

ENCENAÇÕES-RAÍZES:
poéticas de mulheres encenadoras em Abuja Yala

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Júlia Camargos

ENCENAÇÕES-RAÍZES:
Poéticas de mulheres encenadoras em Abya Yala

Belo Horizonte
2025

Júlia Camargos

**ENCENAÇÕES-RAÍZES:
Poéticas de mulheres encenadoras em Abya Yala**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Profa. Dra. Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça)

Coorientadora: Profa. Dra. Raquel Castro de Souza

Belo Horizonte

2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.0981 Camargos, Júlia, 1991-
C173e Encenações-raízes [recurso eletrônico] : poética de mulheres
2025 encenadoras de Abya Yala / Júlia Camargos de Paula. – 2025.
1 recurso online.

Orientadora: Bya Braga.
Coorientadora: Raquel Castro de Souza.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Teatro – Produção e direção – Teses. 2. Feminismo e teatro – Teses. 3. Encenação teatral – Teses. 4. Decolonialidade – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Castro, Raquel, 1983- . III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **JÚLIA CAMARGOS DE PAULA** - Número de Registro **2021699220**.

Título: **"Encenações-raízes: Poéticas de mulheres encenadoras em Abya Yala"**

Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Raquel Castro de Souza – Coorientadora – UFOP

Profa. Dra. Letícia Mendes de Oliveira – Titular – UFOP

Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida – Titular – UFPA

Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra – Titular – UERJ

Profa. Dra. Bárbara Nascimento Flores Borum-Kren – Titular – UESC

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca, Professor(a)**, em 06/11/2025, às 13:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, Usuário Externo**, em 07/11/2025, às 10:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana de Fatima Rocha Pereira de Lyra, Usuária Externa**, em 10/11/2025, às 09:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Barbara Nascimento Flores, Usuária Externa**, em 10/11/2025, às 17:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Letícia Mendes de Oliveira, Usuário Externo**, em 11/11/2025, às 14:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, Usuária Externa**, em 18/11/2025, às 09:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 19/11/2025, às 11:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](#), informando o código verificador **4705232** e o código CRC **020FC42D**.

Referência: Processo nº 23072.254108/2025-39

SEI nº 4705232

Para minha mãe.

Para minhas avós.

Para as mulheres que vieram antes de mim.

AGRADECIMENTOS

À Bya, por uma orientação conduzida com sensibilidade e rigor, que acolheu minhas propostas e as desdobrou com suas perguntas provocadoras.

À Raquel, pelas contribuições atenciosas na coorientação, que me ajudaram a lapidar o olhar e a escuta.

Às encenadoras colaboradoras deste estudo: à Jerá e à Paula, que generosamente me concederam seu tempo e suas palavras; e à María Alicia, cuja ausência física não impediu a inscrição de sua presença no trabalho. A cada uma, minha gratidão pelos aprendizados. Às professoras Ivone Xavier, Patrícia Fagundes, Luciana Lyra, Leticia Oliveira e Bárbara Flores Borum-Kren pela escuta atenta e pelas contribuições oferecidas nos momentos de qualificação e/ou defesa desta tese.

À ancestralidade, que sempre encontra um jeito de falar e de guiar a gente.

Às Mulheres Encenadoras, por serem confidentes, parceiras e por alimentarem comigo o desejo de encenar de outras maneiras.

À minha mãe, Luiza, minha maior inspiração, por seu suporte incansável.

Ao meu pai, Júlio, pelo apoio e torcida ao longo dessa trajetória.

Ao meu irmão, João, que me embala com seu abraço invisível, persistente e carinhoso todos os dias.

Ao Enrico, meu companheiro de vida, por partilhar os barulhos e silêncios do processo.

À Filipa, pela companhia afetuosa, por estar sempre por perto.

Às professoras, professores, pesquisadoras, pesquisadores, artistas e estudantes com quem vivenciei trocas e experimentações em salas de aula e de ensaio e que, de alguma forma, me acompanham até aqui.

Às amigas e aos amigos que sempre me fortalecem.

À toda a equipe de funcionários do PPG Artes.

À Capes, pelo suporte financeiro, sem o qual não seria possível a realização desta pesquisa.

Afundo um pouco o rio com os meus sapatos

Desperto um som de raízes com isso

A altura do som é quase azul.

(Manoel de Barros)

RESUMO

Esta tese investiga as poéticas de encenação de três mulheres em Abya Yala — Paula González (Chile), María Alicia Martínez Medrano (México) e Jerá Guarani (Brasil) — cujos trabalhos se articulam às matrizes indígenas Mapuche, Maia e Guarani Mbya respectivamente. A partir de entrevistas narrativas, levantamento bibliográfico e análise de materiais documentais, o estudo se debruça sobre os aspectos metodológicos, éticos, estéticos, culturais, sociais e pedagógicos que atravessam os modos de criação das encenadoras. A autora incorpora a esse percurso reflexões pessoais que dialogam com os eixos temáticos da pesquisa, construindo uma escrita sensível à prática e à experiência da investigação. Com base em perspectivas feministas e contracoloniais, o trabalho tem como pano de fundo uma reflexão crítica sobre a configuração histórica da encenação como um campo predominantemente constituído a partir do ponto de vista masculino, branco e europeu, bem como sobre os efeitos das influências da ação colonialista nas formas de encenar em Abya Yala. Nesse sentido, ao reconhecer as poéticas das encenadoras estudadas como encenações-raízes, delineiam-se interseções entre elas, destacando fundamentos comuns que atravessam seus saberes e fazeres, e que propõem estratégias práticas e conceituais que podem contribuir para o deslocamento dos modelos hegemônicos da encenação teatral.

Palavras-chave: direção teatral; encenadoras; Abya Yala; feminismo; contracolonial.

RESUMEN

Esta tesis investiga las poéticas de puesta en escena de tres mujeres en Abya Yala —Paula González (Chile), María Alicia Martínez Medrano (México) y Jerá Guaraní (Brasil)— cuyos trabajos se articulan con las matrices indígenas Mapuche, Maya y Guaraní Mbya, respectivamente. A partir de entrevistas narrativas, revisión bibliográfica y análisis de materiales documentales, el estudio se detiene en los aspectos metodológicos, éticos, estéticos, culturales, sociales y pedagógicos que atraviesan los modos de creación de las directoras. La autora incorpora en este recorrido reflexiones personales que dialogan con los ejes temáticos de la investigación, construyendo una escritura sensible a la práctica y a la experiencia del proceso investigativo. Con base en perspectivas feministas y contracolonias, el trabajo tiene como trasfondo una reflexión crítica sobre la configuración histórica de la dirección teatral como un campo constituido predominantemente desde el punto de vista masculino, blanco y europeo, así como sobre los efectos de las influencias de la acción colonialista en las formas de hacer teatro en Abya Yala. En este sentido, al reconocer las poéticas de las directoras estudiadas como puestas en escena raíces, se delinearán intersecciones entre ellas, destacando fundamentos comunes que atraviesan sus saberes y haceres, y que proponen estrategias prácticas y conceptuales que pueden contribuir al desplazamiento de los modelos hegemónicos de la puesta en escena teatral.

Palabras clave: puesta en escena teatral; directoras; Abya Yala; feminismo; contracolonial.

ABSTRACT

This thesis investigates the directing poetics of three women in Abya Yala — Paula González (Chile), María Alicia Martínez Medrano (Mexico), and Jerá Guarani (Brazil) — whose work is connected to the Indigenous matrices of the Mapuche, Maya, and Guarani Mbya groups, respectively. Based on narrative interviews, bibliographic research, and the analysis of documentary materials, the study focuses on the methodological, ethical, aesthetic, cultural, social, and pedagogical aspects that shape the creative processes of these directors. The author also incorporates personal reflections that engage with the thematic axes of the research, building a form of writing that is sensitive to practice and to the lived experience of the investigative process. Grounded in feminist and counter-colonial perspectives, the work critically reflects on the historical configuration of directing as a field predominantly shaped by a masculine, white, and European point of view, as well as on the effects of colonialist influence on theatrical practices in Abya Yala. In this sense, by recognizing the poetics of the studied directors as rooted stagings, the research outlines intersections among them, highlighting shared foundations that permeate their knowledge and practices, and proposing practical and conceptual strategies that may contribute to the displacement of hegemonic models of theatrical direction.

