



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A virada decolonial nas artes da cena

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Para citar este artigo:

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. A virada decolonial nas artes da cena. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.



DOI: 10.5965/1414573102512024e0117

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

A virada decolonial¹ nas artes da cena²Gabriela Lírio Gurgel Monteiro³

Resumo

O artigo propõe, a partir da análise das dramaturgias – *Macacos e Makunaimã. O mito através do tempo* – debater a virada decolonial no teatro brasileiro. Parto da hipótese de que o questionamento artístico sobre a realidade política do país em seus recentes enfrentamentos – ameaça de golpe militar no Governo Bolsonaro, censura a inúmeras obras artísticas no período, perdas de milhares de vidas pela pandemia de Covid-19 – contribuiu para a problematização e, conseqüente, crescimento de temáticas decoloniais na contraposição à repressão, ao conservadorismo da extrema-direita e à luta pela igualdade de direitos e justiça social.

Palavras-chave: Decolonialidade. Teatro. Processos de criação.

The decolonial turn in performing arts

Abstract

The article proposes, based on the analysis of dramaturgy – *Macacos and Makunaimã. O mito através do tempo* – to debate the decolonial turn in Brazilian theater. I start from the hypothesis that the artistic questioning of the country's political reality in its recent confrontations - threat of a military coup in the Bolsonaro Government, censorship of countless artistic works in the period, loss of thousands of lives due to the Covid-19 pandemic - contributed to the problematization and, consequently, growth of identity themes in opposition to repression, far-right conservatism and the fight for equal rights and social justice.

Keyword: Decoloniality. Theater. Creation processes.

El giro decolonial en las artes escénicas

Resumen

El artículo propone, a partir del análisis de las dramaturgias – *Macacos y Makunaimã. O mito através do tempo* – debatir el giro decolonial en el teatro brasileño. Parto de la hipótesis de que el cuestionamiento artístico de la realidad política del país en sus recientes enfrentamientos - amenaza de golpe militar en el Gobierno de Bolsonaro, censura de innumerables obras artísticas del período, pérdida de miles de vidas debido a la pandemia de Covid-19 - contribuyó a la problematización y, en consecuencia, al crecimiento de los temas decoloniales en oposición a la represión, el conservadurismo de extrema derecha y la lucha por la igualdad de derechos y la justicia social.

Palabras clave: Descolonialidad. Teatro. Procesos de creación.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pela autora com formação na área de Letras.

² Este artigo é fruto de pesquisa desenvolvida com bolsa de Produtividade em Pesquisa nível 2- CNPq.

³ Pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. França. Doutorado e Mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Professora Associada IV do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ), do Programa de Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA/UFRJ) e do curso de Direção Teatral na Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ)

 gabriela.lirio@eco.ufrj.br

 <http://lattes.cnpq.br/5144170619756716>

 <https://orcid.org/0000-0002-7466-960X>

A virada decolonial nas artes da cena caracteriza-se pelo aumento significativo de espetáculos e dramaturgias cujas temáticas refletem questões ligadas aos estudos de gênero, raça, etnia, classe e sexualidade, inseridas no debate geopolítico, que investiga a realidade brasileira em cenário latinoamericano. Em um primeiro momento, nota-se que a produção acadêmica brasileira sobre o tema na área de artes, e especificamente nas artes da cena, é relativamente recente. Entretanto, não é de hoje que as artes contemporâneas problematizam a criação de linguagens, os espaços de exibição e circulação de obras, o uso de tecnologias e a apropriação de realidades periféricas em trabalhos artísticos. Por outro lado, contabiliza-se há aproximadamente uma década o avanço do debate sobre representatividade, decolonialidade e transdisciplinaridade, associado a questões políticas emergentes no cenário nacional, como o questionamento da invisibilização de comunidades marginalizadas e periféricas, a exclusão de pessoas transgêneras em produções artísticas, a reiteração de práticas racistas na escolha de elencos, a rápida apropriação neoliberal da arte produzida por indígenas, quilombolas e ribeirinhos, entre outras. Na universidade, departamentos ligados às artes cênicas, diante da demanda crescente de discentes, repensam suas grades curriculares e o escopo bibliográfico de cursos pelo interesse cada vez maior pelo debate decolonial. Assim, também, museus, galerias, teatros, centros de pesquisa e demais instituições redimensionam suas programações, incorporando a seus quadros curadores e artistas indígenas, quilombolas, negros e LGBTQIAP+. Soma-se, ainda, o crescimento significativo de editais indo ao encontro do que Mignolo nomeou como “desobediência epistêmica”, que tem “como ideal político reforçar processos de liberalização de experiências, memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonialidade” (Paiva, 2022, p.3).

O histórico dos estudos sobre colonialidade reúne tradições distintas de pensamento como a pós-colonialidade e os estudos subalternos. Em “Uma breve história dos estudos decoloniais”, Quintero, Figueira e Elizalde (2019) apontam o palestino-estadunidense Edward Said (1935-2003) como um dos

