

Entre Iracenas, Jaciaras, Marias e Josés: relato do processo criativo de “O futuro é ancestral”

MARA LUCIA LEAL

Mara Lucia Leal é artista-pesquisadora e docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFU e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Desenvolve pesquisa sobre Cena Contemporânea e Performance na interface entre criação e práticas artístico-pedagógicas. Pesquisadora do grupo GEAC (CNPq) e integrante da equipe editorial da Revista ouvirOUver. Organizou os InterFaces e os dossiês sobre Desmontagem (2013/14) e Performance e Pedagogia (2016/17), publicados na Revista Rascunhos. É autora do livro Performance e(m) Memória (EDUFU, 2014) e de artigos de divulgação de suas pesquisas. Em 2017 realizou a pesquisa de pós-doutorado Performance e pedagogias: poéticas e políticas do corpo: Universidad Autónoma Metropolitana (Cuajimalpa-México-DF) e Universidad Castilla-La Mancha (Cuenca-Espanha). Desde 2013 apresenta a desmontagem Memória em processos. Em 2018, organizou em colaboração com Ileana Diéguez o livro Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena (7Letras). Atualmente (2023), desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo.

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9710632359254853>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0381-2488>

•RESUMO

Este texto narra o processo de montagem realizado pela turma da disciplina Ateliê de Criação Cênica do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Os Ateliês de Criação Cênica têm como objetivo oferecer às/aos estudantes a possibilidade de imersão numa criação, na qual possam experimentar e participar ativamente de todas as etapas de um processo de criação cênica. Aqui apresento o relato do processo da última montagem que coordenei, “O futuro é ancestral”, na qual realizamos uma pesquisa sobre ancestralidade. Para tanto, houve um estudo sobre as árvores genealógicas das/dos participantes e sobre a cultura de alguns povos indígenas do Brasil. O título da montagem é uma citação de Ailton Krenak, líder indígena brasileiro, ambientalista, filósofo, poeta e escritor do povo Krenak, para quem só poderemos ter um futuro se rompermos com a visão extrativista sobre o organismo vivo chamado Terra e aprendermos a nos reconciliar com as nossas origens.

•PALAVRAS-CHAVE

Ancestralidad, Proceso creativo, Pueblos indígenas

•RESUMEN

Este texto narra el proceso de montaje realizado por la clase del Estudio de Creación Escénica del Curso de Teatro de la Universidad Federal de Uberlândia. Los Estudios de Creación Escénica tienen como objetivo ofrecer a las/los estudiantes la posibilidad de sumergirse en una creación, en la que puedan experimentar y participar activamente en todas las etapas de un proceso de creación escénica. Aquí presento el relato de proceso de la última producción que coordiné, “El futuro es ancestral”, en la que realizamos investigaciones sobre ancestralidad. Para ello, se realizó un estudio sobre los árboles genealógicos de las/los participantes y sobre la cultura de algunos pueblos indígenas de Brasil. El título del montaje es una cita de Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta y escritor brasileño del pueblo Krenak, para quien sólo podremos tener futuro si rompemos con la visión extractiva del organismo vivo llamado Tierra y aprender a reconciliarnos con nuestros orígenes.

79 •

•PALABRAS CLAVE

Ancestralidad, Proceso creativo, Pueblos indígenas

• **ABSTRACT**

This text narrates the theatrical production process carried out by the Scenic Creation Atelier class of the Theater Course at the Federal University of Uberlândia. The Scenic Creation Ateliers aim to offer students the possibility of immersing themselves in a creation, in which they can experiment and actively participate in all stages of a scenic creation process. Here I present the process report of the last production I coordinated, “The future is ancestral”, in which we carried out research on ancestry. To this end, there was a study on the participants' family trees and on the culture of some indigenous peoples in Brazil. The title of the montage is a quote from Ailton Krenak, Brazilian indigenous leader, environmentalist, philosopher, poet, and writer from the Krenak people, for whom we can only have a future if we break with the extractive vision of the living organism called Earth and learn to reconcile ourselves with our origins.

• **KEYWORDS**

Ancestry, Creative process, Indigenous peoples

No princípio o mundo não existia.
As trevas cobriam tudo.
Enquanto não havia nada,
apareceu uma mulher por si mesma. [...]
Ela se chamava Yebá Buró, a Avó do Mundo”,
ou também “Avó da terra”.
(LANA, 1995)

Com esta narrativa de origem do povo indígena Desana iniciávamos o espetáculo “O futuro é ancestral”, montagem realizada nas disciplinas Ateliê de Criação Cênica 1 e 2 (2021-2022) no Curso de Teatro da UFU. Os Ateliês de Criação Cênica oportunizam processos de montagens cênicas com o objetivo de propiciar a cada estudante participar de todas as etapas da criação de um espetáculo até sua apresentação ao público, contribuindo para sua inserção na atividade cênica fora da Universidade, tanto na atuação como em outras funções, como dramaturgia, iluminação, cenografia, figurino, produção, entre outras. Também visa o fomento da criação de grupos de teatro dentro do curso, que possam continuar as atividades depois da graduação.

81 • O objetivo do Curso de Teatro, disposto em seu Plano Pedagógico de Curso (2017/2018), é oferecer uma formação abrangente que oportunize a/ao estudante se constituir atuante-intérprete teatral a partir de suas experiências e estudos na própria universidade. Nossa proposta busca entrelaçar cada vez mais as funções de artista-pesquisador(a), para quem o fazer artístico e a reflexão sobre seus processos de construção são elementos indissociáveis de uma mesma ação.

Nesse sentido, cada montagem dos Ateliês tem a duração de dois semestres, conta com a contribuição das e dos técnicos do curso durante o processo de criação dos Ateliês e na disciplina Visualidades da Cena III, que acontece de forma simultânea com Ateliê I, com o objetivo de colaborar para a experimentação das e dos estudantes na criação visual da montagem.¹

A potência dos Ateliês de Criação Cênica, em minha opinião, está na verticalização, integração e experiência global da prática de atuação, focando na

¹ O curso de teatro conta com oito técnicos especialistas nas áreas de Cenografia, Figurino, Iluminação, Produção, Audiovisual, Coreografia, Dramaturgia e Costura. Estes profissionais colaboram de forma ativa com as disciplinas práticas.

dimensão investigativa da criação cênica. Esses processos reafirmam alguns dos objetivos específicos do Curso de Teatro no que se refere a formação de artistas-investigadores, criadores autônomos, inseridos ética, política e esteticamente em seu contexto sociocultural e histórico.