Keywords: theatrical direction; women directors; Abya Yala; feminism; counter-colonial.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Fotografia de raízes com título sobreposto – capa
- Figura 2** – Arte digital Introdução – p. 14
- Figura 3** – Arte digital Fazer pesquisa a pé – p. 15
- Figura 4** – Colagem de técnica mista analógica e digital Caminhos – p. 31
- Figura 5** – Arte digital Parte 1 – p. 32
- Figura 6** – Arte digital Prelúdio à caminhada: delineamentos teóricos como primeiro passo – p. 33
- Figura 7** – Máscaras de matriz indígena – p. 38
- Figura 8** – Colagem digital Conchas do Oceano Atlântico – p. 48
- Figura 9** – Colagem digital Fruto de Buritirana – p. 62
- Figura 10** – Fotografia menina príncipe – p. 64
- Figura 11** – Colagem digital Folha de Castanheira – p. 74
- Figura 12** – Arte digital Parte 2 – p. 76
- Figura 13** – Arte digital Diretoras de Abya Yala: rumo a outras possibilidades de encenar – p. 77
- Figura 14** – Arte digital Paula González – p. 78
- Figura 15** – Colagem de técnica mista analógica e digital Paula González – p. 79
- Figura 16** – Bandeira Mapuche empunhada em protesto em Santiago – p. 83
- Figura 17** – Paula e participantes da residência artística – p. 86
- Figura 18** – Colagem digital Vagem de jacarandá – p. 92
- Figura 19** – Ñi Pu Tremén | Galvarino – p. 98
- Figura 20** – Ñuke | Ül Kimvn – p. 99
- Figura 21** – Trewa | Ixofij Mongen – p. 100
- Figura 22** – Elsa Quinchaleo em cena – p. 105
- Figura 23** – Ruka de bambu para apresentação de Ñuke no FIT – BH – p. 112
- Figura 24** – Ixofij Mongen – p. 113
- Figura 25** – Atividades da residência no Parque Ibirapuera – p. 114
- Figura 26** – Colagem digital Folha de Plátano – p. 119
- Figura 27** – Colagem digital Pedra preta e branca – p. 130
- Figura 28** – Colagem digital Capulho de algodão – p. 142
- Figura 29** – Arte digital María Alicia Martínez Medrano – p. 144

Figura 30 – Colagem de técnica mista analógica e digital María Alicia Martínez Medrano – p. 145

Figura 31 – Espaço de aulas do LTCI – p. 150

Figura 32 – Colagem digital Brácteas de buganvília – p. 154

Figura 33 – Aula de equitação e manuseio de facões em cena – p. 168

Figura 34 – Participação comunitária no LTCI – p. 175

Figura 35 – Instrumento musical; Figurinos feitos com elementos naturais – p. 185

Figura 36 – Máscara feita com elementos naturais – p. 186

Figura 37 – Maquiagem e mascaramento feitos com elementos naturais – p. 187

Figura 38 – Cavalo e ator mascarado em cena de Bodas de Sangre – p. 188

Figura 39 – Cenário construído por Hermida na Plaza de Toros para Bodas de Sangre – p. 189

Figura 40 – Colagem digital Pedras vulcânicas – p. 192

Figura 41 – Colagem digital Conchas do Oceano Atlântico – p. 204

Figura 42 – Colagem digital Folha de coca – p. 212

Figura 43 – Arte digital Jerá Guarani – p. 215

Figura 44 – Colagem de técnica mista analógica e digital Jerá Guarani – p. 216

Figura 45 – Visita à aldeia Kalipety – p. 223

Figura 46 – Visita à aldeia Kalipety – p. 224

Figura 47 – Colagem digital Vagem de Ingá – p. 225

Figura 48 – Colagem digital Bolota de Carvalho – p. 240

Figura 49 – Resgate da agricultura ancestral Guarani – p. 244

Figura 50 – Milhos tradicionais Guarani – p. 245

Figura 51 – Primeiro grande encontro das mulheres Guarani – p. 252

Figura 52 – Primeiro grande encontro das mulheres Guarani – p. 253

Figura 53 – Primeiro grande encontro das mulheres Guarani – p. 254

Figura 54 – Colagem digital Palo Santo – p. 260

Figura 55 – Colagem digital Pedras do Oceano Pacífico – p. 274

Figura 56 – Arte digital Parte 3 – p. 276

Figura 57 – Arte digital O que segue caminhando – p. 277

Figura 58 – Figura de árvore e suas raízes – p. 279

Figura 59 – Colagem de técnica mista analógica e digital Elementos naturais colhidos durante a pesquisa – p. 287

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BH – Belo Horizonte

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Cefart – Centro de Formação Artística e Tecnológica (Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado)

Cicalt – Centro Interescolar de Cultura, Arte, Linguagens e Tecnologias

CGY – Comissão Guarani Yvyrupa

EBA – Escola de Belas Artes (UFMG)

EBAP – UFMG – Escola de Educação Básica e Profissional da UFMG

EUA – Estados Unidos da América

FaE – Faculdade de Educação (UFMG)

FIT - BH – Festival Internacional de Teatro, Palco e Rua de Belo Horizonte

FUNAI – Fundação Nacional dos Povos Indígenas

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MIT SP – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo

PNE – Plano Nacional de Educação

PPG Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes (EBA – UFMG)

PRI – Partido Revolucionário Institucional (México)

SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena

TePI – Festival Teatro e os Povos Indígenas

TI – Terra Indígena

TU – Teatro Universitário da UFMG

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

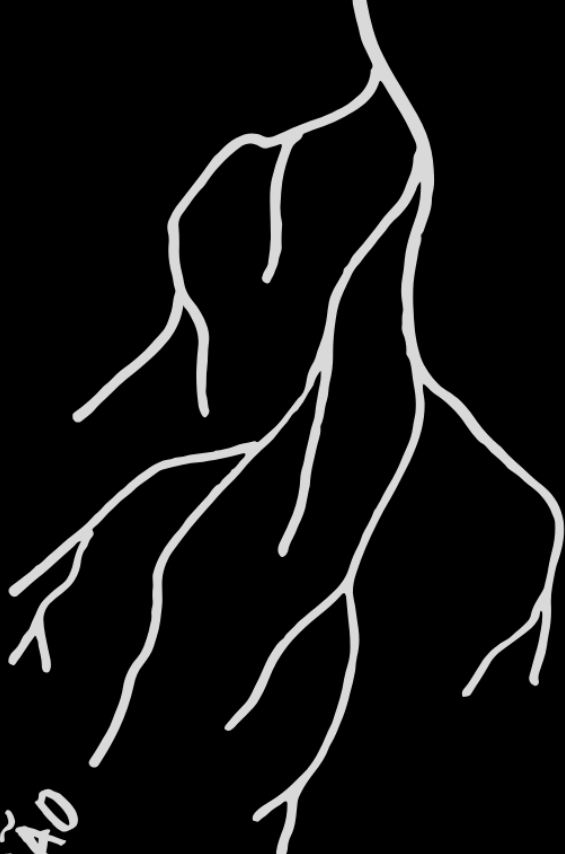
UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México

Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

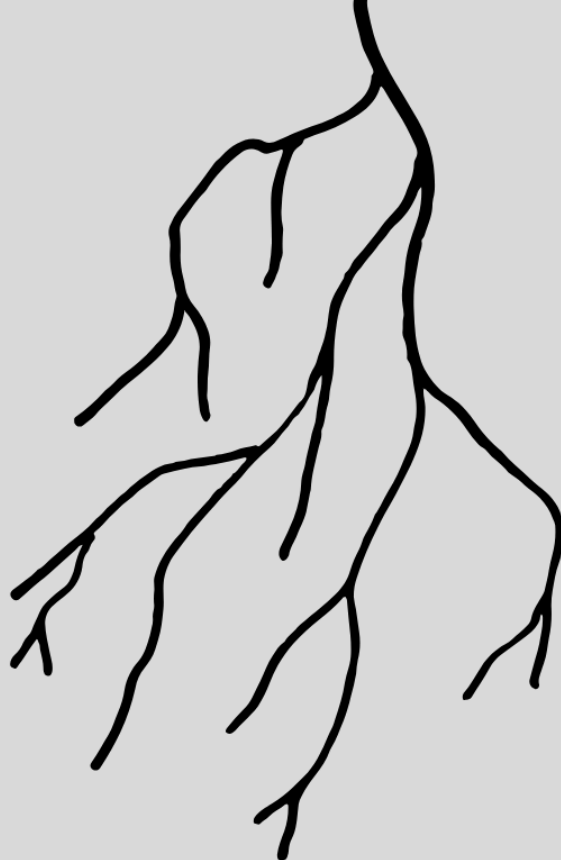
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - FAZER PESQUISA A PÉ.....	14
PARTE 1 - PRELÚDIO À CAMINHADA: DELINEAMENTOS TEÓRICOS COMO PONTO DE PARTIDA.....	32
1.1 Teatralidades indígenas em Abya Yala: entre imposições coloniais e resistências	34
1.2 Mulheres diretoras: notas críticas sobre a encenação teatral a partir do gênero	50
1.3 Aproximações a um feminismo contracolonial: território, ancestralidade e coletivo..	65
PARTE 2 – DIRETORAS DE ABYA YALA: ROTAS RUMO A OUTRAS POSSIBILIDADES DE ENCENAR	76
2.1 Paula González.....	78
2.1.1 Notas sobre o povo Mapuche	80
2.1.2 Caminando hacia Paula.....	84
2.1.3 Reencontrar-se com suas origens indígenas; tornar-se diretora	88
2.1.4 KIMVN Teatro: a centralidade da memória nos processos criativos	95
2.1.5 Mulher-indígena-diretora- <i>wérken</i>	125
2.1.6 Teatro como paraquedas coloridos.....	136
2.2 María Alicia Martínez Medrano.....	144
2.2.1 Notas sobre o povo Maia.....	146
2.2.2 As primeiras andanças de María Alicia rumbo ao teatro e meus passos até ela	149
2.2.3 O Laboratório de Teatro Campesino e Indígena e o Bem Viver	159
2.2.4 Encenações orgânicas, contextuais, imagéticas e multitudinárias.....	176
2.2.5 Encenadora cacto: influências e estilo de direção de María Alicia.....	195
2.2.6 Raízes cruzadas, poéticas mestiças: desafios e potencialidades.....	206
2.3 Jerá Guarani.....	215
2.3.1 Notas sobre o povo Guarani.....	217
2.3.2 Início de jornada com Jerá.....	219
2.3.3 Teatro no contexto escolar indígena.....	228
2.3.4 Mulheres Guarani Mbya e as questões de gênero em cena.....	242
2.3.5 Relação radical entre teatro e comunidade.....	263
2.3.6 Cenários liminares, corpo-território e encenação selvagem.....	267
PARTE 3 - O QUE SEGUE CAMINHANDO	276
3.1 Pisar o chão, sentir o abismo: ramos das encenações-raízes.....	278
3.2 Fim que é passagem.....	284
REFERÊNCIAS	288
REFERÊNCIAS DAS FIGURAS	305
ANEXO 1 - TRECHOS DE ENTREVISTAS E CITAÇÕES EM LÍNGUAS ESTRANGEIRAS	309