primeiros intelectuais a articular conjunto diverso do pensamento crítico sobre a temática, apesar de não ter se ligado especificamente a nenhuma tendência e/ou grupo. No artigo, os autores destacam genealogias para os estudos subalternos, o pós-colonialismo e a decolonialidade. Os primeiros surgem na Índia, nos anos 1970, pelas pesquisas de Ranajit Guha, sendo influenciado pelo marxismo de Gramsci, e contribuído “para crítica do eurocentrismo e das dinâmicas gerais do colonialismo” (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p.4), por sua vez, os estudos pós-coloniais surgem de centros de pesquisa e universidades da Europa e dos Estados Unidos, “com uma forte influência do pós-modernismo e do pós-estruturalismo, mais focados, portanto, na análise do discurso e da textualidade” (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019, p.4). Os estudos decoloniais partem da categoria “colonialidade do poder”, elaborada por Quijano, criada com o intuito de nomear a matriz moderna de poder que domina a reprodução de subjetividades e a constituição do imaginário a partir do eurocentrismo e da exploração de povos subjugados, hierarquizados e dominados desde a conquista da América. A ideia de raça, que para Quijano não passa de uma invenção⁴, surge depois desse momento, o que produziu identidades sociais historicamente novas, como os índios, negros e mestiços, relacionadas à dominação pelo branco europeu, que passou a classificar hierarquicamente a população colonizada como forma de legitimar a exploração do trabalho e a expansão de territórios.

Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais (Quijano, 2005, p.118).

Após a colonização, surge portanto uma nova organização mundial, geopolítica e epistêmica. Para a feminista Rita Segato (2022, p. 84), a “América faz nascer a Europa, a modernidade, o capitalismo e a classificação racial das

⁴ A ideia de raça é, literalmente, uma invenção. Não tem nada a ver com a estrutura biológica da espécie humana. Quanto aos traços fenotípicos, estes se encontram obviamente no código genético dos indivíduos e grupos e nesse sentido específico são biológicos. Contudo, não têm nenhuma relação com nenhum dos subsistemas e processos biológicos do organismo humanos, incluindo por certo aqueles implicados nos subsistemas neurológicos e mentais e suas funções [...]. (Quijano, 2005, p.141).

peças e da geopolítica”. Historicamente, a América Latina⁵ nasce de um processo complexo no século XIX, e não do que era indicado apenas pelos discursos de intelectuais à época em busca da identidade do continente, mas de um novo campo de forças políticas, após a decadência de Espanha e Portugal, da hegemonia de França e Inglaterra e da ascensão norte-americana em seu projeto imperialista (Mignolo, 2020).

Em *Histórias locais, projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, Walter Mignolo, um dos principais pensadores decoloniais, e figura proeminente do grupo *decolonialidade/modernidade*, discorre sobre a importação e a exportação de teorias que são transculturadas e, por isso, itinerantes, no sentido de que adaptadas e contingenciadas à realidade de lugares onde, por sua vez, “[...] podem ser percebidas como nova forma de colonização, e não como novos instrumentos”(Mignolo, 2020, p.234). O autor destaca a apropriação de teorias que migram do norte para o sul global, e de outras que não viajam ou circulam menos. Em um caso ou outro, torna-se necessário refletir sobre “[...] quando e por que uma teoria – produzida para explicar um tipo de questão, problema e situação histórica, em um local geopolítico e geoistórico específico, dentro de uma cultura local – transforma-se num projeto global...” (Mignolo, 2020, p.245).

Um levantamento de artigos científicos na subárea Artes Cênicas sobre o debate decolonial dá conta de um número ainda reduzido de publicações e citações. A separação entre uma ordem epistêmica e outra estética parece não ser suficiente, reforçando o eurocentrismo epistêmico por tradução. Ao tomar, por exemplo, o pós-dramático como conceito instrumental a ser desconstruído, alguns autores acabam por reforçar o teatro decolonial como uma espécie de contraponto conceitual, relacionando-o a uma ideia equivocada de “pureza”; e que a arte produzida por indígenas deveria ser analisada fora da esfera da pós-modernidade e mesmo da modernidade, como se parte da produção artística latinoamericana subsistisse para além de qualquer categorização e/ou moldura teórica, o que não deixa de reafirmar uma visão eurocêntrica. Nesse sentido, é

⁵ Mignolo (2020, p.184) cita estudos sobre a gênese do nome “América Latina” (Ardao, 1980; 1993; Rojas Mix, 1992).

relevante compreender que os estudos decoloniais são parte de um conjunto heterogêneo “um espaço enunciativo não isento de contradições e conflitos, cujo ponto de coincidência é a problematização da colonialidade em suas diferentes formas, ligada a uma série de premissas epistêmicas compartilhadas”(Quintero, Paz, Elizaide, 2019, p.4). Walter Mignolo, na elaboração do que ele nomeia como pensamento liminar (gnose ou epistemologia liminar) pontua que a tentativa de busca por um conceito único que capturaria uma espécie de significante matricial é o equivalente a reforçar “uma visão moderna e universal do conhecimento e da epistemologia, onde os conceitos não estão ligados às histórias locais mas a projetos globais, e os projetos globais são sempre controlados por certos tipos de histórias locais” (Mignolo, 2020, p.99).

Esta problemática é interessante se pensarmos que o teatro contemporâneo não deve ser limitado por uma teoria “universalizante” que reduz as diferentes manifestações artísticas e a historicidade de comunidades locais em prol de um modelo único, cujas características, de ordem epistêmica, estética e ética, possam ser adotadas a fim de classificar e analisar produções artísticas. Por outro lado, interessa “ao outro pensamento” ou pensamento liminar, “localizado na fronteira da colonialidade do poder no sistema mundial moderno” (Mignolo, 2020, p.100), o questionamento da hegemonia europeia como poder de subalternizar conhecimentos, constituindo um imaginário amparado em concepções que não refletem a realidade política de países latinoamericanos. Nesse sentido, ao associar o pensamento liminar como proposto por Mignolo para analisar o teatro brasileiro hoje, não pretendo negar influências europeias ou norte-americanas, bem como suas relevantes contribuições para a área, e nem mesmo ignorar a formação crítica de parte significativa de teóricos e artistas pesquisadores, a qual me incluo, mas sim ressaltar o protagonismo que, nesse momento, o Brasil assume ao investigar processos artísticos, modos de produção e de circulação de obras que refletem a arte negra, indígena, a produção periférica, e as pautas LGBTQIAP+, em um percurso teórico-crítico que dialoga efetivamente com a realidade política heterogênea e plural da cultura brasileira.