Desde sua criação em 2018, com a implantação da última reforma curricular, até o primeiro semestre de 2023 tivemos cinco montagens de Ateliês finalizadas. Em duas delas participei como professora-coordenadora. Vou apresentar aqui o processo de “O futuro é ancestral”, cujo percurso de montagem aconteceu entre dezembro de 2021 e agosto de 2022.

No Brasil, para que alguém seja considerado indígena são necessárias duas condições: a autoidentificação e o reconhecimento pela comunidade indígena. Pela constituição brasileira de 1988, em seu artigo 231: “São reconhecidos aos índios² sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.” (CONSTITUIÇÃO, 1988)

A temática indígena, nos últimos anos, vem ganhando muita visibilidade na cultura brasileira, seja pela constante reivindicação de diferentes povos indígenas pela garantia constitucional de suas terras, mas também como reação desses povos e da sociedade civil ao ataque que o governo brasileiro – especialmente entre 2019 e 2022 - realizou aos seus direitos e ao meio ambiente, por não ser de acordo com um desenvolvimento sustentável que inclua a biodiversidade e o cuidado com a natureza.

Apesar da grande diversidade étnica e cultural – com mais de 300 povos originários e 180 línguas indígenas – nós, brasileiras e brasileiros não indígenas, desconhecemos essa pluralidade, o que colabora para a manutenção de pré-conceitos e nos nega a possibilidade de ter acesso a muitos conhecimentos ancestrais mais amalgamados com a biodiversidade que habitamos.

• 82

² Desde a Constituição de 1988, o termo “índio” vem sendo questionado, tanto por ter surgido no contexto colonial, como por não representar os povos que habitavam o continente antes da chegada dos europeus. Atualmente, essas populações preferem ser chamadas de povos indígenas ou originários.



Figura 1: Festa pelos 30 anos de homologação da maior terra indígena do Brasil, na terra-floresta Yanomami. O xamã Davi Yanomami, que liderou a conquista histórica da demarcação em 1992, conduziu a comemoração. Fonte: Instagram da Apib (Articulação dos povos indígenas do Brasil)

83 •

Desde há algum tempo eu cultivava o desejo de realizar uma pesquisa criativa que incluísse a temática indígena por considerar necessário que nós, não indígenas, nos aproximemos da vasta cultura que nos foi negada pelo processo etnocida gerado pela colonização do Brasil, processo que ainda perdura. Por isso, no final de 2021 fiz essa proposta às/aos estudantes que iriam iniciar o Ateliê de Criação Cênica 1 sob minha coordenação. A primeira ação foi ouvir os desejos pessoais das e dos estudantes: apesar de muitos não terem um interesse em particular sobre o tema apresentado, aceitaram minha proposta. Mas não sem receio, pois se consideravam muito distantes das culturas desses povos. Outra preocupação era sobre a apropriação cultural que foi, inclusive, tema dos seminários temáticos e guiou nossas escolhas cênicas. Mas será mesmo que estamos tão distantes?

No Brasil é muito comum se dizer que algum ancestral “foi pego no laço”. Eu mesma tenho um ancestral indígena, meu trisavô, que dizem, foi capturado quando era ainda criança, talvez depois de uma disputa de terra entre agricultores e indígenas em algum lugar das minas gerais. Essa é a única informação que tenho sobre ele: “foi pego no laço”. Essa fala demonstra tanto um apagamento dessa ancestralidade, como

colabora para a naturalização de nossa colonização violenta, que dizimou milhares de indígenas e escravizou tantos outros. Muitos povos foram extintos, os que sobreviveram foram por meio de muita luta e de estratégias de sobrevivência.

Para realizar uma aproximação cuidadosa com esta temática resolvi iniciar por duas vias: Primeiro, um estudo das árvores genealógicas de cada estudante como forma de perceber em sua ancestralidade essa aproximação, muitas vezes apagada e violenta. Em paralelo, realizamos um estudo de algumas culturas originárias do Brasil por meio da produção intelectual e artística de indígenas brasileiros.

Importante ressaltar que esses estudos foram realizados nos primeiros quatro meses do Ateliê 1, entre dezembro de 2021 e março de 2022, quando as aulas ainda eram realizadas de forma remota devido às restrições da pandemia da Covid 19. Apesar das dificuldades que as aulas remotas geraram³, elas nos propiciaram o encontro com pesquisadores de outros estados⁴, participação em eventos online e a concentração em exercícios de escrita a partir das pesquisas realizadas, que foram fundamentais para a dramaturgia cênica.

O estudo das árvores genealógicas foi uma ação que permitiu o reencontro de estudantes com histórias familiares, mas também o reconhecimento de suas identidades plurais. A partir da criação das árvores – feitas à mão, digital ou em sites de busca genealógica – cada estudante escolheu uma “personagem” para nos apresentar e construir uma narrativa sobre ela.

³ Dentre essas dificuldades, destaco a evasão de alguns estudantes durante o período remoto, principalmente para obter retorno financeiro e/ou por dificuldades em realizar aulas remotas. Já no período de transição para o presencial, sofremos com muitas faltas devido a contaminação pela Covid 19 e outros problemas de saúde. O medo em realizar ações que incluísse aproximação corporal, mesmo usando máscara em sala de aula, também determinou a composição de algumas cenas. Considero que o tema da montagem foi muito importante para a reconexão entre o coletivo depois de dois anos de distanciamento social. Devido a evasão em Ateliê 1, o elenco se constituiu por uma maioria significativa de mulheres: Antônio Mendes, Dandhara Morena, Fernanda Puttinick, Gabriela Zorneta, Isabel Roza Correia, Jéssica Ribeiro, Julia Mouza, Júlia Felix, Juliana Reis, Letícia Venâncio, Luisa Della Nina, Maitê Máximo e Paulo Naves.