INTRODUÇÃO



FAZER PESQUISA A PÉ

Antes de tudo, evoco a imagem de um caminho. Não um caminho qualquer, mas um caminho para ser feito a pé. Esse caminho não é uma linha reta, ele se embrenha e se desdobra por desvio, por acaso, por escuta, por urgência, e também pela paragem e pela distração alegre. Esse caminho, então, não é sobre chegar — é sobre se deixar afetar pelo que surge. Cada passo é um risco, uma chance de se perder e de se reencontrar com outros olhos. Cada passo carrega a potência de um novo mundo e não há retorno igual. Um ponto nunca é o mesmo ponto, porque quem caminha se transforma a todo momento. A imagem do caminho também convoca o corpo: o corpo que sente o terreno, que hesita, que avalia, que escolhe um lado sem saber o que há depois da curva. E mesmo no escuro, a escolha não é feita de forma impensada; busca sentido, presença e conexão.

Esta pesquisa se vincula ao meu próprio passo. Ela nasce do cruzamento de trilhas que percorri em diferentes momentos desse caminho. Nas minhas experiências como professora de teatro, encontrei a encenação e, nas minhas experiências como professora-diretora, encontrei o dever e o prazer de trazer para a cena narrativas de matriz indígena. Tais temáticas afetam-me em um nível mais pessoal também, pois ser mulher na direção teatral implica enfrentar desafios de afirmação, escuta e reconhecimento em um campo ainda marcado por lógicas patriarcais. Ao mesmo tempo, as questões ligadas às ancestralidades indígenas me convocam à escuta e à aproximação, buscando reencontrar memórias apagadas e compreender as minhas próprias origens. Assim, é no entrelaçar dessas duas temáticas gerais que o estudo brota: a encenação realizada por mulheres e as manifestações originárias nas artes da cena.

Nesse sentido, esta tese se estrutura a partir da investigação das poéticas de encenação desenvolvidas por mulheres em Abya Yala¹, nas quais se reconhece a presença de uma matriz indígena. Essa matriz manifesta-se tanto na identidade étnica quanto nos alinhamentos culturais observados em suas trajetórias e práticas. A palavra *matriz* deriva do latim *matrix*, *matricis*, relacionada a *mater* (mãe), e designa aquilo que gera, origina ou dá forma. Ao empregar o termo *matriz indígena* para me referir a determinadas mulheres encenadoras, não busco fixar identidades nem estabelecer pertencimentos essencializados, mas apontar para um campo gerador de saberes, memórias e cosmopercepções que atravessam suas práticas artísticas. *Matriz*, nesse sentido, é

¹ Abya Yala, termo de origem Kuna que significa “terra madura”, é utilizado por povos indígenas e movimentos contracoloniais para se referir à América, em contraposição às nomeações coloniais (Nyn, 2021). Na tese, adoto o uso de Abya Yala por afinidade com as perspectivas teóricas que fundamentam a pesquisa, embora utilize “América Latina” ao citar autoras e autores que optam por essa nomenclatura.

compreendida como um princípio de engendramento e continuidade, um solo vivo que sustenta modos de existir e criar, sem determinar de maneira homogênea as trajetórias singulares dessas mulheres².

Mesmo levando em conta a escassez de diretoras que estão associadas a essa matriz, a escolha das consideradas parceiras do estudo buscou contemplar a diversidade territorial, étnica e de modos de produção teatral. A partir desses critérios, foram elencadas: Paula González, diretora chilena Mapuche do grupo KIMVN Teatro; María Alicia Martínez Medrano, mulher mestiça que dirigiu o Laboratório de Teatro Campesino e Indígena, no México; e Jerá Guarani, da etnia Guarani Mbya, mobilizadora de projetos culturais na aldeia Kalipety, localizada em São Paulo. Logo, é na interlocução entre gênero, encenação e ancestralidades que a pergunta que orienta esta pesquisa se delinea: que contribuições as poéticas de mulheres encenadoras de matriz indígena propõem para o deslocamento de paradigmas hegemônicos na direção teatral?

Conforme observa a historiadora Margareth Rago (1998), as mulheres foram historicamente excluídas dos espaços de pesquisa e produção de conhecimento por força de um discurso androcêntrico e patriarcal que ainda persiste em nossa sociedade. Se, de maneira geral, as mulheres enfrentam tais formas de opressão, essas violências se intensificam ainda mais quando se tratam de mulheres racializadas. Nesse contexto, as mulheres indígenas vivenciam uma sobreposição de apagamentos que combinam racismo, sexismo e colonialismo. Sobre a questão, a pesquisadora Sandra Benites afirma:

O sistema foi criado para decepar nosso corpo enquanto mulher. Enquanto mulher indígena, então, nem se fala, porque você nem existe naquele lugar, tem que entrar num jogo do sistema. Isso é muito violento. Eu sempre costumo dizer: como é que você fala das políticas públicas, ou fala do sistema, fala da universidade, escola, onde não recebe o corpo feminino? Porque a maioria foi feita para o corpo masculino. Na verdade, para o corpo masculino e branco (Benites, 2023a, p. 13-14).

Suas palavras revelam o sentimento de exclusão que marca mulheres indígenas em espaços acadêmicos e institucionais. Esse não-lugar é efeito de uma estrutura que invisibiliza perspectivas que não se alinham à lógica dominante. É sintoma de uma violência epistêmica forjada por uma base masculina, eurocêntrica e colonial — hegemônica na produção de conhecimento. No campo do teatro, essa dinâmica também

² Reconheço o uso do termo *motriz* por Zeca Ligiéro (2019), no qual a noção articula origem e força de ativação da ação performativa de base africana e indígena. Nesta tese, a opção por *matriz* justifica-se por seu potencial de evidenciar as origens das encenadoras abordadas, ao mesmo tempo em que aciona a dimensão feminina implicada em sua etimologia.

se manifesta, especialmente nas funções artísticas associadas a uma noção de autoridade ou liderança, como a direção. Em vista disso, a professora Letícia Oliveira (2018) assinala que a direção teatral foi historicamente estruturada sob o domínio do homem branco e europeu, evidenciado pela presença masculina predominante que, ao longo da história do teatro, moldou quem é lembrado na historiografia da encenação, afastando e silenciando a participação de mulheres. Portanto, é a partir dessa constatação que este trabalho se inscreve, buscando visibilizar os saberes e fazeres de mulheres de matriz indígena na encenação, entendendo-os como atos de resistência e afirmação política e poética no campo do teatro.

Voltando alguns passos na caminhada, retomo momentos que me trouxeram até esse recorte de pesquisa. Bom, não posso dizer que sonhei em ser diretora de teatro — afinal, qual menina ou mulher é incentivada a isso? Esse interesse foi se desenvolvendo com o tempo, não foi algo que persegui, mas que foi me encontrando. Comecei a fazer teatro aos 12 anos em cursos livres e, aos 17, decidi seguir essa carreira. Em 2009, ingressei na licenciatura em Teatro da EBA-UFMG e, no ano seguinte, no curso técnico do Teatro Universitário (TU), vinculado à Escola de Educação Básica e Profissional da UFMG (EBAP-UFMG) — vivenciando ambos paralelamente por três anos. Inicialmente dediquei-me à atuação, integrando grupos, realizando cenas curtas e espetáculos e participando de festivais. Após concluir o curso técnico em 2012, voltei-me mais intensamente para a licenciatura, aprofundando os estudos sobre o ensino do teatro até a conclusão da graduação. Em 2014, quando iniciei de forma profissional a minha atividade docente, logo percebi que, nas aulas de teatro, não bastava ensinar, era preciso orientar atrizes e atores e processos criativos. Grosso modo, a tarefa não se esgotava na proposta de jogos teatrais ou de exercícios relacionados à atuação, parecia fundamental apontar para onde ir e como ir em nível conceitual e cênico. Era preciso atuar como uma propulsora de ideias e provocações que dessem vida às cenas. Desse modo, até o ano de 2016, exerci a docência já meio que associada à direção, mas sem ter uma consciência aflorada disso.

Foi somente no início de 2017, quando comecei a trabalhar em uma instituição voltada especificamente para o ensino das artes — o Centro Interescolar de Cultura, Artes, Linguagens e Tecnologias (Cicalt) — que passei a compreender com mais nitidez os contornos da função da encenação. O Cicalt é uma escola da rede estadual de Minas Gerais (MG), localizada em Belo Horizonte (BH), que oferece cursos técnicos em artes, além do ensino regular. Os cursos técnicos atuais têm origem no Projeto Valores de Minas (2009–

2016), que tinha como objetivo oferecer formação artística a jovens de camadas populares. O projeto teve grande impacto cultural, social e educacional na cidade, mas foi descontinuado por questões políticas do Estado e orçamentárias. Em seu lugar, foram implementados os cursos técnicos, que herdaram algumas características da iniciativa anterior, embora com outras formas de organização pedagógica e administrativa. Essa instituição representou um ponto de virada na minha trajetória docente. Depois de passar por diferentes escolas públicas e privadas, sem encontrar forte identificação, foi ali que senti pertencimento, permaneci por mais tempo e articulei processos artístico-pedagógicos experimentais com diferentes turmas do curso de teatro.

