Pena;
- *Cobé* (1854), de Joaquim Manuel de Macedo;
- *Calabar* (1858), de Agrário de Menezes;
- *A voz do pajé* (1860), de Bernardo Guimarães;
- *O Jesuíta* (1861), de José de Alencar;
- *Abamoacara* (1864) de Antônio Castro Lopes;
- *O Guarani* (1874), adaptação de J. Alves Coaraci e Luís J. Pereira da Silva para o romance de José de Alencar;
- *Pacaí, Chefe da Tribo dos Tapuias* (1878), de Joaquim José Ferreira da Silva; e
- *A festa dos Crânios* (1882) de José Ricardo Pires de Almeida.

Segundo Elizabeth Azevedo (2012), todos esses dramas e tragédias eram escritos com os procedimentos estéticos e formais do romantismo, tendo linguagem exaltada e poucos vocábulos indígenas (em sua maioria substantivos comuns) a fim de dar uma cor local à temática indígena. A teatróloga também explica que o número diminuto de peças com temáticas indígenas no século XIX (se comparadas ao número de poemas e narrativas) tem relação direta com a questão da encenação - visto que era difícil equacionar como representar o indígena e sua cultura em cena sem estilizá-lo, europeizá-lo ou mesmo deixar de seguir o decoro da época que não permitia nudez no teatro (Azevedo, 2011). Mesmo assim algumas peças chegaram a subir a cena e outras tiveram muito sucesso, como *O Guarani* (1874).

É verdade que algumas dessas peças até hoje não foram encenadas e continuam inéditas enquanto representação. Todavia, seus textos são bastante relevantes para a época no que tange a pensar o indígena no teatro. A peça de Martins Pena, *Itaminda ou O Guerreiro de tupã* (1839), primeiro drama sabido, que conta com personagens indígenas como protagonistas, tenta de alguma forma

colocar a temática indígena em evidência, mas ainda assim mostra ares coloniais no pensamento a respeito dos povos originários. A teatróloga Ivete Susana Kist (2012) nos dá sua apreciação a respeito desta tragédia de Pena com as seguintes palavras:

Itaminda ou O Guerreiro de Tupã mostra a luta fratricida entre Itaminda e Tabira, motivada pela paixão que ambos sentem por Beatriz, a moça portuguesa que está prisioneira da tribo. A contenda entre os dois guerreiros mais destacados faz com que a tribo se torne vulnerável ao avanço estrangeiro. A disputa fica mais complicada ainda pela interferência da esposa de Itaminda, Moema, que está empenhada em destruir Beatriz, para recuperar o amor do marido. No fim, os índios morrem. Beatriz é resgatada pelos compatriotas, que ao mesmo tempo se apossam do território indígena. Estranhamente, esse desfecho é apresentado como um final feliz. O sucesso dos colonizadores aparece como a única alternativa positiva, numa peça escrita quase duas décadas depois da Independência do Brasil. De outra parte, embora mostrados no seu cotidiano na selva, os índios apresentam comportamento afetivo idêntico ao dos europeus. As expressões de amor e de ciúme, por exemplo, seguem à risca as convenções cavalheirescas europeias. Registre-se que, embora procedendo como procederiam fidalgos, Itaminda e Tabira não merecem de Beatriz mais do que compaixão: “Pobre selvagem! Que amor!”, exclama a moça diante da catástrofe dos povos da floresta (Kist, 2012, p. 86-87).

Essas relações coloniais serão muitos comuns em todas as peças do século XIX, e pode-se dizer que é uma característica das peças indianistas. Ademais, o preconceito racial e social, entremeados de relações amorosas impossíveis entre mulher branca e indígena/mestiço; e o ideal de herói nacional dado a indígenas destemidos nas peças oitocentistas são temas correntes. Elizabeth Azevedo (2012) destaca que:

Ao contrário do que se vê no tratamento dado aos negros [no teatro], os índios no teatro brasileiro aparecem sempre como um grupo sociocultural coeso, autônomo e ativo. As revoltas são coletivas. Talvez isso aconteça porque no século XIX as tribos indígenas já não representassem mais uma ameaça real à “sociedade civilizada” e à família patriarcal, podendo ser postas em cena sem maiores traumas (Azevedo, 2012, p. 109).