Em *Teatro brasileiro e censura no governo Bolsonaro* (Lirio, 2023), investigo,

na segunda década do milênio, o aumento de espetáculos autoficcionalis e/ou documentais, cujos temas versam sobre as relações entre memória e política, na tentativa de enfrentamento e de denúncia à censura, à ausência de fomentos e à política genocida do governo. Analiso ainda como o Brasil, sendo o único país da América Latina a anistiar torturadores após o golpe militar, encontrava-se em uma situação-limite, que posteriormente foi comprovada com a iminência de um novo golpe militar, a derrota do ex-presidente nas eleições e a consequente tentativa de ruptura institucional e destruição do patrimônio público, a que assistimos incrédulos em 8 de janeiro de 2023. Contabilizamos mais de 200 obras censuradas no governo de extrema-direita que perseguiu intelectuais, artistas, negros, indígenas, LGBTQIAP+, quilombolas, ribeirinhos, ativistas, em um projeto político de epistemicídio, de eliminação da alteridade e de genocídio, como o dos Yanomamis, sobretudo crianças, dizimados pela pandemia da Covid-19, pela ausência absoluta de políticas públicas, incluindo a interrupção do trabalho das equipes de vacinação na região amazônica, extermínio perpetrado pelo Estado. A revisitação histórica de temáticas ligadas à ditadura militar, à supressão de direitos e a questões de raça e gênero no pós-pandemia é mais do que uma reação ao período; tornou-se urgente a revisão crítica da historiografia brasileira, com a inclusão de narrativas invisibilizadas, a que assistimos nas artes.

Em “A virada testemunhal e decolonial do saber histórico”, Márcio Seligmann-Silva nos chama a atenção para a importância do testemunho como um modo de se assumir “a visão traumática da história e a necessidade de inscrever a violência a contrapelo da lei do arquivamento – que é também a lei do esquecimento da violência”(Seligmann-Silva, 2022, p. 169). No Brasil, vemos a repetição da lógica colonial e da violência do extermínio. “Negacionismo, apagamento e genocídios andam sempre de mãos dadas” (Seligmann-Silva, 2022, p.18). Nesse sentido, narrar o inenarrável não se trata apenas de “revirar” o passado colonial, mas de olhar detidamente para sua permanência, para o presente traumático.

Macacos e o testemunho-grito do racismo

Macacos, monólogo escrito, dirigido e interpretado por Clayton Nascimento,

é testemunho do racismo e do processo histórico de extermínio da população negra no país. É denúncia contra o colonialismo e a violência a que negros estão submetidos cotidianamente, nas ruas, nas relações de trabalho, nas instituições; presentes no imaginário patriarcal, branco, elitista, homofóbico e racista da sociedade brasileira. Em “Episódio 7: uma aula que você não teve”, Nascimento apresenta a “História do Brasil através do olhar de um homem negro”(p.43). 388 anos de escravidão, o que em números atuais representa 74% de todo o período histórico a partir da colonização. Da chegada dos colonizadores portugueses à história do Dragão do Mar; da Lei Áurea à ocupação de São Paulo, onde a escravidão se escondia na arquitetura do poder paulista (de um lado, a Praça da Sé onde eram torturados e do outro o Fórum onde acabavam presos); da ocupação da Amazônia ao imaginário do indígena associado à preguiça; do surgimento da Segurança Pública com o Poder da Polícia da Corte e do Estado do Brasil à posse de Duque de Caxias; do início das Leis de Educação no Brasil, em 1827, à exclusão do sistema de ensino de negros e indígenas – todos são temas da aula de Clayton Nascimento e traduzem a história do epistemicídio e do genocídio da população negra, o que, infelizmente, continua a ocorrer no país.

A cada 23 minutos, uma pessoa negra será assassinada em nosso país, a cada duas horas, cinco mulheres serão violentadas; durante certo período da colonização, o Brasil teve cerca de três escravizados por cada senhor de fazenda [...] nos últimos anos, cerca de duzentas escolas quase foram fechadas e, no mesmo período, a intenção era abrir mais de mil celas; nos últimos 90 anos, somente cinco presidentes finalizaram seu mandato: um sofreu golpe, outro se suicidou para evitar o golpe, os outros dois renunciaram diante do golpe, e, por último, nossa primeira presidenta escolhida democraticamente sofreu um impeachment numa manobra completamente duvidosa, a qual os mesmos que pediram o impeachment, anos depois, admitiram: se tratou de um golpe (Nascimento, 2022, p.55).