⁴ Tivemos três pessoas convidadas ao longo dos seminários remotos. O primeiro foi Lucas Blaud Ciola, ambientalista e linguista com pesquisa sobre línguas indígenas em processo de extinção. Ele participou em dois encontros, sobre línguas indígenas e plantas medicinais, já que suas pesquisas unem ecologia e a preservação das línguas e conhecimentos dos povos indígenas. O segundo convidado foi Iago Caubi, pesquisador de Relações Internacionais de Fortaleza, que faz parte de um grande grupo de indígenas em situação urbana, que está em processo de retomada. Sua fala sobre a importância do teatro para seu reconhecimento como indígena foi tão significativa que acabou gerando uma cena. E, Maria do Socorro, professora de teoria do Curso de Teatro, que falou sobre o teatro no Acre, seu estado natal.

Esse processo foi muito revelador, deu luz aos apagamentos das ancestralidades indígenas e africanas. Relatos de muita violência contra mulheres, principalmente negras e indígenas. Violências realizadas dentro do próprio núcleo familiar, um microcosmo de nossa sociedade que exala ainda resquícios de uma colonização misógina e racista abençoada pela igreja católica.

Este estudo gerou diferentes estruturas narrativas: narrações em primeira e terceira pessoa, poemas e quadrinhas, que foram frutos de oficinas de escrita conduzidas por Luiz Leite, dramaturgo do curso. Outro exercício sobre a ancestralidade foi realizado a partir de fotos de família. Cada um(a) trouxe uma seleção de imagens para mostrar para o grupo e escolhia nos contar alguma história relacionada àquela imagem. A partir de algum acontecimento que a foto apresentava, como um batizado ou uma festa de carnaval, foi-se tramando uma escrita autoficcional a partir da imagem, que também poderia ser apropriada pelas(os) colegas.

85 • Importante destacar que este estudo sobre a memória pessoal e coletiva faz parte de minha pesquisa sobre criação a partir de materiais autobiográficos, que realizo desde minha tese de doutorado, publicada em 2014. Já há alguns anos, a partir de minhas próprias experiências, – tanto de criação pessoal como em projetos realizados dentro do contexto acadêmico – observo que quando trabalhamos a partir de material autobiográfico se aciona a necessidade de trazer ao campo da enunciação cênica temas tabus e silenciamentos sobre vários tipos de violências: contra mulheres, pessoas negras, sexualidades dissidentes e populações minorizadas. Violências sistêmicas que, muitas vezes, são reencenadas no microcosmo familiar. A cena contemporânea tem experimentado diferentes modos de incluir experiências dos próprios participantes na criação. Na cena argentina, por exemplo, estes formatos têm sido muito recorrentes, como o Biodrama de Vivi Tellas (2017)⁵. Por lá, diferentes estruturas cênicas documentais têm colaborado para uma revisão histórica de vários temas, como das consequências da ditadura militar.

Neste processo do Ateliê também seguimos uma vertente biográfica e documental, mas levando em conta o caráter ficcional que toda narrativa de si carrega. Suzi Sperber e Juliano Jacopini (2021), pesquisadores da Unicamp, ao falarem sobre a criação de dramaturgias autofissionais, consideram que o relato de si colabora como uma “espécie de caminho para a compreensão de si e para uma ação no mundo”.

⁵ Atualmente (2023), realizo pesquisa de criação performativa de viés autobiográfico, tendo o Biodrama de Vivi Tellas como disparador metodológico e a ancestralidade indígena como tema. Projeto de pós-doutorado em andamento na Universidade de São Paulo.

Sperber e Jacopini consideram também que diferentes níveis de ficcionalização podem gerar acordos que construam uma nova realidade, cito: “Precisamos sempre disso: um mergulho – se possível abissal – em nossa realidade, para reinventá-la como ato ético via expressividades singulares, que estão no bojo de nosso território estético”. (2021, p. 234).

Sergio Blanco, dramaturgo franco-uruguaio, em seu livro *Autoficción: una ingeniería del yo*, destaca que o processo de autoficção pode gerar um dispositivo contra nossos próprios preconceitos e colabora para expor temas traumáticos, pois nos permite “deslizar de um trauma insuportável a uma trama que pode ser suportada por todos” (2020, p.5). Esse processo, além de gerar autoconhecimento, também colabora para a discussão de temas sociais sensíveis.

Descreverei, a seguir, algumas cenas que surgiram a partir da imersão na memória familiar e como elas foram tramadas com a pesquisa sobre as culturas indígenas. A atuação foi fortemente ancorada na criação de partituras corpóreo-vocais e numa estrutura narrativa em primeira e terceira pessoa. Em duas cenas – A avó do Mundo e O roubo do fogo – as figuras cênicas foram criadas a partir do estudo de animais e da criação de máscaras.

Entre Iracemas e Jaciaras

Durante a apresentação das/dos ancestrais de cada árvore genealógica foi muito recorrente o relato de abusos sexuais de avós, bisas e trisavós, de mulheres obrigadas a se casarem, que sofreram violência doméstica, muitas vezes por serem negras e indígenas. Essas ancestrais, ao contrário das de origem portuguesa e europeia, muitas vezes não tinham nomes completos nem ascendência. As informações acabavam nela, a árvore acabava nela, revelando o apagamento das populações nativas e escravizadas ao longo do processo colonial.

A partir desses relatos recorrentes, Julia Mouza criou uma narrativa que falava de sua desconhecida ancestral indígena – sua trisavó Jaciara - que teria sido pega no laço por seu trisavô Joaquim. Seu texto foi construído a partir das suas interrogações, das versões e pré-conceitos que ouviu no meio familiar, uma colagem que inclui as mesmas dúvidas de várias integrantes sobre a origem violenta e apagada.

• 86

Ela
Não sei quando ela nasceu, nem quando morreu.
Quem é ela?
Ninguém me contou, eu perguntei.
Uma “selvagem” achei.
Uma “selvagem” até que bonita, sem nome, cheia de vida.
Não sei quando morreu, nem quando nasceu.
Será que ela começou a morrer quando ele caçou, encontrou e
enlaçou?
[...]
Foi abençoada pela igreja e passou a ser chamada de casada, não
mais estuprada.
Jaciera, iluminada pela lua.
Ela é a minha, você sabe da sua? (O Futuro é ancestral, 2022, n/p)



Figura 2: Cena Iracena/Jaciara. Juliana Mouza em pé e as outras atrizes em volta. Acervo do Curso de Teatro, 2022. Fotos de Éric dos Santos Silva e Vinicius Martins Severo

Em contraponto ao texto de Jaciara, incluímos a apresentação de Iracema por José de Alencar, a personagem mais famosa do romantismo indianista, publicado em 1865. A composição corporal dessa cena foi criada a partir de pinturas icônicas desse período que retratam as mulheres indígenas⁶, criando uma oposição entre a vivência real de uma ancestral que foi violada pelo homem branco e o encontro romântico idealizado por José de Alencar e a iconografia romântica.