E Azevedo (2011) ainda acrescenta:

O índio quando surge no palco nacional representa o ideal de altivez e independência diante do colonizador, do opressor, do português em suma. Por isso, pôde ser facilmente associado à resistência e à vitória dos brasileiros sobre os lusitanos na independência política do país. O que, no entanto, chama a atenção, e fica ainda mais evidente quando comparado aos personagens negros, é o grau de “coletividade” presente nesses textos. Sem exceção, o herói indígena é um chefe, um líder de seu povo. Há um povo, há uma cultura, um contexto étnico, uma história, uma tradição, todo um mundo (o Novo Mundo) figurado nesses personagens. Vitorioso ou não, eles nunca estão sozinhos. Em maior ou menor grau, sua especificidade se revela na indumentária, nos diálogos, nas rubricas de cenários, mas sobretudo nas ações e

enredos que fazem dele um herói antes de tudo de seu próprio povo e, só depois, por analogia, um herói brasileiro. Em *Itaminda*, de Martins Pena, encontramos um chefe Tupinambá, combatendo um cacique Tamoio, além de enfrentar os soldados portugueses. *Cobé*, protagonista da peça de Macedo de mesmo nome, apesar do amor que sente pela portuguesa Branca, aceita liderar seus “compatriotas” tamoios contra os portugueses. Um dilema parecido se dá com Jurupema de *A voz do Pajé*, de Bernardo Guimarães, uma espécie de último moicano nacional como sentencia o Pajé ao final do drama: Acabou-se a nação dos potiguares!... Outros exemplos se seguem: *Pacaí, chefe da tribo dos Tupinambás*; *O Guarani* e *A festa dos crânios* passada entre os Guaranis e Aimorés (Azevedo, 2011, p. 6).

Percebe-se que retratar os indígenas no teatro indianista, apesar de valorizar as qualidades dos povos da floresta, era uma forma de não retratar a realidade da época (a escravidão negra) e evitar assuntos que poderiam configurar uma ameaça à elite letrada – já que falar sobre as revoltas indígenas era assunto já superado pela *intelligentsia* da época.

4. O TEATRO SOBRE OS INDÍGENAS NOS SÉCULOS XX E XXI

Dentre as primeiras peças que se tem notícia com temática indígena no século XX, podem ser citadas: *Cabral* (de Eduardo Carigé Baraúna – 1900), *A descoberta do Brasil* (de Francisco Moreira Vasconcellos – 1900), *Amor de Índia* (de J. Osório – 1921) e *Caramuru* (de Ângelo Venosa – 1922). Todas elas são, em certa medida, uma continuação do fazer indianista do século XIX. Será *Frankel* (1957), de Antonio Callado, a primeira peça que, possivelmente, tratou de forma séria e contemporânea a questão indígena:

Quando começa a obra, cuja ação tem lugar na área do rio Xingu, sua personagem-título, um cientista, já está morto. As personagens, dois funcionários do Museu Nacional, um chefe de posto do (ex-) Serviço de Proteção aos Índios e um jornalista, tentam entender quem matou Frankel, e por quê. Aos poucos revela-se o conflito entre os índios e o cientista que os estudava e os considerava meros objetos de análise (Guzik, 2013, p. 135).

Para além de Antonio Callado, um autor extremamente preocupado em resgatar a memória indígena na construção da História do Teatro Nacional foi o amazonense Márcio Souza. Efetivamente, ele escreveu um conjunto de peças que recupera a história indígena amazonense nos seus mais diversos corolários: do histórico ao contemporâneo, do infantil ao adulto, do sério ao cômico. Esse conjunto foi nomeado por alguns literatos como teatro indígena³ de Marcio Souza, o qual é composto das seguintes peças:

³ Há também, no Estado do Amazonas, o dramaturgo José Ribamar Mitoso que intitula suas cinco peças como “Teatro do indígena na cidade”. Os títulos são *Poronominari* (1996), *A Saga Mundurucu* (2007), *As Filhas de Yepá* (2006), *A Casa dos Cinco*

- *A paixão de Ajuricaba* (1974);
- *Dessana, Dessana ou O começo Antes do Começo* (1975);
- *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequé* (1975);
- *Jurupari – A Guerra dos sexos* (1976); e
- *Contatos amazônicos de terceiro grau* (1978).