Ao revisar a História brasileira, Nascimento toma corpo no mundo e abarca na pele a dor de inúmeras vítimas: corpo mutilado, violado, furado, silenciado. Nesse sentido, é “uma voz no próprio corpo” (Freire apud Nascimento, 2022, pp.63-4), uma voz que grita, que denuncia, que se opõe. Para Leda Maria Martins, o corpo negro é tradutor de uma geopolítica, é corpo-tela, corpo-imagem, corpo-testemunha. Registro, inscrição, vestígios históricos compõem um inventário que

aponta para outras possibilidades de existência. É um corpo que “argui, postula, propõe, expressa. Um corpo-biografema, que enovela o vivido com o imaginário, criando suas próprias autoficções e cuja elocução performa “uma voz, personalizada” que, como diria Zumthor, “ressacraliza o itinerário profano da existência” (Martins, 2021, p.163). Deformado por um imaginário que deseja “abolir sua natureza humana, sua humanidade”(idem), o corpo negro é comumente representado por meio de estereótipos que reforçam a exclusão, o não-pertencimento, o desaparecimento. No espetáculo, Nascimento reinscreve no corpo repetidas vezes a palavra “macaco”, utilizada com o objetivo de desqualificar, ferir, exterminar, estigmatizar. Modificando itinerário e sintaxe, avisa a todos: “antes de ser macaco, ele, pelo menos aqui nesta peça, o macaco vai escolher quem ele quer ser” (Nascimento, 2021, p.20). “É isso. O macaco pode escolher. Pode escolher e sonhar”(Nascimento, 2021, p.20). Ao operar uma estratégia de fabulação, transforma macaco em corpo-disruptivo, em “uma estrela” (Nascimento, 2021, p.20). É Elza Soares, é Bessie Smith, é Machado de Assis. E é seu “ingovernável cu preto” (Nascimento, 2021, p.21)

Como representar o irrepresentável? Como revelar o sentimento da mãe ao perder seu filho pela violência do Estado? Nascimento assume a difícil tarefa de narrar a experiência indizível das mães brasileiras porque “o genocídio da população negra é capaz de contar a história do país desde o início da nação até os dias de hoje” (Nascimento, 2022, p. 42). Em “Episódio 4: uma notícia pra qualquer um”, o ator conta a história de Terezinha Maria de Jesus, mãe de Eduardo de Jesus, assassinado, em 2015, pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro. Os policiais foram absolvidos no ano seguinte por legítima defesa. Eduardo tinha seis anos de idade. As histórias de Eduardo, Amarildo, Claudia, Agatha, Vinicius, que ganham voz em *Macacos*, se multiplicam na cena contemporânea, nas obras de Grace Passô, Jota Mombaça, Allan da Rosa, Jô Bilac, Leda Maria Martins, Adalberto Neto, Aldri Anunciação, Dione Carlos, Ana Maria Gonçalves, Coletivo Negro (SP), Bonobando (RJ), Teatro Negro e atitude (MG), Bando de Teatro do Oludum (BA), Coletivo Nega (SC), Cia. Capulanas (SP), Cia. Os Crespos (SP), Companhia Negra de Teatro (MG), Coletivo Békos (RJ), Confraria do Impossível (RJ) e, pelas mãos de muitos outros dramaturgos, grupos

de teatro formados nas universidades, nas periferias e comunidades brasileiras.

Em 2022, organizei, junto com os estudantes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/UFRJ, Ricardo Cabral, Gabriel Machado, Flávia Berton e Gabriel Morais, em parceria com o Museu de Arte do Rio, o seminário internacional *Arte e Ecologia – Políticas da Existência*⁶. Entre os convidados, recebemos o quilombola Antonio Bispo dos Santos (1959-2023), com seu pensamento contracolonial que institui a importância de “transformar as armas do inimigo em defesa”(Santos, 2023, p.13), o que significa atentar para escolha e nomeação das coisas, uma vez que, para ele, palavras são atos de transformação do mundo. Isso compreende a oralidade das coisas manifestas, as narrativas dos outros e as nossas, a palavra como estratégia: “seguimos nas práticas de denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las”(Santos, 2023, p.13). Enfraquecer o discurso que violenta as existências humanas e não-humanas por meio de uma fala capaz de friccionar, de fazer rever, de refletir sobre os sentidos proferidos, de questionar a ordem do dito, a ordem do pensamento usurpador, aquele que engana, que fere e que mata.

Em “Uma ecologia decolonial. Pensar a partir do mundo caribenho”, Malcom Ferdinand (2022) parte da metáfora do navio negreiro (um navio-mundo) não apenas relacionando-o ao Caribe – sua terra natal, especificamente a Martinica – mas a “todo mar de pensamento”, a todos os países colonizados – que sobrevivem e resistem à escravização de corpos humanos e não-humanos, às desigualdades, à barbárie, à destruição sistemática do meio ambiente e dos modos de vida. Ele inicia com a pergunta “... o navio-mundo está no meio da tempestade moderna. Como enfrentá-la? Que rota buscar?”(Ferdinand, 2022,

⁶ O *Seminário Internacional Arte e Ecologia: Políticas da Existência* ocorreu entre os dias 14 e 18 de março de 2022, de modo online e presencial, com o objetivo de fomentar o intercâmbio de pesquisas e processos artísticos, visando a uma atuação propositiva no Antropoceno. Para isso, reuniu pesquisadores, artistas e sujeitos atuantes na sociedade, de modo a refletir sobre estratégias de visibilização de questões urgentes ligadas ao meio ambiente e, mais especificamente, aos povos indígenas, ribeirinhos e quilombolas. Integrando saberes de diversas áreas, como o cinema, as artes visuais, o teatro e a performance, em uma perspectiva transcultural e transdisciplinar, contou com a presença de Ailton Krenak, Andréia Duarte, Denilson Baniwa, Pedro Cesarino, Eliane Brum, Paul Ardenne, Ana Mumbuca, Luiz Bolognesi, Louise Botkay, Eliane Potiguara, Nego Bispo, João Nÿn, Givânia Silva, Flávia Berton, Anna Dantes, Cinthia Mendonça, entre outros artistas e pesquisadores. Disponível em: <https://www.youtube.com/ArteeEcologia>.