No início da minha experiência no Cicalt, eu me considerava desinstrumentalizada como diretora. Em vez de reconhecer minha trajetória docente como um exercício já ligado à encenação, concluí que precisava estudar, pesquisar, buscar formação. Sentia-me uma fraude. Enquanto isso, observava alguns colegas de profissão, homens, professores de teatro, assinando a função da direção nas fichas técnicas de trabalhos escolares diversos e eu apenas desejava ser boa como eles.

No segundo semestre de 2017, dentre suas atividades formativas, o Galpão Cine Horto — equipamento cultural associado ao Grupo Galpão (MG) — criou um Núcleo de Direção conduzido pela professora e encenadora Raquel Castro, coorientadora deste trabalho. Fui aprovada para participar e a experiência parecia perfeita para o que eu buscava naquele momento. Curiosamente ou não, a turma era majoritariamente composta por mulheres e ali começaram a surgir questionamentos sobre a função da encenação ter sido historicamente mais exercida por homens. Se eu buscava aportes que me auxiliassem a pensar e exercer a direção teatral, além deles, acabei encontrando reflexões sobre o gênero e a função que me levaram para um lugar de identificação surpreendente.

Anos depois, em 2020, a semente plantada no Núcleo de Direção deu vida a uma outra iniciativa voltada à direção feita por mulheres: o coletivo Mulheres Encenadoras³. Desde então, temos promovido ações de pesquisa, formação e compartilhamento que foram se consolidando enquanto eu também me aventurava como diretora nos processos dentro do Cicalt. Em 2020, realizamos o minicurso *Diretoras mineiras: uma história*

³ O coletivo é composto por algumas mulheres participantes do Núcleo de Direção e por parceiras convidadas: Ana Cecília Pereira (MG), Camila Morena (DF), Camila Vendramini (MG), Cláudia Henrique (MG), Gláucia Vandeveld (MG), Kelly Crifer (MG), Manu Pessoa (MG), Michelle Sá (MG) e Thálita Motta (MG) — além de mim e Raquel Castro (MG).

presente, por meio do projeto Rede de Conhecimento do BDMG Cultural. Em 2021, organizamos o evento virtual *Mulheres Encenadoras em Rede*, com programação à distância que incluiu mesas de debate, oficinas, residência artística e *podcasts*. Em 2024, realizamos a segunda edição do evento, desta vez presencialmente, em BH, com atividades semelhantes à edição anterior e a inclusão de uma mostra de espetáculos dirigidos por mulheres⁴. Ambas as edições contaram com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

O encontro com outras mulheres encenadoras foi fundamental para nutrir o percurso que venho trilhando nos últimos anos, contribuindo para o contorno do projeto deste estudo. Nessa estrada, sinto que minhas inseguranças e inquietações pessoais como diretora foram se transformando em reflexões mais densas a partir do encontro com um coletivo de mulheres que, embora com trajetórias diversas, vivenciavam interpelações semelhantes. O gênero foi se revelando como mais do que uma característica identitária — mostrou-se um sistema de organização que nos repele da função de direção. Uma questão recorrente nas falas compartilhadas era a dificuldade de afirmar-se como diretora, como se esse gesto infringisse alguma norma silenciosa, um limite invisível que nos fosse imposto. Em nossas reuniões internas e nas atividades abertas ao público, surgiam relatos diversos: desde momentos em que colegas ou técnicos questionavam decisões por virem de uma mulher, até episódios em que o trabalho era deslegitimado ou apropriado por figuras masculinas. Essas trocas evidenciaram como o apagamento e o descrédito estão estruturados no cotidiano da prática das diretoras, reforçando a importância de criar espaços de escuta, apoio e afirmação para que outras formas de dirigir possam emergir a partir dos seus pontos de vista.

No ambiente acadêmico, um movimento recente é a construção de um corpo de pesquisas que busca discutir a direção teatral exercida por mulheres e as relações entre gênero e encenação. Alguns estudos priorizam trajetórias individuais e percepções pessoais da prática cênica, como os de Ana Paula Zanadréa (2020) e Bárbara Santos (2019), que refletem sobre formas singulares de pensar e realizar a encenação, trazendo à tona experiências formativas e profissionais como diretoras. Também nesse campo, Maria Lucivania Barbosa (2022) e Elisabete Neris em parceria com Marcia Berselli (2021) analisam a atuação de encenadoras em contextos específicos — o Cariri e o ambiente

⁴ Conteúdos produzidos pelo coletivo nos diferentes eventos realizados podem ser vistos nos links: <https://www.instagram.com/mulheresencenadoras>; <https://www.youtube.com/@MulheresEncenadoras/streams>; <https://open.spotify.com/show/1CgmOD8s0Yrp9mJq3e6A3z?si=37334814955a4f76>.

universitário, respectivamente —, partilhando caminhos metodológicos para os processos criativos. Já Ana Paula Zanadréa e Patrícia Fagundes (2020) propõem uma reflexão a partir da imagem do corpo da encenadora, entendendo sua práxis como atravessada por marcadores sociais e de gênero.

Outros trabalhos assumem uma perspectiva histórica ou estrutural. Letícia Oliveira (2018) e Júlia Veras (2019) discutem a participação de mulheres na construção do campo da encenação teatral no Brasil, evidenciando nomes e contribuições frequentemente apagados da história oficial do teatro. Ana Luiza Carvalho (2023), ao considerar o teatro atravessado pela lógica capitalista, analisa as expressões da opressão de gênero na atuação de professoras-diretoras do ensino técnico teatral em BH. Por fim, Iassanã Martins (2022) e Cecília Maria, Dodi Leal, Letícia Andrade e Onisajé (2021) discutem o fenômeno de apagamento das mulheres na direção teatral, propondo deslocamentos críticos e o reconhecimento de suas práticas, saberes e presenças.

Na busca por referências sobre mulheres diretoras para além do contexto nacional, destaca-se o livro *International Women Stage Directors* (2013), organizado por Anne Fliotsos e Wendy Vierow, resultado de um esforço de mapeamento global de encenadoras. Embora apresente uma proposta original e necessária, chama atenção a baixa representatividade de países da América Central e do Sul, limitando-se a Cuba, México, Argentina e Brasil. As autoras também organizaram *American Women Stage Directors of the Twentieth Century* (2008), obra que apresenta um panorama histórico da atuação de cinquenta diretoras nos Estados Unidos ao longo do século XX, destacando suas contribuições para a direção profissional e discutindo os desafios enfrentados por encenadoras no teatro estadunidense. Além disso, o livro *Upstaging Big Daddy: Directing Theater as if Gender and Race Matter* (1993), organizado por Ellen Donkin e Susan Clement, também traz reflexões interessantes ao reunir textos que criticam a direção teatral como uma prática historicamente alinhada à manutenção de estruturas de poder. As autoras apontam que, ao ser ensinada como neutra e desvinculada de responsabilidade social, a direção tem servido a um cânone que marginaliza as experiências de mulheres, especialmente lésbicas e racializadas.

Com esse pano de fundo e retomando minhas pegadas pessoais, minha pesquisa de mestrado — embora abordasse um tema distinto do doutorado — marcou minha primeira experiência como diretora. Realizada entre 2018 e 2020 na Faculdade de Educação (FaE) da UFMG, investigou os sentidos que jovens estudantes do Cicalt

atribuíam à sua formação teatral. Inicialmente, a coleta de dados seria feita por meio de entrevistas com seis participantes, mas acabei propondo também a criação de uma peça a partir de seus relatos, dirigida por mim em parceria com o amigo Lucas Fabrício⁵. Convidei-o para me apoiar nessa função que, à época, ainda me intimidava bastante, mas ele sempre me encorajou a confiar no meu olhar. O processo criativo e o espetáculo *Teatro que fica* passaram, então, a integrar o próprio estudo. Esse trabalho foi relevante, pois a autoanálise da minha atuação como encenadora me proporcionou um entendimento inicial mais sistematizado sobre minha maneira de conduzir processos criativos. Somado à confiança que adquiria pouco a pouco no coletivo Mulheres Encenadoras, esse percurso me fortaleceu para assumir a direção de forma mais afirmativa em projetos no Cicalt.