Na obra *Teatro I* (1997), de Márcio Souza, que reúne todas essas peças em conjunto, há o prefácio de Jefferson Del Rios que faz algumas observações pertinentes sobre o teatro indígena do autor:

[...]. Os temas são desenvolvidos com os recursos da literatura ocidental clássica. Não há tentativa de refazer a linguagem coloquial indígena o que, possivelmente, resultaria em duvidosa ficção antropológica. A fidelidade ao meio ambiente surge nos diálogos plenos de imagens sobre a natureza e usadas com a intenção do efeito poético para lembrar o público que se trata de outra civilização. A abundância de designações indígenas para objetos ou estados de espírito não perturba o entendimento do leigo porque estabelecem um som e um clima para a representação. Como a dramaturgia de Márcio Souza nasceu da sua ação artística direta na Amazônia, pode-se imaginar seu impacto local. Outra característica do dramaturgo é a de não esconder práticas indígenas que poderão se chocar com a visão idílica que deles se tem às vezes, caso da transformação do inimigo derrotado em escravo. Evita, do mesmo modo, o clichê do branco mau, embora toda expansão colonial tenha sido cruel. [...] Por fim, Márcio Souza tem concisão de enredo e simplicidade de ação. Sua escrita assemelhada ao libreto ou o roteiro favorece as versões das obras em espetáculos de dança, mimo-dança, teatro-dança, poemas sinfônicos e cinema, todos com belos efeitos plásticos, coreográficos e sonoros. Por trás desse arcabouço ficcional, há todo um trabalho de pesquisa histórico-antropológico e muito cuidado no aspecto linguístico (Rios, 1997, p.11).

O dramaturgo Márcio Souza demonstra um compromisso em retratar as culturas indígenas em suas obras, indo além de simples narrativas, buscando desvendar a originalidade dos acontecimentos. Em suas criações, ele realiza uma análise crítica constante das ações dos colonizadores, incorporando histórias indígenas para revelar as distorções e os danos causados pela colonização, que persistem na sociedade contemporânea, sobretudo devido à globalização econômica. A grande diferença do seu trabalho é sua ousadia em expor as complexidades do processo colonizador em tempos avessos à bandeira indígena. Suas obras convidam os leitores a compreender as mensagens subjacentes e a enfrentar os desafios de um mundo pós-colonial, onde ainda perduram estruturas e marcas de uma história moldada pela colonização.

Tempos (2006) e *Curupunk Teatro Mito-Ritualístico de Igarapé na desglobalização* (2014). Infelizmente, essas peças não estão publicadas no formato de texto, por isso, não as comentamos com maior afinco aqui em nossa análise.

Diferentemente de Márcio Souza, João de Jesus Paes Loureiro, dramaturgo paraense e contemporâneo do autor de *A paixão de Ajuricaba* (1974), também coloca o indígena em cena em suas peças, mas de forma secundária. Loureiro tem três peças com personagens indígenas: *Cutia de Ouro* (1976), *Procissão do Sayré* (1977) e *Pássaro da Terra* (1999). Em todas as obras, observa-se que o autor não está interessado em falar necessariamente sobre as culturas indígenas, mas, sim, sobre a cultura paraense, da qual o fator indígena também participa e contribui. Assim, os personagens indígenas dessas peças são apresentados como elos do grande amálgama que é o folclore, a mitologia e arte teatral paraense.

Um outro dramaturgo, também com três peças, que recupera a temática indígena no século XX é João das Neves. Em sua estadia na cidade de Rio Branco, no Acre, o dramaturgo carioca escreve sua nominada “trilogia acreana”, composta de: *Caderno de Acontecimentos* (1987), *Tributo a Chico Mendes* (1988) e *Yuruaia - o rio do nosso corpo* (1992). São enredos que retomam a questão das vivências entre indígenas e seringalistas na época da redemocratização do Brasil, assim como costumes indígenas entremeados a mitos, causos e narrativas orais. Maria Marques (2016), estudiosa do teatro nevesiano, afirma que todas as peças de João das Neves são fundamentadas em extensa pesquisa do autor, inclusive em vivências dele junto a grupos indígenas como os caxinauás. Ademais, as encenações dessas peças contaram com atores indígenas à época, ato que era raríssimo na representação teatral antes dos anos 2000.

No século XXI, observa-se uma crescente conscientização acerca da relevância da preservação dos povos indígenas, principalmente daqueles que habitam a região amazônica e trabalham pela proteção do meio ambiente. Diversas peças teatrais têm abordado tais questões, com o intuito de envolver a audiência e transmitir mensagens acerca da urgência em proteger tanto os povos indígenas quanto o ecossistema em que eles estão inseridos.