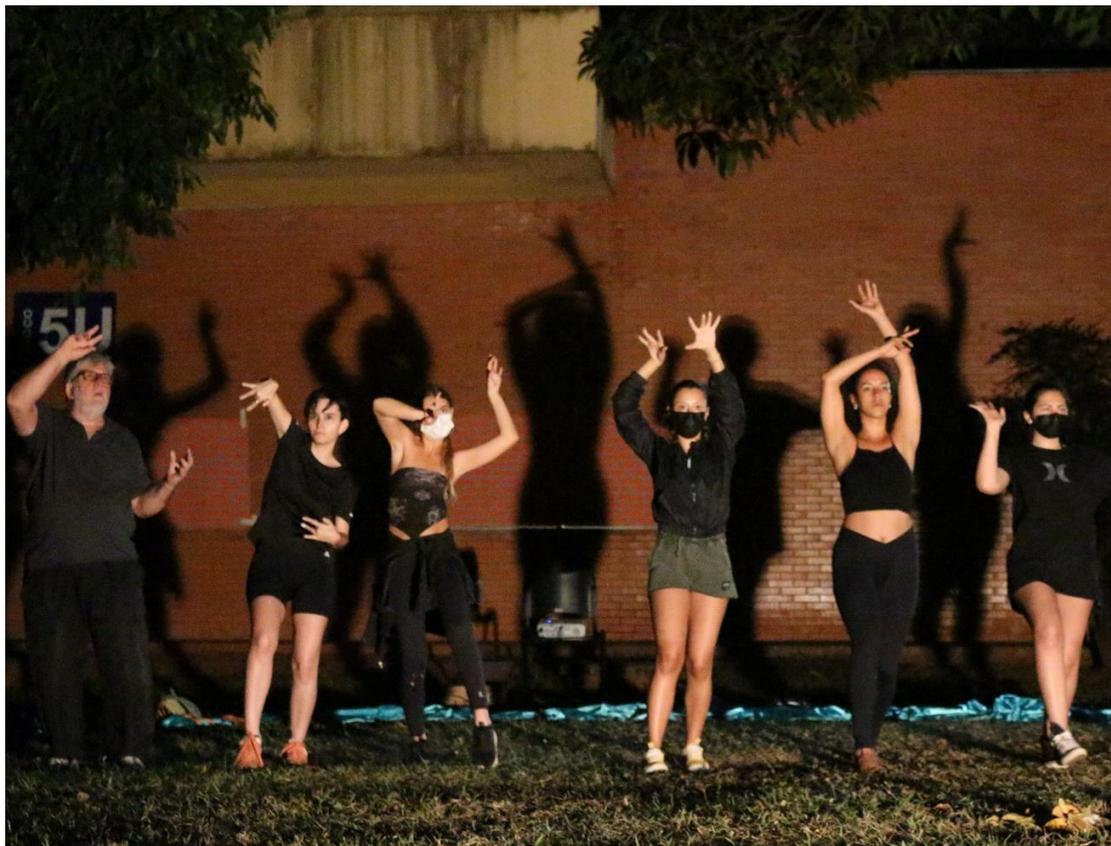


Figura 3: Cena Iracema/Jaciara. Partituras corporais criadas a partir das pinturas do período romântico. Acervo do Curso de Teatro, 2022. Fotos de Éric dos Santos Silva e Vinicius Martins Severo

⁶ Pinturas pesquisadas: Iracema e Lindoia, de José Maria de Medeiros; Marabá e O último Tamoio, de Rodolpho Amoedo; Moema, de Victor Meirelles e A caçadora dos Andes, de Felipe Santiago Gutiérrez.

Uma sociedade de Marias e Josés

Diante da importância que o estudo das árvores genealógica gerou para o processo, sugeri que se criasse uma cena a partir delas, destacando a repetição dos nomes de Marias e Josés, uma nítida demonstração de nossa sociedade fortemente católica, mas também incluindo os apelidos que esses antepassados tinham. Cada atriz/ator criou uma partitura corporal que desenhava sua árvore no espaço enquanto caminhava e falava os nomes de seus antepassados.





Figuras 4 e 5: Cena das Árvores genealógicas. Na primeira imagem, durante um ensaio, vê-se ainda o uso das máscaras nas aulas presenciais. Na segunda, durante uma apresentação, destaque para os figurinos que, a partir do estudo com a figurinista Letícia Pinheiro, foram customizados por cada atriz/ator. Acervo do Curso de Teatro, 2022. Fotos de Éric dos Santos Silva e Vinicius Martins Severo

• 90

Estudo sobre cultura indígenas

O estudo sobre algumas culturas indígenas foi feito em seminários temáticos escolhidos pelo grupo. Realizamos durante o período de atividades remotas dois meses de seminários que incluíram temas como línguas indígenas, literatura e oralidade, musicalidades, plantas e medicinas, máscaras, pintura corporal e artes, sabendo que era um enorme campo de estudos inexplorado para nós, no qual apenas iríamos dar os primeiros passos.

Dentre essas pesquisas, quero destacar a participação, logo nas primeiras semanas de aula, na Mostra de Literatura Indígena, organizada de forma remota pelo

Museu do Índio da UFU, com curadoria da pesquisadora macuxi Julie Dorrico.⁷ Esta mostra foi fundamental para a aproximação da turma com diferentes culturas indígenas e suas narrativas. A maioria da turma nunca tinha lido nenhuma produção indígena e duas obras apresentadas nesta mostra foram incorporadas ao nosso roteiro.