Assim, passei a assinar a direção e a codireção de trabalhos desenvolvidos como cenas de fechamento de disciplinas e peças de conclusão de curso. Entre eles estão: *Algumas histórias indígenas para guardar* (2019 – orientação pedagógica e criativa), *Jogo do amor* (2021 – codireção), *Ailopin Ohaquiê e o julgamento do Ocidente* (2021 – codireção), *A lenda do Quibungo* (2022 – codireção), *Agreste* (2022 – codireção), *Fori É tudo mentira* (2022 – direção), *Hystera: um canto de loucura* (2023 – direção). Além das apresentações presenciais, estive presente também no desenvolvimento de experimentos cênicos virtuais no período da pandemia de Covid 19: *Casa adentro* (codireção – 2020), *Exercícios para dias estranhos* (codireção – 2020) e *Indominus mulheres* (direção – 2021). Fora do âmbito do Cicalt, em 2019, dirigi também uma cena curta intitulada *La mariposa*, apresentada por alunas do Cefart⁶ em uma mostra estudantil na mesma instituição. Já em 2023, dirigi a primeira montagem de um espetáculo fora do Cicalt — a peça de formatura de uma turma da escola técnica do TU (EBAP – UFMG) chamada *Memorada*. Por fim, em 2024, dirigi o primeiro trabalho profissional fora do contexto escolar: *Em noites de chuva é melhor não morrer*, solo da atriz e dramaturga Malu Falabella⁷.

Ao relembrar esses trabalhos, seus processos e resultados cênicos, percebo uma presença evidente de temáticas de gênero — que já eram do meu interesse —, mas também o início de uma aproximação a perspectivas afro-indígenas. Acredito que isso se

⁵ Lucas Fabrício é ator, professor e diretor de teatro. Na UFMG, concluiu o mestrado em Artes (2023) pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes (EBA), formou-se como docente pela licenciatura em Teatro (2015) e como ator no curso técnico do TU (EBAP – UFMG, 2012).

⁶ O Cefart é o Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado, instituição pública vinculada ao Governo do Estado de Minas Gerais, e oferece a formação em diversas linguagens no campo da arte e em tecnologia do espetáculo.

⁷ Malu Falabella é atriz, diretora, dramaturga e maquiadora. Formou-se no curso técnico em teatro do Cefart (2014) e é graduada em Teatro (Bacharelado) pela EBA-UFMG (2019).

deu, em parte, porque no período em que trabalhei no Cicalt havia uma cobrança necessária em torno da aplicação da Lei 11.645/2008, que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena na educação (Brasil, 2008). Naquela época, o corpo docente, bem como os cargos de coordenação e direção, contava com pessoas negras engajadas em pesquisas e movimentos artísticos que discutiam a relação entre artes e negritudes. Por isso, tínhamos boas referências e discussões mais consolidadas nesse campo. Contudo, as perspectivas indígenas pareciam ainda ficar de lado, desencadeando em mim um desejo de contribuir mais nesse sentido.

O meu interesse por aproximar-me das perspectivas originárias não foi motivado apenas pelo dever ético de abordá-las como professora-diretora. Nos últimos anos tenho vivido um intenso processo de busca pelas minhas origens. Nas histórias de minhas famílias, tanto por parte de pai, quanto de mãe, vivemos um processo de apagamento da ancestralidade — algo comum na realidade brasileira. Ainda se fala pouco no Brasil sobre as populações descendentes de indígenas que tiveram que abandonar suas culturas, aldeias e nomes nos séculos passados, indo em direção às cidades em busca de sobrevivência, tendo as futuras gerações já inseridas em um tecido urbanizado — e creio que minha família faz parte desse grupo. Reconheço que ainda é preciso aprofundar o debate sobre as diásporas indígenas no Brasil, envolvendo indígenas aldeados, em contexto urbano, em processo de retomada identitária, assim como aqueles que se consideram descendentes, especialmente diante das complexidades históricas do apagamento forçado das identidades originárias.

Fato é que já escutei muito sobre a minha imagem: indiazinha, exótica, estrangeira, morena, cabocla etc. Não saber ao certo de onde vim provocou muitas vezes, ao longo da minha vida, um sentimento de não pertencimento identitário, uma dúvida e uma incerteza que acabaram por me localizar no limbo entre categorias raciais, entre fronteiras. Esse aspecto da minha ancestralidade ausente-presente, que não está só nos meus traços, mas na minha subjetividade, despertou uma necessidade de olhar para o passado e inventar formas de reconexão com aquelas e aqueles que vieram antes de mim.

Inserida nesse cenário, passei a buscar maneiras de incorporar referências indígenas nos processos criativos. *Algumas histórias indígenas para guardar* (2019), peça de teatro de rua composta por esquetes inspiradas em mitos de diferentes etnias, surgiu nesse movimento. Atuei como “orientadora artística e pedagógica” — ainda sem coragem, na época, de me nomear diretora. Em *Ailopin Ohaquiê e o julgamento do Ocidente*, o

Ocidente era representado de forma alegórica e confrontado com dados sobre as violências simbólicas e materiais cometidas contra povos tradicionais. Nesse trabalho, frisava a importância de incluir os povos originários na discussão. Já *A lenda do Quibungo* e *Agreste* foram montagens criadas para o contexto da festa junina do Cicalt. Ao trabalhar com narrativas sertanejas, buscava ressaltar com os estudantes que as culturas indígenas também atravessam esses imaginários — fazem parte das histórias do sertão, das tradições populares, dos saberes que estruturam o Brasil, ainda que muitas vezes silenciadas. Em *Memorada*, o mote foi o despertar de memórias silenciadas na história do país, que retornavam para conviver com o presente. A montagem teve forte inspiração em referências indígenas, especialmente nas palavras do ambientalista Ailton Krenak e nas musicalidades das artistas Kaê Guajajara e Brisa Flow. Paralelamente, comecei a observar mais atentamente a cena teatral brasileira e de países vizinhos em busca de obras que dialogassem com matrizes indígenas, mas encontrava dificuldades em localizar produções que se aproximassem dessa proposta.

À essa verificação, é possível associar o dado de que as práticas artísticas indígenas foram historicamente excluídas do escopo dos estudos teatrais. Como aponta Marina Obregón (2013), na América Latina, heranças europeias foram privilegiadas como referência estética e epistemológica, deslegitimando outras formas de expressão, como as originárias, muitas vezes afastadas do campo das artes e relegadas como práticas culturais de menor valor. Em contrapartida, nos últimos anos, observa-se um movimento crescente de valorização das manifestações indígenas nas artes da cena. Exemplos disso são as iniciativas da produtora *Outra Margem*, fundada pela artista, curadora e gestora Andreia Duarte, como o festival *Teatro e os Povos Indígenas* (SP) iniciado em 2018 e que já teve três edições, o livro *Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade* (2023) e a *Caixa de dramaturgias indígenas* (2023), entre outras. Destaco também o dossiê *As artes da cena dos e com os povos indígenas* (2022), da Revista Urdimento; os anais do Congresso e da Reunião Científica da Abrace, intitulados *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos* (2023); e o livro *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos* (2024), organizado por Sílvia Fernandes e José da Costa. Além disso, há eventos como o festival *Corpos da Terra*, que ocorre desde 2017 e já teve quatro edições (RJ), e o eixo Amazônico do Festival de Curitiba (PR), criado em 2024.

Outro ponto notável ao analisar o cenário dessas produções é a escassez de

encenadoras de matriz indígena. No ambiente acadêmico, os trabalhos encontrados que abordam mais diretamente as práticas de diretoras indígenas foram o de Bárbara Leite Matias (2024), que analisa ações performativas criadas por mulheres artistas do Povo Kariri, e o de Roberta Bayma (2023), que se declara como uma mulher afro-indígena da Amazônia paraense e que reflete sobre processos em que atuou como diretora usando a noção de Teatro Dadivoso, cunhado por ela. Além desses, retomando o livro *International Women Stage Directors* (2013), o termo “indigenous” aparece majoritariamente em contextos históricos ou notas explicativas sem vínculo direto com as diretoras, sendo raramente associado a trabalhos que dialogam com saberes originários tradicionais. Quando isso ocorre, está mais presente em países africanos, como Quênia e África do Sul, e em menor grau na Ásia, Oceania e América Central. Na América do Sul, o termo sequer é mencionado.

Diante desse panorama, é fundamental intensificar os esforços para que as perspectivas originárias sigam conquistando espaço nos campos acadêmico e artístico, com atenção especial às práticas de mulheres de matriz indígena, historicamente invisibilizadas e silenciadas — entre elas, aquelas que atuam como encenadoras. Nesta pesquisa, adoto a noção de *poética* como a forma singular com que cada uma constrói sua expressão artística, articulando linguagens, símbolos e perspectivas que orientam seus processos criativos. As encenadoras que conduzem essas poéticas se aproximam da ideia de “mulheres-semente”, proposta por Célia Xakriabá (2025), que reconhece nas mulheres indígenas o protagonismo na tarefa de reflorestar o pensamento — ou seja, transformar o mundo exterior por meio da contracolonização do pensamento, da arte, da ciência e das instituições. Imaginar, nesse contexto, é um gesto de resistência que rompe com padrões coloniais e cria espaço para outras formas de existência. As encenadoras abordadas na tese atuam justamente nesse sentido: suas criações operam como atos políticos e poéticos de reinvenção de imaginários, abrindo caminhos para epistemologias outras no teatro.

Desse modo, como já foi dito, aqui são estudadas as poéticas de encenação de três mulheres em Abya Yala: Paula González (Chile), María Alicia Martínez Medrano (México) e Jerá Guarani (Brasil), objetivando identificar como incorporam suas identidades e perspectivas histórico-culturais nos processos de criação que conduzem, observando os aspectos metodológicos, éticos, estéticos, sociais e pedagógicos que os sustentam. O estudo propõe também uma reflexão crítica sobre o conceito de encenação teatral

constituído historicamente no teatro ocidental⁸, buscando questionar as suas marcas coloniais e de gênero. Por fim, busca compreender como as poéticas dessas mulheres encenadoras de matriz indígena contribuem para deslocar paradigmas hegemônicos na direção teatral.