Das peças publicadas, tem-se notícia do texto dramático *Amazônica* (2020), escrito por Léa Chaib. De acordo com a autora, “esta peça de teatro foi livremente inspirada em pesquisas sobre o universo indígena. Os ritos indígenas são compostos por movimentos sagrados que reúnem sons, gestos, pinturas e adornos de modo a colocar seus participantes dentro do Eixo mundo” (Chaib, 2020, p.9). De fato, *Amazônica* (2020) apresenta o mundo pataxó e ianomâmi por meio de um *mise-en-abyme* (ou efeito boneca russa) de histórias dentro de outras histórias da própria peça de teatro. As mitologias indígenas, os animais da floresta e alguns rituais são evocados a fim de fazer o leitor/espectador entrar no mundo indígena que está sendo mostrado. De alguma forma, a obra de Léa Chaib (2020) celebra a

cultura e o conhecimento ancestral, destacando a riqueza da sabedoria popular e a harmonia intrínseca com a natureza que caracterizam o universo indígena. A obra teatral utiliza sugestões de performances e elementos visuais como ferramentas para sensibilizar e instigar a empatia no público, estimulando-os a se engajar ativamente na causa da preservação da Amazônia.

Em maio de 2023, foi realizado um feito memorável: uma encenação de *O Guarani*, sendo este um importante evento no Theatro Municipal de São Paulo. O jornal *O Globo* noticiou o musical, em sua página digital, da seguinte maneira:

Desse modo, seguem a composição textual e a peça original apresentada pela Orquestra Sinfônica Municipal. Esta será a primeira vez em 23 anos que uma versão do livro homônimo de José de Alencar (1829-1877) aparece no municipal paulistano. Entre as razões para a demora, acreditam os organizadores, está justamente a dificuldade de contar uma saga com referências hoje vistas como problemáticas sobre a história do Brasil (Rosário, 2023, *on-line*).

No palco, os protagonistas do enredo foram interpretados por um ator e uma atriz indígenas, David Vera Popygua Ju e Zahy Tentehar. Uma apresentação em Ópera em quatro atos de Carlos Gomes, contou com cantores líricos interpretando a ópera, com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e com os atores indígenas, em atuação silenciosa. A direção musical e a regência foram de Roberto Minczuk e Cibele Forjaz.

O Guarani (1857), de José de Alencar, é uma obra clássica da literatura brasileira. Ela retrata a história de Peri, um indígena da nação guarani, e Cecília, uma jovem branca da nobreza colonial, ambos protagonistas. No romance, Peri concorda em se batizar, adotando o nome de Dom Álvaro. Essa decisão de Peri reflete a dinâmica de poder e as tensões entre as culturas indígenas e a colonização europeia retratadas na obra. A trama se desenvolve com elementos de romance, aventura e conflitos culturais entre os personagens. Em 1869, o compositor Carlos Gomes adaptou esse romance à ópera e, em 1874, J. Alves Coaraci e Luís J. Pereira da Silva adaptam o romance para o teatro.

Mesmo com ressalvas, recuperar tal obra na contemporaneidade pode ser uma retomada da tradição de se falar sobre o indígena nas artes cênicas e no texto dramático seja ele teatral, operístico ou performático. Entretanto, vale a pena recordar que todas as obras referidas, até aqui, são de autores não-indígenas, o que caracteriza tanto uma lacuna autoral como uma falta de maior legitimidade em escrever sobre as culturas indígenas. Tal fato marca, sobremaneira, o que tem ocorrido nos últimos anos a respeito do teatro com temática indígena: a reivindicação de autores indígenas em um teatro que fale sobre o indígena.

5. O TEATRO INDÍGENA

As manifestações teatrais indígenas sempre existiram, porém, as textualidades indígenas teatrais é algo que marcou e marca a história do texto teatral atual. Em nenhum outro momento da história do teatro se ouviu falar tanto em dramaturgia indígena como na contemporaneidade. Muitos têm sido os espetáculos a serem escritos e apresentados por indígenas; e esta é uma produção que só cresce⁴. Efetivamente, isso é reflexo das políticas educacionais atuais que, mesmo de forma limitada, ainda conseguem oferecer acesso para populações indígenas a escolas e universidades. Isso proporciona a aprendizagem da língua portuguesa, das técnicas de escrita – seja literária ou não – e motivação para colher as narrativas, arquivá-las, publicá-las e divulgá-las.

Tudruá Dorrico e Luana Rosa Recaldes (2023, p. 1112) asseveram o seguinte:

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 hoje é o placo contra toda 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.