Avó do Mundo

Quando comecei a ler o livro *Antes o mundo não existia* (LANA, 1995) fiquei encantada com sua beleza e por ser uma narrativa de criação do mundo, na qual a personagem originária é uma mulher [avó do mundo] que imagina a existência e, ao imaginá-la, a cria. A inclusão dessa narrativa como abertura do espetáculo deveu-se, principalmente, pela pesquisa das árvores genealógicas ter nos mostrado a terrível dor ancestral da violência contra mulheres e a resiliências delas na estrutura familiar. A avó do mundo potencializava essa força criativa e dava um contraponto em relação as mitologias ocidentais tão fortemente ancoradas nos personagens masculinos como seres criadores, principalmente, ao Deus pai cristão que abençoou o processo violento da colonização. Na narrativa do povo Desana, todos os seres criados, a partir da imaginação primordial da Avó do mundo, são gerados na grande Cobra Canoa.

“No princípio o mundo não existia”: Espectadores ouvem o mito de origem Desana olhando para uma parede de tijolos, ainda sem ver atrizes e atores, que estão atrás de um muro, só ouvem a narrativa falada em off pela avó do ator Antônio Mendes, que é ecoada pelo elenco, e imaginam esse mundo que ainda não foi criado. Quando o elenco se revela, são seres míticos, mascarados que, aos poucos, são levados pela onda azul da missão colonialista: “Abençoa Senhor!” O público os acompanha em caminhada até a área gramada: primeiro assistem algumas cenas de forma frontal, à italiana, sentados em cadeiras. Depois, durante a cena do Roubo do fogo, são convidados a participar da roda em volta da fogueira.

91 •

⁷ Autora e pesquisadora, Julie Dorrico (Trudruá Dorrico) pesquisa literatura indígena e faz parte da nova geração de indígenas que cresceram nas cidades e buscam se reconectar com suas ancestralidades. Ela narra que descobriu sua ascendência macuxi quando já tinha 26 anos de idade. Atualmente é colunista do UOL.



Figura 6: Cena Avó do mundo. Gramado em frente ao curso de Teatro da UnB. Apresentação no CÉU (Cena Universitária Nacional de Brasília), 2022. Acervo do Festival. Foto: Jéssica Lima.

O roubo do Fogo

• 92

Esta narrativa do povo Guarani é recontada por Daniel Munduruku (2015) no livro *Contos indígenas brasileiros*. Daniel é indígena do povo Munduruku, formado em filosofia com licenciatura em história e mestrado e doutorado em Educação. Foi professor da rede pública e é autor de mais de 50 livros publicados sobre temáticas indígenas para crianças e adolescentes.⁸

Vocês conhecem a história do roubo do fogo? Em tempos antigos os Guarani não sabiam acender fogo. Na verdade, eles apenas sabiam que existia o fogo, mas

⁸ Daniel Munduruku é um ativista engajado do Movimento Indígena Brasileiro e, em 2022, foi candidato a deputado federal por São Paulo: o movimento indígena contou com mais de 180 candidaturas de indígenas de diferentes etnias para tentar eleger políticos que defendam suas causas e conseguiu eleger duas deputadas federais: Célia Xakriaba e Sônia Guajajara, que assumiu o Ministério dos Povos Indígenas, recém-criado pelo governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 2023.

comiam alimentos crus, pois o fogo estava em poder dos urubus. O fogo estava com essas aves porque foram elas que primeiro descobriram um jeito de se apossar das brasas da grande fogueira do sol. (MUNDURUKU, 2015)



93 •

Figura 7: Cena O roubo do fogo. Apresentação no CÉU (Cena Universitária Nacional de Brasília), 2022. Acervo do Festival. Foto: Jéssica Lima.

Nesta história, bem diferente do mito grego, quem rouba o fogo são todos os animais em conjunto com o herói Guarani. Mas depois, os animais desistem do fogo por fazer muita fumaça e o deixam sob os cuidados dos seres humanos que aprendem a cuidar dele.

O livro de Daniel Munduruku foi o primeiro que comprei para a montagem, e esta história foi contada para o grupo ainda no início do processo, quando não sabíamos o que iríamos fazer. Minha escolha em trazer o mito do fogo Guarani para o coletivo foi justamente porque queria que eles se aproximassem de outras narrativas de origem, mais integradas com a natureza e com os outros seres vivos.

Mas, durante o processo, o fogo se tornou um elemento importante como parte das visualidades, se transformando num personagem com o qual todos contracenaram, criando um espaço ritualístico de compartilhamento, uma *communitas*⁹ temporária que rompeu com os limites entre elenco e espectadores; o fogo bailou conosco ao sabor do vento, nos aqueceu durante as noites frias de apresentação e ditou o tempo das cenas que nos contam sobre a nossa relação com a natureza, finitude e a resiliência das mulheres na constituição de nossa sociedade.



Figura 8: Cena Sana se sana, criada a partir do relato de Maitê Máximo sobre sua avó paraguaia que cantava uma música de cura em espanhol para os netos quando eles se machucavam. Apresentação no CÉU (Cena Universitária Nacional de Brasília), 2022. Acervo do Festival. Foto: Jéssica Lima.

⁹ Utilizo aqui o conceito de *communitas*, de Victor Turner, pelas lentes metafóricas de Ileana Diéguez Caballero (2016, 9; 37) sobre a liminaridade da cena contemporânea: “A liminaridade está inevitavelmente vinculada às *communitas*, à proximidade com os outros sem hierarquia, ao encontro não regulamentado, mas vital, ao fazer por si mesmo e pelos outros, às subjetividades desejanças, às políticas do desejo. [...] *communitas*, entendida esta como uma anti-estrutura na qual se suspendem as hierarquias, como ‘sociedades abertas’ onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não racionais.”

Espaço cênico e visualidades

Devido à pandemia, independente do tema a ser escolhido para a montagem, eu já tinha decidido voltar para o presencial no espaço aberto, para garantir mais liberdade para o processo, devido à imposição do distanciamento e uso de máscaras, e para dar mais segurança ao público porque nossas salas, apesar de grandes, tem pouca circulação de ar.

O espaço escolhido compreende um corredor gramado atrás do bloco do teatro, que dá acesso a uma área quadrada também gramada e com árvores ao redor. Este espaço, no processo criativo, funcionou como um *site specif*¹⁰, não tentamos modificá-lo, ao contrário, buscamos criar as cenas a partir de suas qualidades físicas. Para mim, ele se mostra como uma natureza domesticada: área gramada com árvores que abrigam muitos pássaros, espremida entre concreto e tijolos, que se transformou num local de encontro ao pé da fogueira.