A pesquisa envolveu distintas estratégias de coleta e produção de dados sobre as encenadoras. Com Paula González e Jerá Guarani, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, complementadas por materiais audiovisuais — como vídeos de relatos e registros de espetáculos —, além de uma investigação bibliográfica de caráter exploratório. A entrevista foi escolhida como metodologia principal com Paula e Jerá com o intuito de valorizar as suas próprias narrativas acerca de suas poéticas de encenação. No caso de María Alicia Martínez Medrano, por se tratar de uma diretora já falecida, o levantamento concentrou-se em fontes como livros e artigos que abordam sua trajetória e trabalho artístico e secundariamente em vídeos disponíveis na internet.

É relevante mencionar que todas as entrevistas realizadas foram autorizadas pelo Conselho de Ética em Pesquisa da UFMG e o processo de contato e aproximação se deu conforme as regras e diretrizes de pesquisas com seres humanos definidas pelo órgão. Logo, as entrevistadas foram devidamente informadas dos riscos, benefícios e procedimentos da investigação através de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Além disso, as datas, horários e locais das entrevistas foram previamente combinados, considerando a disponibilidade e a preferência de cada uma das participantes.

A abordagem metodológica da pesquisa se ancora em uma perspectiva feminista e contracolonial, fundamentada em premissas apontadas pela antropóloga dominicana Ochy Curiel (2020). Segundo a autora, alinhar-se a essa epistemologia implica deslocar a subalternidade de objeto de estudo para a posição de sujeito do conhecimento. Isso requer compreender que o trabalho não deve se restringir ao meu interesse pessoal como pesquisadora, mas ser cocriado com as participantes. Nesse sentido, as diretoras aqui abordadas são consideradas parceiras na produção de saberes. São sujeitas ativas, cujas vozes foram escutadas com comprometimento e interpretadas por meio de uma escrita cuidadosa, buscando honrar a complexidade do que foi partilhado e descoberto ao longo do processo. Assim, procurei conduzir a investigação de maneira dialógica, respeitando as experiências, os tempos e os modos de expressão de cada uma das encenadoras — mais

⁸ Nesta tese, “ocidental” refere-se ao conjunto de saberes e valores originados da matriz greco-romana, cristã e moderna europeia, que se tornaram hegemônicos com a colonização.

do que falar delas, minha intenção foi falar com elas.

Ainda com base na proposta metodológica de Curiel (2020), esta pesquisa procurou realizar um desengajamento epistemológico em relação ao cânone, valorizando saberes e fazeres historicamente subalternizados. Teorias já estabelecidas no campo teatral e das humanidades foram usadas para refletir sobre as poéticas estudadas, mas buscando reconhecer características e princípios que surgem diretamente das vivências e práticas das encenadoras de matriz indígena. A intenção é romper com a ideia de que as experiências subalternizadas são limitadas, isoladas ou inviáveis de serem compartilhadas. O que se vê é o contrário, pois suas poéticas carregam técnicas, reflexões e sentidos que podem trazer contribuições para o campo das artes da cena.

Por fim, Curiel (2020) argumenta que não há produção de conhecimento isenta de posicionamento, já que todos os sujeitos estão atravessados por dimensões políticas e princípios que orientam seus olhares. A partir disso, a autora destaca a importância de que pesquisadoras e pesquisadores se autodefinam e se autoenunciem em seus trabalhos. No entanto, sua proposta vai além de uma simples descrição identitária: ela defende que essas definições sirvam como material crítico que questiona como as opressões vividas por certos grupos estão diretamente ligadas às estruturas coloniais que os marginalizam. Em vista disso, ao refletir sobre as poéticas das encenadoras, proponho ainda me inserir na pesquisa como sujeito implicado. Narrar meus pertencimentos e experiências torna-se parte do processo, pois acredito que atravessam a investigação e, ao serem partilhados, abrem outras camadas de sentido que podem contribuir para o estudo como um todo.

Nesse sentido, a inspiração para uma proposta concreta de inserir-me no trabalho surge do contato com a obra da escritora chicana Glória Anzaldúa. Em um de seus livros, intitulado *Borderlands/La Frontera: The new mestiza* (2016), a autora propõe uma forma de escrita que reflete a sua identidade multifacetada. Sendo uma mulher lésbica, descendente de mexicanos, nascida nos Estados Unidos e com ascendência indígena ela assume cada um desses traços, compreendendo-se em uma fronteira geográfica, linguística e cultural. Desse modo, suas palavras são tecidas como extensão de seu corpo e de sua vivência, revelando uma escrita híbrida, que mistura línguas, gêneros textuais e registros de linguagem. Anzaldúa (2016) transforma a escrita em um território de trânsito e criação, onde teoria, poesia, memória e experiência se entrelaçam. Sua proposta não separa o fazer intelectual do sentir e do viver, permitindo que o texto reflita a complexidade de uma subjetividade em movimento.

À luz dessa abordagem, optei por construir uma forma de escrita que acolha minhas encruzilhadas pessoais. Para explicá-la melhor, retomo a imagem do caminho evocada algumas páginas antes. Nela, reconheci, no mote do ser e estar em constante movimento, uma porta de entrada para abordar a própria pesquisa. Essa metáfora foi também incentivada por Bya, minha orientadora, que já a explorou, à sua maneira, em sua tese *Étienne Decroux e a artesanaria de ator: caminhadas para a soberania* (2013). Foi nesse diálogo que encontrei ainda mais força para acolher a caminhada como guia, deixando-a atravessar. Assim, a alegoria foi se firmando: pesquisa-caminho, escrita-caminho — e, por que não, também, encenação-caminho?

No início da investigação, eu não poderia imaginar todas as estradas, pontes, pedregulhos e pinguelinhas pelas quais passaria. Estudar as poéticas de encenação de mulheres de Abya Yala deslocou-me em múltiplos níveis, atravessando trilhas visíveis e invisíveis, internas e externas. Por dentro, enfrentei as intempéries emocionais de escrever uma tese, as prostrações e inseguranças que surgiam de repente, as ansiedades acadêmicas, os labirintos da busca por uma ancestralidade apagada, mas também a alegria das descobertas e dos lampejos de entendimento. Por fora, ao longo dos quatro anos de doutorado, saí da minha BH e passei por São Paulo, Belém, Brasília, Itapema, Ubatuba, Ouro Preto, Sete Lagoas e, fora dos contornos nacionais, ainda pude visitar várias cidades e povoados pelo Peru, Chile e Bolívia. Não conhecia a maioria desses lugares e, em muitos, vivi a estranha sensação de voltar a uma terra onde nunca estive.

Alguns dos trajetos apareceram de supetão, outros foram muito planejados. Fato é que caminhei e, aonde quer que eu fosse, a pesquisa caminhava comigo. Em frente ao Atlântico, me preparei para a minha qualificação. Perto de um vulcão, desejei encontrar uma linguagem capaz de dizer as coisas que eu ainda não sabia como dizer aqui. Com os pés em um gramado, senti a escrita se revelar nas experiências. Em frente ao Pacífico, pensei em como interpretar as entrevistas que realizei com as encenadoras. Num rio tranquilo, mergulhei depois de apresentar parte do estudo em um congresso. Sob um céu estrelado, revisei anotações em meu diário e senti saudade de casa. Em sítios arqueológicos sagrados, desejei que a minha escuta fosse mais funda. Em meio ao concreto urbano, revisei textos, em busca da melhor forma de desenhar essas palavras.

Posso dizer que os deslocamentos físicos que realizei ao longo da pesquisa foram se configurando como uma espécie de adubo da investigação. Sempre tive o hábito de coletar pequenas coisinhas ao visitar um novo lugar: pedras, folhas, flores, galhos,

conchas. Então, por onde andei, fui colhendo elementos, como esses, que encontrei ao estar em diferentes chãos. Eles foram ficando entre os cadernos de campo, os bolsos, os cantos da mala. Mas não vieram comigo à toa, são partes do mundo que se deixaram guardar, são marcadores de travessia.

De acordo com Ailton Krenak (2020), a coleta sensível de elementos da natureza é um gesto que promove uma fricção com a vida, despertando os sentidos e possibilitando uma reconexão com o que nos constitui. Para o autor, esses materiais, ao mediar o contato com o mundo natural, ajudam a romper o distanciamento que nos anestesia nos tempos contemporâneos e criam vínculos com aquilo que é mineral, vegetal e faz parte de nossa essência. Compreendendo, então, que tais elementos podem funcionar como mediadores da relação entre corpo e natureza, ao longo da tese, eles são retomados como símbolos de outros caminhos que quero abrir — são linhas de desejo.

As linhas de desejo são trajetos formados pelo uso constante de pedestres que, ao caminharem, escolhem percursos diferentes dos projetados oficialmente. Esses caminhos surgem de escolhas cotidianas em que os pés priorizam a praticidade, a intuição ou o mero prazer de circular por outra rota. É uma grafia do deslocamento orgânico, da abertura de passagem intencionada. Com o tempo, essas linhas vão se tornando marcas visíveis no chão — na terra, na grama, na paisagem urbana. Para além de sua função prática, essas trilhas carregam significados simbólicos. Para mim, revelam a ação criativa dos corpos frente às estruturas fixas da cidade. Indicam modos de estar que escapam do estabelecido, apontando para a capacidade de reinventar o espaço a partir da experiência vivida.