É nesse viés que estão sendo publicados textos dramáticos de autores indígenas. Como a maioria dessas publicações são ainda artesanais ou locais, muitas delas não são de fácil acesso para enumerá-las e se fazer um mapeamento mais abrangente. Neste sentido, citamos aqui apenas dois trabalhos bastante importantes: a publicação do livro *Tybyra – uma tragédia indígena brasileira* (2020) de João Nyn e a Coletânea *Dramaturgias indígenas* (2023), organizanda por Tudruá Dorrico e Luana Rosa Recaldes.

João Nyn é um multiartista indígena LGBT. Ele publicou, em 2020, um texto teatral a fim de rememorar um ancestral conhecido na história como o primeiro caso de homofobia documentado e condenado no Brasil: o índio Tibira. Nyn escreve um monólogo, em que Tibira revela como foram os momentos antes da prisão, os momentos durante a prisão e os momentos próximos a sua morte. O texto é escrito em Portygues – em particular com a substituição do “i” pelo “y” que carrega significados múltiplos, a qual, segundo o autor, é uma forma ortográfica de marcar ancestralmente a língua portuguesa. Somado a isso, o texto também é bilíngue, com tradução para o tupi-guarani moderno. Para o autor:

⁴ Estudos sobre isso podem ser vistos no trabalho da Editora N-1 intitulado Teatro e os Povos Indígenas. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/leituras/teatro-e-os-povos-indigenas/>.

Esta obra foy escryta partyndo da premyssa de cryar um novo documento que dyalogasse e atrytasse com o lyvro “Viagem ao Norte do Brasyl feita nos anos de 1613 a 1614” do Frade Francês Yves Devreux, registryro fonte da morte de Tybyra, mas que, vale salyentar, não fala sobre ele ter um nome. O capytulo que narra a execução recebe apenas o tytulo “Do índio, condenado à morte, que pediu o batismo antes de morrer”. Pelo olhar do colonyzador, ele morre como tantos dos nossos, sem nome, sem batysmo, um anônimo yndygente. Sendo assym, este lyvro, árvore-papel em tuas mãos, propõe-se a ser uma carta transtemporal sobre nossas exystêncyas, para que nossas corpas não colham apenas a vyolêncyã como herança. Um flerte com o teor hystóryco e as estruturas classycas, deformando e reformando memóryas (Nyn, 2020, p. 100).

Assim como para Nyn, a coletânea *Dramaturgias indígenas* (2023) é uma maneira de formar novas memórias e imaginários do mundo indígena. Para a diretora Andreia Duarte, responsável pela linha editorial *Outras Margens* da Editora N-1,

A coletânea “Caixa de Dramaturgias indígenas” faz parte, então, de um conjunto de ações que busca demarcar esse território que é o teatro, abrangendo a linguagem cênica como lugar que não pretende a reprodução de padrões, mas uma esfera do conhecimento que é por si uma experiência a ser vivida. As dramaturgias apresentadas nessa coletânea trazem vivências cosmo-políticas que reelaboram noções sobre o tempo, a relação com a territorialidade e o sentido coletivo da existência. Mas também, explicita a luta pela sobrevivência diante de uma sociedade historicamente cruel como os povos originários (Duarte, 2023, p. 7)

Os textos presentes nesta coletânea são tanto escritos solos ou com parceiros não-indígenas. Para além de textos brasileiros, há um texto chileno⁵ e um argentino⁶. Os textos brasileiros são:

- *Amazonias – ver a mata que te vê* (2023), de Márcia Kambeba, Rita Carelli e Murilo de Paula;
- *Carcará* (2023), de Bárbara Matias;
- *Contra Xawara* (2023), de João Nyn;
- *Filhos da Floresta* (2023), do Grupo Liberdade PKR;
- *Margarida, Pra você lembrar de mim* (2023), de Luz Bárbara;
- *Nossa Luta é Ancestral* (2023), do coletivo Teatro Maiuhi;
- *O Silêncio do Mundo* (2023), de Ailton Krenak e Andreia Duarte; e
- *Siaburu* (2023), de Xipu Puri e Dani Mara.

⁵ Texto de Paula e Evelyn González Seguel, do coletivo KIMVN Teatro, intitulado *Ixoñj Mongen – todas as vidas sem exceção* (2023), na tradução de Leandro Karai Mirim Pires Gonçalves.

⁶ Texto de Tiziano Cruz intitulado *Soliloquio (Acordei e bati a cabeça contra a parede)* (2023), na tradução de Leandro Karai Mirim Pires Gonçalves.