Em paralelo com a disciplina Ateliê 1, cinco estudantes fizeram Visualidades da Cena 3, coordenada pelo professor Mario Piragibe em conjunto com três técnicos: Camila Tiago (diretora de iluminação), Eduardo Silva (cenógrafo) e Letícia Pinheiro (figurinista). Segundo Mario, a principal questão que se coloca nessa disciplina é: Como estimular a autoria em processos educacionais e criativos dentro do contexto do curso? Para ele, a função do professor seria mais de um “catalisador”, ao provocar o grupo de trabalho por meio de questões e desafios. Quando as/os estudantes decidem sobre quais projetos fazer, professores e técnicos cumprem o papel de tutores do processo.

95 • Da etapa de investigação temática para a nossa montagem emergiram três projetos em Visualidade 3 que foram incorporados ao nosso processo criativo: o primeiro foi a confecção de máscaras inspiradas em estéticas de tradições africanas e originárias sul-americanas, o segundo sobre exploração de pigmentos de origem vegetal para pinturas corporais inspiradas em grafismos ancestrais indígenas, e o terceiro sobre o uso cênico do fogo.

A confecção das máscaras, feitas com arame e papel machê a partir de oficina realizada com Jéssica Ribeiro, atriz da turma, teve como inspiração os animais que cada um/a criou em improvisações e partituras corporais. Segundo Viveiros de Castro (1996), em seu estudo sobre o “perspectivismo ameríndio”, todos os seres vivos são gente e tem espírito. No processo ritual, o ser humano pode incorporar qualidades dos espíritos

¹⁰ Na arte contemporânea, *site specific* diz respeito a uma obra criada para existir em um determinado local. Neste caso, a/o artista leva em consideração o local ao planejar e criar uma obra.

de outros seres vivos. No nosso processo, o trabalho com animais surgiu como uma proposta para descobrir seu animal de poder, aquele que poderia fortalecer cada um(a). Esse processo se iniciou nas aulas remotas, quando ainda precisávamos nos proteger, e cada um(a) foi descobrindo o seu animal a partir de improvisações corpóreo-vocais, conduzidas por mim em colaboração com a coreógrafa do curso Nina (Ana Carolina Tannus) ainda no período remoto. Posteriormente, já durante as aulas presenciais, realizou-se a confecção das máscaras, a partir da pesquisa corpóreo-vocal com animais e do desenho desse animal imaginado. As máscaras e as partituras foram a base para a composição física das cenas Avó do Mundo e O Roubo do fogo.

O outro projeto foi do uso do fogo em cena: Dandhara Morena e Antônio Mendes aprenderam a manuseá-lo e a melhor forma de seu uso em cena para não ter perigo de espalhar para o entorno, cheio de grama e galhos secos, se inspirando nas fogueiras tradicionais com pedras ao redor. A montagem da fogueira era realizada em cena. O cenógrafo Eduardo Silva nos auxiliou nesse processo, assim como criou tochas para iluminar o espaço cênico do corredor inicial e para o roubo do fogo.

Por fim, Isabel Roza Correia e Juliana Monza fizeram um estudo sobre pigmentos naturais utilizados por diferentes povos indígenas, como o urucum e o jenipapo, realizando várias experimentações de uso desses pigmentos. Como o uso dessas plantas em pinturas corporais têm função curativa e ritualística, tivemos o cuidado de não nos apropriar dos grafismos usados nos rituais, mas de colaborar com a caracterização e composição visual corporal e dos figurinos, que foram customizados pelo elenco em conjunto com a figurinista Letícia Pinheiro, numa busca de aproximação com a paleta de cores de plantas e frutos, em tons ocre, marrom e vermelho.

• 96

Cenas em volta da fogueira

A fogueira teve uma importância enorme para a criação de várias cenas, não só determinando o formato circular do espaço cênico e a proximidade com o público, mas, muitas vezes, se transformou também em personagem com a qual todas e todos contracenam e na principal iluminação das cenas, como na figura abaixo [9], tendo um apoio de iluminação artificial, concebida pela diretora de iluminação Camila Tiago.



- 97 • Figura 9: Elenco e público iluminados pela fogueira, enquanto observam a cena *O dia da minha partida*, com narrativas pessoais inspiradas no texto do artista indígena Jaider Esbell (1979-2021). Acervo do Curso de Teatro, 2022. Fotos de Éric dos Santos Silva e Vinicius Martins Severo

Letícia Venâncio tem um irmão genealogista que colaborou com sua pesquisa; neste estudo, ela descobriu que seu décimo primeiro avô, Manoel de Paredes da Costa, foi um judeu sefardita que teve que fugir de Portugal no século XVI e quase foi parar na fogueira da Inquisição brasileira. Ela se viu refletida, de alguma forma, naquele ancestral e escreveu em formato de versos uma homenagem a ele, intitulado *Ode ao Velho*. Durante a cena da fogueira, ela canta acompanhada por Antônio em um pandeiro, num formato influenciado pela estrutura rítmica do repente.¹¹

¹¹ O repente ou cantoria é uma arte poético-musical comum no Nordeste do Brasil e caracteriza-se pela improvisação de estrofes, ou seja, pela sua composição no momento da apresentação. Cantando

Manoel de Paredes era judeu sefardita,
Veio fugido ao Brasil em tempos de Inquisição.
Com namorada católica e sogra maldita,
Foi condenado por blasfêmia e virou novo cristão.

Na barriga da amada se fazia um judeuzinho,
Mas fora do casamento não é bem-visto ter filho.
A Igreja não deixava, ao que ele respondeu:
- Não foi assim que Maria concebeu Jesus menino?

E o herege apaixonado teve seu nome alterado:
O que antes era hebraico transformou-se em português.
Foi roubado de suas crenças, perseguido e maltratado,
E aqui no Novo Mundo o que era antigo se desfez.