Portanto, unindo o que aprendi com Anzaldúa (2016) e Krenak (2020), traço neste trabalho linhas de desejo escritas que representam uma linguagem distinta, um estado outro, uma forma de presença sensível. O portal para elas são os pequenos elementos naturais colhidos ao longo do caminho, que remetem aos deslocamentos realizados externamente, mas que também abrem passagem para movimentos internos. Essa escolha revela também o desejo de romper com formas rígidas de escrita e pesquisa, permitindo que outras expressões atravessem o texto, especialmente por se tratar de uma pesquisa em artes.

Nessas passagens abertas, compartilho observações que surgiram da minha busca por rastros da minha origem, como alguém em processo de escuta, reconhecimento e reflexão sobre as próprias raízes, deslocamentos e tensionamentos. Trato ainda de questões relacionadas ao ser mulher e diretora e os meus percursos no território de Abya

Yala, entrelaçando visões pessoais e subjetivas à escrita.

Dito tudo isso, a tese se estrutura em três partes. Na primeira parte, realizo revisões bibliográficas voltadas para três eixos temáticos: as influências europeias e coloniais nas teatralidades de Abya Yala e as formas de resistência das manifestações indígenas frente a isso; as marcas e desigualdades de gênero que estão presentes no desenvolvimento da encenação teatral como campo específico; e os feminismos subalternos, com ênfase nas perspectivas indígenas e contracoloniais.

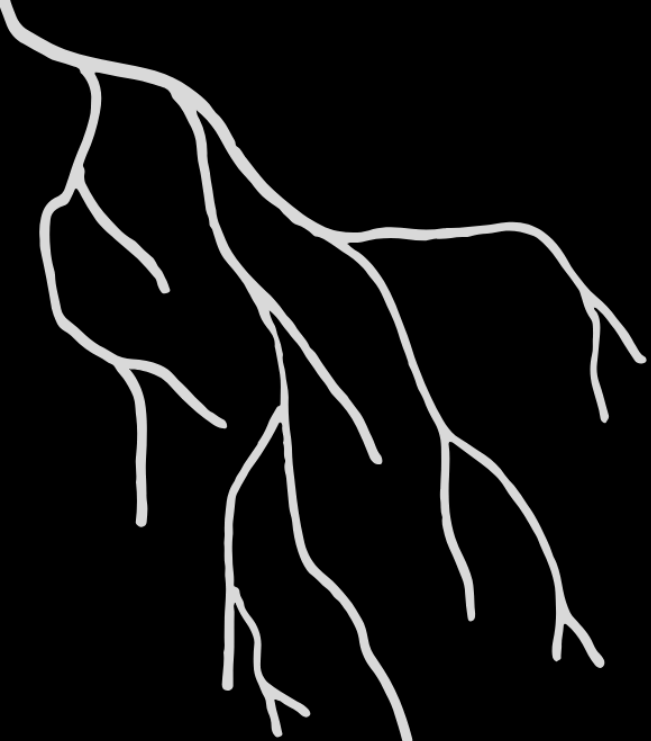
Na segunda parte, apresento análises de caráter perceptivo-interpretativo-criativo sobre as poéticas de Paula González, María Alicia Martínez Medrano e Jerá Guarani separadamente. Optei por apresentá-las nessa ordem, respeitando o trajeto Pacífico-Atlântico, que atravessa o território de Abya Yala de oeste a leste, e também como forma de acompanhar o fluxo afetivo do caminho que tracei ao longo da pesquisa — caminho esse que refletiu a própria ordem em que fui conhecendo o trabalho de cada uma delas.

Na terceira e última parte, utilizo a imagem da raiz como caminho para destacar as interseções entre as poéticas das encenadoras estudadas, assinalando que elas realizam encenações-raízes. A partir dessa metáfora, proponho ramos comuns que permeiam seus saberes e fazeres e que podem contribuir para deslocar os modelos hegemônicos da direção teatral.

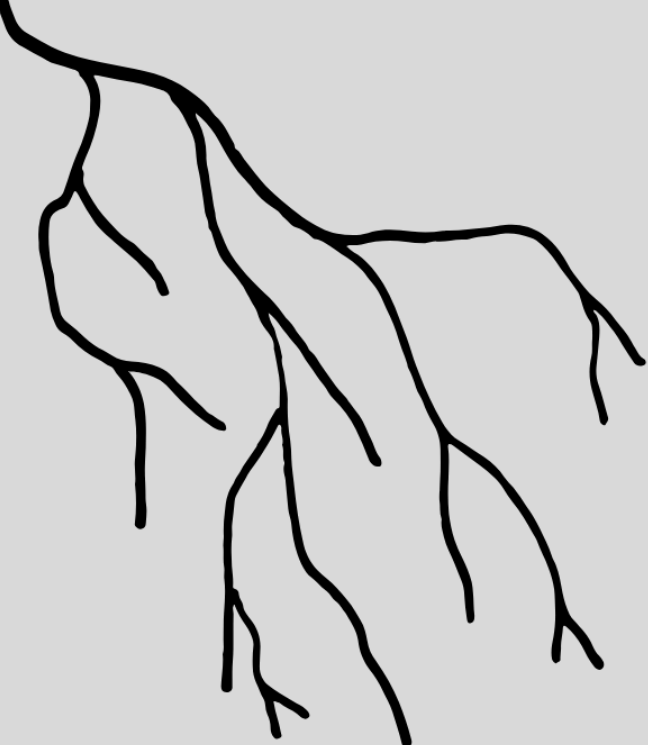
Enfim, este texto também é caminho: feito de memórias, atravessamentos e desejos. Caminho que escuta e que planta. Caminho que se escreve com o corpo.

Caminheemos.





PART 1



PRELÚDIO À CAMINHADA:
DELINEAMENTOS TEÓRICOS COMO PRIMEIRO PASSO

1.1 Teatralidades indígenas em Abya Yala: entre imposições coloniais e resistências

Segundo Miguel Rubio Zapata (2014), encenador do grupo peruano Yuyachkani, o teatro dos colonizadores é o teatro do pai, imposto sobre o teatro da mãe — aquele de Abya Yala, anterior à colonização — é a convenção sobre a tradição⁹. Essa metáfora revela as dinâmicas de poder instauradas pelo projeto colonial, marcado por exploração econômica, violência e dominação religiosa e cultural. Tais marcas contribuíram para a invisibilização de um passado que, embora constantemente presente, segue-se relutando em reconhecer. Resgatar o ponto de vista da “mãe” torna-se, assim, essencial para reconstruir a história do território e das práticas teatrais aqui realizadas. As teatralidades indígenas em Abya Yala, longe de serem resquícios de um passado estático, são práticas vivas que articulam memória, territorialidade, espiritualidade e ação coletiva. Mesmo diante de sucessivas tentativas de apagamento, seguem em movimento, resistindo, reinventando-se e produzindo sentidos desde suas múltiplas cosmopercepções.

Para refletir sobre essa trajetória, recorro ao método proposto pelo pesquisador chileno Juan Villegas (2005), que aponta a necessidade de redefinir o conceito de teatro para além dos limites ocidentais. Para o autor, o teatro deve ser entendido como um discurso cultural situado, ligado às estruturas sociais nas quais se insere e permeado por signos que constroem imaginários, mantém e atualizam os valores de um coletivo. A partir dessa visão, ele propõe a análise da história do teatro na América Latina como um campo de disputas simbólicas e materiais, em que diferentes grupos culturais — indígenas, africanos e europeus, entre outros — entrelaçam-se em processos de apropriação e ressignificação segundo interesses políticos, estéticos, econômicos, espirituais e morais.

Com base nesse referencial, apresento a seguir os quatro sistemas teatrais delineados por Villegas (2005), vinculados a diferentes períodos históricos e que serão detalhados adiante:

- **Primeiro sistema:** expressões cênicas desenvolvidas e mantidas pelas culturas indígenas anteriores à chegada dos europeus;
- **Segundo sistema:** teatralidades e discursos teatrais do período colonial voltadas à dominação cultural, espiritual e política;

⁹ Nesta tese, uso o termo “tradição” (e suas variantes) para me referir às perspectivas de matriz indígena, e o termo “convenção” (e suas variantes) para designar perspectivas ocidentais ou ocidentalizadas, cuja normatização se consolidou historicamente por meio de processos de dominação e colonialidade.

- **Terceiro sistema:** teatralidades e discursos teatrais das elites e burguesias latino-americanas a partir das independências no século XIX;
- **Quarto sistema:** teatralidades e discursos teatrais modernos e pós-modernos, com suas transformações ao longo do século XX.

Como visto, o primeiro sistema contempla as teatralidades pré-coloniais que também podem ser chamadas de pré-colombianas ou pré-hispânicas, na Hispano-América, e pré-cabralinas ou pré-lusitanas, no caso do Brasil. As fontes sobre essas manifestações são escassas, tanto pela predominância da oralidade nessas culturas quanto pelo violento processo de apagamento promovido pelos colonizadores. Ainda assim, estudos baseados em vestígios dessas civilizações revelam culturas ricas e complexas, marcadas por danças, rituais e representações com fortes elementos teatrais (Villegas, 2005; Velásquez, 2001; Souza, 2013; Henríquez, 2009; Obregón, 2013).