Todos os textos se diferenciam entre si tanto na configuração quanto na sua origem geográfica, pois são de autores indígenas de diversos cantos do Brasil. Além disso, os textos também “propõem uma descolonização das diferenças culturais entre os povos, suas cosmologias, transmutando a percepção equivocada do ser indígena como único e homogêneo” (Dorríco, Recaldes, 2023, p.13). Os temas das peças são desde temas já esperados (como, por exemplo, mitologia indígena) como também tópicos atuais relacionados à demarcação de terras indígenas e às questões de gênero.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode perceber, a temática indígena no teatro brasileiro remonta à época do Brasil Colônia e permanece até os dias atuais. Apresentamos de maneira sucinta um pequeno itinerário sobre o texto teatral relacionado aos indígenas ao longo do tempo. Não é ambição nossa neste artigo esgotar o tema, mas sim mostrar caminhos de como ele pode ser visto na historiografia teatral brasileira e também mapear e mostrar títulos de obras que talvez muitos estudiosos e leitores não tenham conhecimento de que existam.

Esperamos que, a partir desta pesquisa, possam surgir outras investigações, analisando com mais profundidade as obras aqui elencadas, esboçando outras periodizações sobre como classificar as obras de temática ou autoria indígenas e, igualmente, ampliando o repertório de obras que talvez não tenhamos conseguido ter acesso até o momento da escrita deste texto. Encerramos este artigo desejosos de que possamos, igualmente, algum dia, ter a oportunidade de ver a encenação dessas peças, bem como de lê-las na íntegra, em edições acessíveis ao grande público, a fim de que um imaginário e um gosto por esse tipo de temática e gênero textual possam ser criados e cultivados – seja pela curiosidade leitora, seja pelo ensino nas escolas.

REFERÊNCIAS

Azevedo, E. R.. O drama. *In*: FARIA, R. **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

Azevedo, E. R. Presença ausente/ausência presente - índios e negros no drama brasileiro do século XIX. *In*: **Anais do XXVI Simpósio Nacional De História**. São Paulo., 2011.

Bernardes, J. A. C. Na Aldeia de Guaraparim: cenas do mal no teatro de Anchieta. *In*: Pinho, S. T.; Ferreira, L. N. (orgs) **Anchieta em Coimbra. Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)**.

Actas do Congresso Internacional, Coimbra 1998. Porto, Fundação Eng. António de Almeida. Vol. II, 2000.

Bosi, A. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
Chaib, L. **Amazônica**. São Paulo: Laranja Original, 2020.

Dorrico, T.; Recaldes, L. R. Ritual de Iniciação ou prefácio. In: Dorrico, T.; Recaldes, L. R. (orgs). **Dramaturgias indígenas**. São Paulo: N-1 edições, 2023

Duarte, A. Outra Margem. In: Dorrico, T.; Recaldes, L. R. (orgs). **Dramaturgias indígenas**. São Paulo: N-1 edições, 2023.

Guzik, A. A dramaturgia Moderna. In: FARIA, R. **História do teatro brasileiro, volume II: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.
Hansen, J. A. **Manuel da Nóbrega**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Ed. Massangana, 2010.

Kist, I. S. A tragédia e o Melodrama. In: FARIA, R. **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

Marques, M. P. S. C. **Teatro de João das neves: Opinião na Amazônia**. Uberlândia: EDUFU, 2016.

Nyn, J. **Tybyra – uma tragédia indígena brasileira**. São Paulo: Selo do burro, 2020.

Prado, D. A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Rios, J. Prefácio: A paixão do palco verde. In: Sousa, M. **Teatro I**. São Paulo: Marco Zero, 1997.

Rosário, M. **'O Guarani' volta ao Municipal de SP com concepção de Ailton Krenak**. O Globo, 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/05/o-guarani-volta-ao-municipal-de-sp-com-concepcao-de-ailton-krenak.ghtml>. Acesso em: 13/11/24.

Ruckstadter, V. C. M. **José de Anchieta: teatro e educação no Brasil-Colônia**. 67 F. Monografia de Especialização. Departamento de Fundamentos da Educação, UEM. Maringá, 2005.

Silva-Reis, D.; Milton, J. História da tradução no Brasil: percursos seculares. **Translatio** n. 12. Porto Alegre, 2016.

Data de submissão: 21/02/2024

Data de aprovação: 31/10/2024