O pobre barqueiro rico ainda assim foi casado,
Viveu até longa idade depois de sair do xadrez.
E agora eu me despeço que esse fogo já tá brabo,
Vem, ó, noiva, que a vida agora é com vocês!
(In O futuro é ancestral, 2022, s/p)

Importante destacar que as músicas incluídas na montagem, cantadas ao vivo ou em off, fazem referências a cultura popular brasileira que, muitas vezes, é fruto de um hibridismo entre influências indígenas, africanas e portuguesas, como o repente acima e a música Batuque de Pirapora, vinculada as tradições populares de origem africana do interior de São Paulo. Elas também revelam o racismo religioso sofrido tanto pelos povos originários e escravizados, como pela perseguição católica aos judeus durante o período colonial.

Como pode-se perceber, a maioria dos relatos trazidos a partir da pesquisa sobre ancestralidade dizia respeito a diferentes tipos de violência, mas queríamos que o espetáculo finalizasse com um olhar para o futuro, que indicasse um caminho para a cicatrização dessas feridas coloniais, esse foi um dos motivos da escolha da música Batuque de Pirapora finalizar o espetáculo.

A cena Batuque de Pirapora teve sua origem nos relatos de violência racial e religiosa que surgiram a partir do estudo das árvores genealógicas. Isabel Roza Correia,

sempre em duplas, ao improvisar versos os repentistas dialogam um com o outro e com os ouvintes. Sua origem remonta a meados do século dezenove e a maior parte dos repentistas tinha origem rural, vivendo no interior e cantando para plateias camponesas.

de família afrodescendente, ao trazer a foto de seu batizado, nos contou que teve que ser batizada na zona rural, pois o padre não aceitou fazer a cerimônia na igreja porque sua mãe não era casada. Essa situação revela vários preconceitos e a perpetuação da violência religiosa desde o período colonial, quando os africanos escravizados que chegavam ao Brasil eram obrigados a serem batizados no catolicismo com nomes portugueses.



Figura 10: Foto familiar do batizado de Isabel. Acervo pessoal da atriz.

Como Isabel não escreveu um texto a partir desta imagem, sugeri que ela criasse uma cena a partir da música Batuque de Pirapora, do compositor e sambista Geraldo Filme: o autor narra a violência racial que sofreu quando criança durante uma procissão católica numa releitura do samba rural paulista. Aqui tomamos como princípio de criação a autoficção, quando nos apropriamos de histórias pessoais de outras pessoas.

A música Batuque de Pirapora se transformou, ela mesma, em material cênico, uma vez que após a cena de Isabel, ela era cantada e dançada por todas, e serviu de elemento de ligação entre as cenas de Gabriela e Dandhara, que encerra o espetáculo chamando o público para dançar com o grupo.

A professora Renata Meira, pesquisadora de danças populares, foi convidada a dar uma oficina de dança do batuque, uma dança de umbigada, quando a dupla, em momento específico, bate umbigo com umbigo. O batuque de umbigada é uma manifestação cultural africana trazida para o Brasil pelas pessoas escravizadas de origem banto. Atualmente, no Estado de São Paulo, é uma dança de terreiro, relacionada com as religiões de matriz africana.

Eu era menino
Mamãe disse: vamos embora
Você vai ser batizado
No samba de Pirapora (2x)

Mamãe fez uma promessa
Para me vestir de anjo
Me vestiu de azul-celeste
Na cabeça um arranjo
Ouviu-se a voz do festeiro
No meio da multidão
Menino preto não sai
Aqui nessa procissão
Mamãe, mulher decidida
Ao santo pediu perdão
Jogou minha asa fora
Me levou pro barracão

Lá no barraco
Tudo era alegria
Nego batia na zabumba
E o boi gemia (2x) (FILME, 2000)¹²

Após a música ser narrada por Isabel e dançada pelo elenco, Gabriela Zorneta nos apresenta sua bisavó Maria Carmelita, que sofreu racismo dentro da própria família. Sua sogra a chamava de “macaca”: “Um dia quase apanhou da sogra, mas deu um basta: Estou na minha casa, faça o favor de abaixar a mão e sair”, diz Gabriela em

¹² Tivemos acesso a gravação feita pelo grupo A Barca, no disco Turista Aprendiz, de 2020.

cena. Ela faz um contraponto dessa violência racial doméstica com as atuais vividas por pessoas negras em espaços públicos.



101 •

Figura 11: Gabriela contando a história de sua bisavó Carmelita com atrizes em roda ao fundo. Acervo do Curso de Teatro, 2022. Fotos de Éric dos Santos Silva e Vinicius Martins Severo

A narrativa trazida por Dandhara, a partir de uma foto compartilhada com o grupo, foi a escolhida para finalizar o espetáculo porque extraia força propositiva do acontecimento familiar. Dandhara foi criada dentro da cultura do samba, expressão popular brasileira que mostra a resiliência de um povo na luta pelo direito de pertencimento e de afirmação da alegria como força transformadora, como destaca a atriz em sua fala final da montagem:

Nunca parei para pensar como uma tradição começa, muito menos que uma tradição tão forte poderia ter começado com a minha avó. A roda de samba se formava ao seu redor, ela era o amálgama por trás de toda essa estrutura. Do

samba que faz vibrar a voz de um povo. Dos avós, passando para os pais e chegando aos netos, em mim: **a quinta geração livre da minha família!** O SAMBA, símbolo de um povo, se fez raiz na família e dessa raiz o fruto se fez força feminina e por fim se faz amor. (O futuro é ancestral, 2022, n/p. Grifo meu)



• 102

Figura 12: Roda de samba da família de Dandhara com sua avó ao centro. Arquivo pessoal da atriz.



Figura 13: Cena final com Dandhara contando sobre a importância do samba para sua família. Acervo do Curso de Teatro, 2022. Fotos de Éric dos Santos Silva e Vinicius Martins Severo

103 •

Durante roda de conversa com espectadores depois do espetáculo, um dos destaques sobre a montagem foi a importância de se criar um espaço de compartilhamento de memórias que os fizeram refletir sobre suas origens. As cenas, onde elenco e público estavam juntos em volta do fogo, foram vistas como um ambiente de acolhimento naquele momento pós-distanciamento social devido à pandemia, no qual estávamos precisando de espaços de reencontro e, porque não dizer, de cura.