p.21) Como tripulantes acompanhamos seu pensamento sobre a ecologia pelo porão do navio e pela experiência da luta pós-colonial. Estamos diante do que ele nomeia como “dupla fratura colonial e ambiental da modernidade”, na qual, de um lado, encontram-se os movimentos ecologistas e ambientais; de outro, os movimentos pós-coloniais e antirracistas. Ferdinand defende que é impossível pensar a ecologia decolonial sem aproximar ambos os movimentos, sem romper com uma “essencialização discriminatória” que impõe um imaginário branco que prevalece sobre o não-branco. Para isso, é necessário que a violência conferida a diversos povos colonizados seja nomeada, inclusive nos discursos, práticas e políticas relacionadas ao meio ambiente. No lugar do termo Antropoceno, Ferdinand cria o Negroceno, “a era em que a produção do Negro visando expandir o habitat colonial desempenhou um papel fundamental nas mudanças ecológicas e paisagísticas da Terra”(Ferdinand, 2022, p.79). Ao adotar a concepção não racializante de Eric Williams, o autor investiga o racismo não como causa, mas como resultado da exploração capitalista, diferenciando-a de uma associação fenotípica, de uma origem étnica ou referência geográfica localizada, e associando-a “a todos aqueles que estiveram e estão no porão do mundo moderno: os fora do mundo”(Ferdinand, 2022, p.81).

Macacos, em seu testemunho-grito do racismo, propõe ao final para o espectador um juramento coletivo, para todos aqueles que, de dentro do porão moderno clamam por liberdade, igualdade e justiça social. Como Bispo, não nos conformaremos com as palavras: no lugar de escravos, utilizaremos escravizados porque “ninguém nasce escravo”, não acreditaremos “no livro de história, que afirma que índios e negros são preguiçosos, não nos desviaremos de calçadas ao vermos um homem negro a caminho, nem deixaremos de nos sentar ao lado de ninguém pela cor da pele. É preciso escavar vestígios na história para reescrevê-la por meio de outras vozes. “Como lembra o poeta Serge Restog, “Neg-là Pa ka mò kanmenm” (o negro não morre apesar de tudo). Os Negros de ontem e de hoje encontraram meios de resistir e deixar vestígios no mundo”(Ferdinand, 2022, p.82).



Makunaimã e a revisão do modernismo brasileiro

[...] numa vez por todas: eu copieei o Brasil, ao menos naquela parte que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo (Andrade apud Moraes).⁷

Levaram as histórias. Não devolveram o livro. Roubaram as imagens. Não devolveram as fotos (Taurepang, 2019).

A arte indígena ganha espaço e repercussão há pouco mais de uma década no Brasil nas artes visuais e nas artes cênicas. Em 2023, foi lançada uma primeira compilação de onze dramaturgias indígenas, organizada por Trudruá Dorrico e Luna Rosa Recaldes, em co-autoria com parceiros indígenas e não indígenas, provenientes do Brasil, da Argentina e do Chile. *Dramaturgias Indígenas*⁸ foi publicada pela Editora N-1 Edições e Outra Margem, esta última dirigida por Andreia Duarte em parceria com Ailton Krenak. Juntos eles criaram a plataforma TePI – *Teatro e povos indígenas* que reúne artistas indígenas das artes da cena e um conjunto de trabalhos artísticos nos campos do teatro e da performance, cuja importância histórica, pela reunião e divulgação de obras, é de grande relevância na área. Neste ano de 2024, Ailton Krenak foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, sendo o primeiro indígena a ocupar uma cadeira. Assim também Zahy Tentehar, é a primeira atriz indígena a ganhar o Prêmio Shell de Teatro por sua atuação em *Azira'*, com direção de Denise Stutz e Duda Rios. Há dez anos, tanto a eleição como a premiação seriam impensáveis no país, o que aponta para o que chamo de virada decolonial, em uma perspectiva que ganhou força sobretudo após a pandemia de Covid-19 e do governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro.

*Makunaimã – o mito através do tempo*⁹, peça de teatro, é escrita em comemoração aos 90 anos do romance de Mário de Andrade. Para diversas

⁷ Carta a Raimundo Moraes, publicada pela primeira vez na coluna dominical de crônicas no *Diário Nacional*, de 1929 a 1932.

⁸ *O silêncio do mundo*, de Ailton Krenak e Andréia Duarte; *Amazonias ver a Mata que te vê*, de Márcia Kambeba, Rita Carelli e Murilo de Paula; *Contra Xawara*, de Juan Nin; *Nossa luta é ancestral*, de Teatro Maiuhi; *Margarida, para você lembrar de mim*, de Luz Barbara; Ixofij Mongen. *Todas as vidas sem exceção*, de Paula e Evelyn González Seguel; *Siaburu*, de Xipu Puri e Dani Mara; entre outros.

⁹ A obra ganhou o Prêmio de Incentivo à Publicação Literária, 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922.

etnias, Makunaimã é a divindade do tempo imemorial indígena, que habita a região Norte, mais precisamente o Monte Roraima. Na apresentação da dramaturgia, Cristino Wapichana afirma que a ideia surge da vontade de “[...] reclamar dentro da própria casa de Mário de Andrade o Macunaíma estereotipado, que mistura histórias e culturas indígenas diferentes para compreender a formação do povo brasileiro a partir do nosso sagrado”. (Wapichana apud Taurepang, 2019, p.9). Dividida em duas partes – “Visitante” e “Mito”- tem como personagens o próprio escritor que recebe a visita de 11 indígenas e não indígenas em sua casa-museu, entre artistas, professores, antropólogos, curadora, filósofo-poeta, para um diálogo sobre sua obra e a virada decolonial, associada à concepção de transmodernidade (Dussel, 2023), em que “a arte pode ser o local por excelência do diálogo fronteiro e transversal, realizado entre culturas diversas, centrais e periféricas, europeias, asiáticas, africanas, latino-americanas, etc.”(Paiva, 2022, p.61). Questões ligadas à subalternização das culturas tradicionais, indígenas e afrodiáspóricas, bem como o processo de representatividade de artistas, antes inimaginado, com a inserção e escolha de seus nomes em curadorias, mostras e exposições estão ligados à ideia de revisão histórica e de reparação, constituindo uma crítica que atua no sentido de reverter “a subalternização dos saberes e a colonialidade do poder”(Mignolo, 2020, p.444)

A dramaturgia de *Makunaimã* intercala dois tempos: o tempo dos mortos, ou melhor “um estado de transição entre morte e vida” (Taurepang, 2019, p.17), onde Mário de Andrade se situa; e o tempo dos vivos, onde se encontram as personagens em uma palestra comemorativa dos 90 anos da obra. Mário de Andrade é apresentado inicialmente como alguém que precisa ser reorientado em outro tempo, o qual, histórica e culturalmente, desconhece. Há, no entanto, uma visão ingênua apresentada inicialmente de que Mário sequer saberia a distinção entre Norte e Nordeste, o que contradiz a experiência etnográfica e a própria estrutura de *O Turista aprendiz*. De todo modo, ser ‘aprendiz’ de seu tempo não inocentou o escritor do questionamento de sua obra, que data da ocasião de sua publicação. No livreto *História de um livro* (1989), Silviano Santiago analisa a repercussão de *Macunaíma – um herói sem nenhum caráter*,

destacando que, à época de seu lançamento, causa polêmica por não caber em nenhum gênero, como na crítica realizada por João Ribeiro: “Se o *Macunaíma* fosse um livro de estreia, o autor nos causaria pena, como a de um próximo hóspede do manicômio (Ribeiro apud Santiago, 1989, p.6). É apenas em 1937 que *Macunaíma* recebe sua classificação como rapsódia. Um segundo aspecto polêmico, destacado por Santiago, e que permanece na crítica contemporânea, na dramaturgia de Makunaimã, é o plágio. Já em nota do *Diário Nacional*, datada de 1928, há a afirmativa de que “[...] Mário “se aproveita” da obra monumental de Koch-Grünberg (completamente desconhecida à época pela elite intelectual pátria), como ainda “de outras lendas brasileiras, fazendo-as passar com o mesmo herói” (*Diário Nacional*, 1928). Por outro lado, Santiago destaca que o debate sobre o plágio associa-se ao *Manifesto Antropofágico*, editado apenas três meses antes. Tristão de Athayde, entusiasta do livro, faz distinção entre *Macunaíma* e o Manifesto, classificando o primeiro como “a primeira realização da nova escola indianista” já que o “[...] sr. Oswald de Andrade [...] passeia atualmente o seu indianismo pela beira do Sena, entre os supra-realistas, soprando sarabatanas no Montagnet, bebendo Kachiri no Fouquet’s e dando entrevistas às Nouvelles Littéraires” (Athayde apud Santiago, 1989, p.7). Apenas em 1956, de acordo com Santiago, surge uma crítica de Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma*, que investiga a composição estilística e de gênero, além de apontar, por meio da análise dos capítulos, os “inúmeros empréstimos tomados por Mário”(Santiago, 1989, p.11). Mas é no final da década de 1960, com o lançamento do filme homônimo com direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade (1969), que a obra se populariza no Brasil. Para Santiago, “o feliz acaso de alguns encontros a partir da década de 60 consagraram definitivamente *Macunaíma* como a melhor prosa de ficção modernista, encontrando paralelo só no *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa”. (Santiago, 1989, p.11)

Por um lado, se a polêmica sobre gênero literário parece hoje ultrapassada, inclusive por uma visão expandida da literatura brasileira e de outras artes que tendem à inespecificidade (Garramuño, 2014) e à indefinição de fronteiras artísticas, o mesmo não se pode dizer sobre o debate acerca da cópia. Em *Makunaimã. O mito através do tempo*, o que fica patente na crítica indígena é

que, por meio do que chamam de ‘plágio’ e da notável capacidade de fabulação do escritor, há a desconfiguração da história brasileira e sua, consequente, “folclorização”, ao adotar uma errônea perspectiva sobre a realidade indígena. Na dramaturgia, o personagem Laerte, o que adota o tom mais combativo, escritor Wapixana de renome, com inúmeros prêmios em seu currículo, afirma a Mário: “Vim para cá resgatar as histórias que roubaram do meu povo. E também para pagar 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” (Taurepang, 2019, p.37). A crítica decolonial da releitura dramatúrgica aponta para o “[...] questionamento dos cânones da historiografia artística eurocêntrica, refletidos também na historiografia brasileira”(Paiva, 2022, p.36). Não se trata porém de destruição do passado, mas das “[...] imagens estigmatizadas a respeito de grupos minorizados, como o exotismo vinculado aos povos indígenas [...]” (Paiva, 2022, p.38).