Ao finalizar o espetáculo era projetado um vídeo com fotos de familiares de todos os envolvidos no processo como homenagem a todas as pessoas que colaboraram com a criação, de forma direta e indireta. Ao subir a legenda com a ficha técnica, ouvia-

se o Hino Nacional Brasileiro cantado em Nheengatu¹³. A tradução do hino foi realizada num curso de Nheengatu, também conhecido como tupi moderno, na Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA) para professores indígenas que querem retomar as línguas originárias em suas aldeias. Ao retomar uma língua nativa que foi usada como língua oficial do Brasil no período colonial, muitas vezes, para a catequização jesuíta, essas pessoas releem esse passado buscando, no presente, outras possibilidades de futuros mais amalgamados com os conhecimentos ancestrais, reaprendendo uma língua que deu nome para boa parte da fauna, flora e topônimos brasileiros.

Considero que todo processo criativo é um momento de grande aprendizado, tanto no que diz respeito ao campo das artes como da vida, já que ambos estão sempre entrelaçados. A pesquisa de imersão na ancestralidade e nas culturas indígenas realizada com esse coletivo, apesar de ser um passo inicial nessa trilha, foi muito importante tanto para a reconexão com suas origens, muitas vezes silenciadas e apagadas nos relatos familiares, mas também para o reconhecimento de que a culturas indígenas são parte importante e necessária dessas árvores familiares e de nossa existência como brasileiros e brasileiras. Reconhecer que temos direito a esses conhecimentos milenares e que temos que fazer uma reparação histórica são passos fundamentais para aprendermos a ter outra relação com a pluralidade vital do mundo que habitamos.

Retomo a narrativa do povo Desana sobre a criação do mundo gerada pela Avó primordial. Essa narrativa oral, recontada por gerações entre os povos originários do Alto Rio Negro, na Amazônia, guarda a memória do surgimento da vida na terra. Ela é a primeira Flecha do Ciclo Selvagem, idealizado por Ailton Krenak.¹⁴ Nesses ciclos, se criam correspondências entre narrativas tradicionais e científicas para refletir sobre como a humanidade vem tecendo diferentes modos de conhecimento. Os povos tradicionais transmitem conhecimento por diferentes meios: “não só em contações de histórias, mas em cantos, saberes de tecelagem, cestaria, construção, cura e muito mais. São cosmovisões de povos que não se esqueceram de onde vieram.” (DANTES; KRENAK, 2021, p.12). Nessa flecha se relaciona as narrativas de origem dentro da Canoa Cobra com o serpenteamento do DNA, num entrelaçamento de saberes sobre nossa

• 104

¹³ Disponível em: (393) Nheengatu: Canções na Língua Geral Amazônica - Alunos de Nheengatu da Ufopa [Álbum completo, 2016] - YouTube

¹⁴ Esses ciclos podem ser acessados na página <https://selvagemciclo.com.br/sobre/>: “Selvagem – ciclo de estudos sobre a vida – é uma experiência de articular conhecimentos a partir de perspectivas indígenas, acadêmicas, científicas, tradicionais e de outras espécies.”

origem aquática. Com esse início mítico-científico e a instalação Entidades de Jaider Esbell finalizo esta narrativa:

Incontáveis serpentes duplas estão dentro de cada ser vivo, imersas no ambiente líquido de cada célula. A água dentro de cada célula tem a mesma composição da água do mar. Duas serpentes luminescentes dançam numa porção de água do mar e viajam desde o princípio dos tempos por dentro de nossos corpos. A vida é transformação. O futuro é ancestral. (DANTES; KRENAK, 2021, p.26)



105 •

Figura 14: Vista da Instalação Entidades, de Jaider Esbell. Lago do Parque do Ibirapuera. 34. Bienal de São Paulo, 2021. Arquivo pessoal.

Referências

ALENCAR, José de. **Iracena**. São Paulo: Melhoramentos, 2012 [1865].

BLANCO, Sergio. **Autoficción**: una ingeniería del yo. Punto de vista editores, 2020.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares** (teatralidades, performances e políticas). Tradução: Luis Alberto Alonso, Angela Reis. 2ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2016.

CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em:

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

DANTES, Anna; KRENAK, Ailton et al. A Serpente e a canoa. Flexa 1. In: **Cadernos SELVAGEM**, publicação digital. Dantes Editora Biosfera, 2021, p.1-37. Disponível em:

https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/05/CADERNO_23_SERPENTE_CANOA-2.pdf

ESBELL, Jaider. Pro dia da minha partida. In: **Tardes de Agosto, Manhãs de Setembro, Noites de Outubro**. Boa Vista, edição do autor, 2013.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. Edição. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

LANA, Firmiano Arantes (Umusi Pãrõkumu). **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã. Compilado e traduzido por Luiz Gomes Lana (Tõrãmu Kehíri). São João Batista do Rio Tiquié/São Gabriel da Cachoeira: Unirt/Foirn, 1995.

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) performance**: material autobiográfico na composição da cena. Uberlândia: EDUFU, 2014.

• 106

MUNDURUKU, Daniel. **Contos Indígenas Brasileiros**. São Paulo: Global, 2015.

O FUTUTO é ancestral. Dramaturgia coletiva criada pela turma de Ateliê de Criação Cênica 1 e 2. Curso de Teatro da UFU. Uberlândia: Não publicado, 2022.

PROJETO Político Pedagógico do Curso de Teatro, Grau Bacharelado. IARTE, UFU, 2017/2018. Disponível em: <http://www.iarte.ufu.br/teatro/projeto-pedagogico>

SPERBER, Suzi Frankl; JACOPINI, Juliano Ricci. Autoficção: interstícios libertários da dramaturgia. **Repertório**, Salvador, ano 24, n. 36, p. 232-247, 2021.1. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38181>

TELLAS, Vivi et all. **Biodrama. Proyecto Archivos:** Seis documentales escénicos de Vivi Tellas. BROWNELL, Pamela; HERNÁNDEZ, Paola (Comp. y coord.). Colección Papeles teatrales. Serie Dramaturgia. 1.edição. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **MANA** 2(2), p.115-144, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>

Recebido em 01/08/2023 - Aprovado em 08/09/2023

Como Citar

LEAL, M. L. Entre Iracenas, Jaciaras, Marias e Josés: relato do processo criativo de “O futuro é ancestral”. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 19, n. 2, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v19n2a2023-70592. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/70592>.

- 107 •  A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.