Laerte

[...] quando você pega as nossas histórias e mistura com outras, é como um xingamento para nós. Quando você mistura Ceuci, do povo Tembé, que viveu antes do século XX, com o barro do povo Carajá, com Makunáima, como se fosse tudo igual, você nos desvaloriza. Você produz estereótipos. (Taurepang, p.41)

[...]

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 (...) Mas, olhe para mim. Eu pareço preto? Quão preto? Há como medir o quanto de preto há em mim? Não seria o meu espelhamento disso que incomoda? Não seria meu livro um espelho? (Taurepang, p.42-43).

O espelho de Mário é heterogêneo e confronta “[...] manifestações culturais ligadas à tradição, ao território, às relações com a ecologia, aos fazeres e saberes do cotidiano, em oposição a uma outra muitas vezes desenraizada, pois relacionada a valores exógenos [...]” (Torelly apud Andrade, 2015, p.15). A análise empreendida por Souza (1979) destaca a visão europeizante do autor, sobretudo a herdada de Portugal, compondo um núcleo central que, apesar de abordar manifestações indígenas e africanas, “permanece firmemente europeu”(Souza,

1979, p.74). Isso se dá, segundo ela, pela aproximação de *Macunaíma* com o romance arturiano, de narrativa ocidental, em que se tem a busca pelo Graal, o objeto milagroso. Na versão andradina, o Graal é o muiraquitã que, ao contrário de transformar Macunaíma, transformando sua vida, opera um retorno do herói às origens, de forma ainda mais precarizada. A relação entre referências da cultura popular e da herança europeia estabelece na estrutura rapsódica “a adesão a termos inteiramente heterogêneos” (Schwarz apud Souza, 1979, p.75). É assim que, no início do livro, Macunaíma se transforma, ao se banhar na fonte, em “um príncipe lindo”, em uma alusão aos contos de fada ocidentais e, ao chegar ao final da sua trajetória, com o muiraquitã conquistado, é enganado por Vói e se encanta com uma portuguesa. Ao contrário dos romances de cavalaria, Mário de Andrade constrói, por meio da carnavalização e da paródia, seu herói sem nenhum caráter. Macunaíma tem medo, engana os outros, é mentiroso e usa de subterfúgios para conseguir o que quer.

[... o herói brasileiro representa uma personagem bem mais ambígua e contraditória: é um vencido-vencedor, que faz da fraqueza sua força, do medo sua arma, da astúcia seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado; às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio. Neste sentido, seria mais acertado inscrevê-lo na longa linhagem dos perseguidos vitoriosos da ficção de todos os tempos – literária ou cinematográfica ... (Souza, 1979, p.89).

Para Jaider Esbell, artista visual e personagem da versão dramatúrgica, *Macunaíma* é uma história em que “[...] quanto mais se mergulha, mais se descobre ou se perde nessa fantasia real enigmática” (Esbell, 2019). O artista Makuxi, “sou neto de Makunaimã”¹⁰ (Esbell, 2019), recupera a tradição oral ao descrever a origem do mito: os indígenas viviam no pé do monte Roraima quando os brancos chegaram em navios dando-lhes o nome de “índio”, até a chegada do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg que, ao escutar o mito de Makunaimã contado por Akuli – o pajé Pemón, resolve anotar tudo e voltar para a Alemanha. É dos escritos de Koch-Grünberg que Mário de Andrade extrai a história da rapsódia. Na dramaturgia, o debate sobre a relevância do registro de

¹⁰ Ver o belo texto de Jaider Esbell *O meu avô em mim* (2018). Disponível: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/26/makunaima-o-meu-avo%CC%82-em-mim/> Acesso em: 13 nov. 2023. O artista, que recentemente “se encantou”/faleceu, também colaborou com a exposição *Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná.

narrativas indígenas aparece na voz do personagem Avelino, neto de Akuli, que afirma ter conhecido “o livro do alemão”, em 1980, pelo primo venezuelano, que o encontrou em Caracas. Depois, levaram o livro para a aldeia, já em uma versão em português. Para Avelino, sua publicação “é uma coisa que não tem importância”(p.48); inclusive a versão andradina nunca chegou à aldeia, segundo a personagem “Curadora”, que explica ao personagem Mário de Andrade as diferentes visões de povos indígenas sobre a questão:

São tentativas de acomodar a diversidade, Mário. É o que vemos aqui. Avelino não vê relevância nos livros. Já Laerte tomou isso como missão de vida. E há até indígenas que são contrários à transposição da tradição oral para a escrita (Taurepang, 2019, p.53).

Na performance Pajé Onça, na 30ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2018, o artista Denilson Baniwa, cuja obra é marcada pela adesão à luta dos povos indígenas em sua interação entre a aldeia e o espaço urbano, questiona a ausência da produção artística indígena nos livros de arte ocidental¹¹. O Pajé-Onça caminha pela Bienal, compra um livro de História da Arte e, à frente a um grande painel com o retrato de dois indígenas Selk’nama, questiona:

Isso é arte?

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. [...] Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. Isso é o índio? Aquilo é o índio? É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro? Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte. Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca. Roubo, roubo. Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros! (Baniwa, 2018a).

A performance de Baniwa coloca em xeque o modo como as instituições, no caso específico o museu, tratam os indígenas e sua arte, descontextualizando-a, reduzindo-a ao olhar branco, colonizador, ocidental. Na Bienal, não havia o convite aos próprios indígenas, por isso Baniwa invade o

¹¹ A valorização da arte indígena é muito recente na história da arte brasileira. Há apenas onze anos, em 2013, Jaider Esbell reúne em sua casa ateliê artistas indígenas que, juntos, expõem suas obras. Foi a primeira exposição em galeria no Brasil.

território sem ser convidado e aponta a violência epistêmica recorrente, fruto do apagamento e da invisibilização dos povos originários. Em um texto intitulado *Sobre a retomada da antropofagia como resistência da arte indígena*, lido na *Casa do Povo*, ainda em 2018, Baniwa diz:

Quem eu sou?
Eu sou o medo dos brancos
Eu sou aquele que senta na mesa dos doutorados
Que desestabiliza e causa constrangimento a todos
Que ri do vocabulário prolixo e do currículo lattes dessa gente branca
Eu sou o novo cabano
Eu sou a resistência através da antropofagia
Eu sou aquele que degola Tarsila do Amaral
Eu sou aquele que empala Mario de Andrade
Eu sou aquele que come o coração de Oswald de Andrade
Eu sou a arte Indígena
Eu sou o Indígena contemporâneo
Muito prazer (Baniwa, 2018b).

O texto-manifesto de Baniwa é revelador deste momento de virada decolonial. Ao realizar a antropofagia da antropofagia, o artista, na tentativa de reescrever a própria história, defende um outro lugar para a arte indígena. Se os homens brancos « levaram as histórias, não devolveram o livro. Roubaram as imagens, não devolveram as fotos » (Taurepang, 2019, p.64), hoje, os indígenas brasileiros « rasgam » o livro da « arte oficial » em um movimento de reescritura da História brasileira que se inicia com a constatação de que « o Brasil não abarca o Brasil - é um naufrágio anunciado » (Taurepang, 2019, p.67), e de que “[...] o erro fatal do Modernismo, nesse sentido, foi avançar na busca de uma identidade brasileira, ao invés de desmascará-la de vez” (idem). Desmascarar carrega o princípio do reconhecimento. Reconhecimento de que o genocídio dos povos nativos permanece, como testemunhado na pandemia com a crise humanitária dos Yanomamis, mortos pela Covid, pela malária, pela pneumonia e pela desnutrição, que dizimou mais de 50% de suas crianças. « O Brasil é o maior campo de extermínio da América Latina » (Taurepang, 2019, p.67).

O reconhecimento de *Macunaíma* para a história e a memória latino-americana, assim como a contribuição intelectual de Mário de Andrade, presentes no diálogo final da dramaturgia *Makunaimã. O mito através dos tempos*, é reflexo da compreensão de que o que denominamos atualmente

como virada decolonial somente é possível pela revisão modernista empreendida, por meio do debate sobre identidade e cultura brasileiras. Recuperar quase um século depois, em uma antropofagia da antropofagia, virando ou girando sobre temas, desta vez pela voz narrativa dos indígenas, é mirar não apenas o futuro ancestral, mas o tempo presente.

Artistas indígenas e negros passam a ocupar, há pouco mais de uma década, espaços institucionais e curatoriais, contribuindo para que a arte brasileira de fato possa questionar não apenas nossas origens e História, mas nossa alteridade, nos seus modos de criação, produção e circulação de obras artísticas, de modo mais inclusivo, democrático e igualitário. Na virada decolonial torna-se necessária a partilha de epistemologias antes excluídas de práticas político-pedagógicas e a ocupação de espaços configurando novos modos de transmissão do saber e de existência.

Referências

ANDRADE, Joaquim Pedro. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. 1969. (filme)

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF : Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. *A imagem de Mário. Fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Edições Alumentamento/Livroarte Editora, 1998.

BANIWA, Denilson. "Performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo". Disponível em <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-OncaHackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>. Acesso em: 10 mar. 2019. (2018a)

BANIWA, Denilson. [Depoimento] Quem sou eu? (2018). Apresentado oralmente em situações públicas. [Transcrição da autora] (2018b)

DUSSEL, Enrique. Transmodernidad e interculturalidad: interpretación desde la filosofía de la liberación. In: Erasmus Revista Para El Dialogo Intercultural, 2023.

ESBELL, Jaider. *Makunaimã. O mito através do tempo*. 13 de setembro de 2019. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/09/13/makunaima-o-mito-atraves-do-tempo/> Acesso em: 10 nov. 2023.

ESBELL, Jaider. *O meu avô em mim*. Disponível: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/08/26/makunaima-o-meu-avo%CC%82-em-mim/> Acesso em: 13 nov. 2023.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial. Pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: UBU Editora, 2022.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LIRIO, Gabriela. “Teatro brasileiro e censura no governo Bolsonaro”. *IdeAs* [En ligne], 21 | 2023, mis en ligne le 01 mars 2023, consulté le 10 mai 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ideas/15504>. DOI : <https://doi.org/10.4000/ideas.15504>

MACUNAÍMA – o livro de Mário de Andrade. In: *Diário Nacional*, 7 de agosto, 1928.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo-espirlar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

NASCIMENTO, Clayton. *Macacos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru/São Paulo: Mireveja, 2022.

QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais* (2005). Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf Acesso em 05/03/2024.

QUINTERO, P; FIGUEIRA E PAZ, P; ELIZALDE, C. *Uma breve história dos estudos decoloniais*, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf> Acesso em: 05 mar. 2024.

SANTIAGO, Silviano. *História de um livro*.(Livreto). UFRJ: Papeis Avulsos, 1989.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: UBU Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SEGATO, Rita. *Cenas de um pensamento incômodo. Gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.



SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

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

Recebido em: 09/05/2024

Aprovado em: 17/06/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br