Esse primeiro sistema cultural e teatral pode ser entendido como um macrossistema, composto por subsistemas e microssistemas vinculados às diversas culturas que coexistiam ou se sucederam, como as dos povos Maia, Asteca, Inca, Aymara e Guarani (Villegas, 2005). Suas vivências cênicas variavam desde práticas no cotidiano aos grandes rituais coletivos, assumindo diferentes funções conforme o contexto e a cultura em questão. De modo geral, essas expressões apareciam em celebrações agrícolas, nas preparações e comemorações de vitórias em guerras ou combates e também como forma de entretenimento ao ar livre. No entanto, predominava o caráter cerimonial e religioso, voltado à homenagem e celebração de divindades e figuras mitológicas (Velásquez, 2001).

Entre os estudos mais recentes voltados ao resgate de expressões cênicas apagadas pela colonização, destaca-se o trabalho do pesquisador brasileiro Zeca Ligiéro. Em *Teatro das origens* (2019), o autor propõe essa categoria para refletir sobre práticas teatrais não ocidentais, centradas na celebração das raízes de um povo, incluindo aí o que chama de performances ou performatividades “ameríndias”¹⁰ — preferimos o uso do termo indígenas — de Abya Yala. Embora seu foco esteja nas manifestações contemporâneas, Ligiéro (2019) ressalta que muitas dessas práticas são heranças transmitidas ao longo de séculos, com origens que remontam, ao que tudo indica, ao período pré-colonial. Entre os

¹⁰ O autor aborda, ainda, performances e performatividades afro-brasileiras, africanas e asiáticas, indicando que nessas culturas também há a existência do que ele nomeia como teatros das origens.

exemplos citados estão a dança dos Yawalapiti, em Goiás, a dança dos praiás do povo Pankararu, em Pernambuco, e os mascaramentos sagrados do povo Ticuna, na Amazônia.

De acordo com Ligiéro (2019), há quatro motrizes que são como pilares dessas expressões: narrar, batucar, dançar e cantar. Na mistura de tais motrizes, configuram-se as encenações performativas de povos indígenas que, como já mencionado, mantêm uma forte conexão com a natureza e a espiritualidade, voltando-se à celebração das origens por meio de mitos de criação e divindades homenageadas. Outra característica apontada por Ligiéro (2019) é a organização espacial geralmente circular, com apresentações realizadas em espaços coletivos que convocam a participação da comunidade. Além disso, destaca-se o uso de visualidades cênicas, como máscaras, pinturas corporais e maquiagens, comumente ligadas à dimensão do sagrado e do invisível.

A pesquisadora Carla Dameane de Souza (2013), ao abordar práticas andinas pré-coloniais com elementos teatrais, destaca os ritos e cultos dedicados às *Huacas* — entidades que eram compreendidas ao mesmo tempo como lugares e seres sagrados, como uma montanha. As *Huacas* ocupavam um papel central na cosmovisão Inca, mediando o equilíbrio ambiental, a harmonia comunitária e, por vezes, os conflitos. Durante o *Tawantinsuyo* (Império Inca), eram símbolos de grande poder espiritual e político, sendo reverenciadas até mais que os próprios governantes. Suas celebrações envolviam festas, cantos, danças, rituais e bebidas. Com a invasão espanhola, segundo a tradição, as *Huacas* se refugiaram em locais remotos, junto a outros espíritos da montanha, como os *Auquis/Wamanis*. Ainda hoje, são consideradas fontes de poder divino, acessadas em rituais de cura conduzidos por mestres espirituais.

Para exemplificar uma manifestação cênica indígena no território brasileiro com possíveis raízes pré-coloniais, recorro ao trabalho do antropólogo Aristóteles Barcelos Neto (2010) sobre as tradições do povo Wauja, do Alto Xingu. Entre seus rituais, destaca-se o *Apapaatai Iyãu*, no qual máscaras gigantes dançam coletivamente, evocando os *apapaatai* — seres sobrenaturais com poderes xamânicos, ligados tanto à origem quanto à cura de doenças. Há um total de 22 máscaras, em diferentes formatos, tamanhos e grafismos, associadas a animais específicos e consideradas portais para a presença desses seres. Mais do que acessórios faciais, muitas dessas máscaras são vestimentas complexas que cobrem todo o corpo. Segundo Neto (2010), as grandes máscaras chamaram a atenção dos europeus nas expedições alemãs ao Xingu no século XIX, mas desapareceram por um longo período. Quando questionados, os Wauja explicaram que elas não haviam sumido,

apenas estavam adormecidas. Na década de 1970, decidiram despertá-las, retomando a tradição do *Apapaatai Iyãu*. Em 2005, uma encenação inspirada nesse ritual foi apresentada no Festival da Radio France¹¹, com sequências estruturadas por músicas de flautas, coros, solos e danças de máscaras. Muitas dessas peças estão hoje preservadas em museus europeus, longe de onde deveriam estar de fato.

Uma das manifestações cênicas pré-coloniais mais citadas nas fontes pesquisadas é o *Rabinal Achí* (Ligiéro, 2019; Velásquez, 2001; Henríquez, 2009), originário da Guatemala. Trata-se de uma peça teatral escrita originalmente em quiché no século XV, antes da invasão colonial, considerada uma das mais antigas de Abya Yala. Sua preservação até os dias de hoje deve-se à tradição oral dos povos indígenas da região caribenha, que também recorriam a símbolos e imagens hieroglíficas para registrar suas histórias, posteriormente traduzidas, especialmente para o espanhol. O enredo aborda conflitos políticos e temas de honra e sacrifício entre guerreiros e líderes do povo Maia, e sua encenação tem caráter ritualístico e performático, incorporando máscaras, dança e música. Durante a apresentação, acredita-se que os vivos se conectam com os mortos, representados pelas máscaras — o que não apenas preserva a memória ancestral, mas também projeta um reencontro entre os mundos visível e invisível.

Realizado todos os anos em 25 de janeiro, dia de São Paulo, o *Rabinal Achí* ocupa um lugar importante na herança cultural da Guatemala, mantendo viva uma tradição teatral indígena que atravessa séculos. Por sua relevância histórica e profundidade simbólica, foi reconhecido em 2005 como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Apesar desse reconhecimento, sua preservação tem sido um desafio. A peça quase desapareceu por completo diante dos impactos da colonização e dos conflitos armados na região. Ainda hoje, enfrenta ameaças — desde as dificuldades econômicas das guardiãs e guardiões dessa tradição até os riscos da simplificação e da banalização, que muitas vezes esvaziam o sentido profundo desse saber ancestral e comprometem sua transmissão às novas gerações.

¹¹ O vídeo “Wauja: a dança das grandes máscaras amazônicas” mostra o resultado cênico-musical dessa encenação concebida a partir do diálogo entre o antropólogo Aristóteles Barcelos Neto e os artistas Wauja: <https://lisa.fflch.usp.br/node/67>.



Máscaras de Auqui
[Peru]
(Borja, 1996)



Máscaras gigantes
do povo wauja
[Brasil]
(Neto, 2010)



Encenação do
Rabinal Achí
[Guatemala]
(Biba, 2023)

Retomando a proposta de Villegas (2005) para a história do teatro na América Latina, abordo o segundo sistema por ele identificado, ligado às teatralidades do período colonial, voltadas à imposição do domínio cultural e espiritual sobre os povos originários e à legitimação do poder dos colonizadores, entre os séculos XVI e XVIII. Embora o objetivo central da presença europeia fosse a exploração econômica, essa violência precisava de uma justificativa moral (Velásquez, 2001). Assim, a colonização foi apresentada como missão redentora, e os povos originários passaram a ser vistos como selvagens a serem salvos. O catolicismo funcionou, nesse contexto, como pretexto e arma para impor valores, crenças e sistemas de poder estrangeiros (Obregón, 2013). Por essa via, os colonizadores buscavam não apenas o controle material, mas também simbólico e espiritual dos territórios. O teatro foi uma das ferramentas centrais nesse processo:

Na minha percepção, tão terrível quanto a guerra e quanto a doença trazida do outro lado do oceano e quanto a escravização, foi para os povos indígenas, o teatro. Uma guerra acaba com os corpos, mas a alma continua. Uma doença provoca muitas vezes a dizimação de famílias, de tribos, mas o espírito continua. Mas o teatro que fizeram no passado não acabou com os corpos, acabou com muitas almas. O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo dos índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior. Isso foi chamado de catequização. Então, a guerra não foi pior que o teatro (Werá *apud* Baniwa; Fabrini, 2021, p. 52).

Segundo Obregón (2013), franciscanos, dominicanos e, posteriormente, jesuítas chegaram em grande número na América Latina, cada ordem com missões e visões próprias dentro da Igreja Católica. Essa diversidade refletiu-se nas práticas teatrais catequéticas, que variavam conforme a ordem religiosa e os povos indígenas com os quais interagiam, oscilando entre maior ou menor incorporação de elementos culturais nativos. Apesar das diferenças metodológicas e estéticas, havia um objetivo comum: transformar as concepções de mundo originárias e promover uma nova visão cristã. Os franciscanos, por exemplo, utilizaram o teatro como etapa inicial da catequização, lançando mão de pantomimas, pinturas móveis e símbolos indígenas ressignificados, para depois integrar o auto sacramental¹² à vida cotidiana, com músicas, trajes e danças locais e a ênfase em um Cristo humanizado. Já os dominicanos preferiam os formatos das moralidades e mistérios medievais, encenando histórias de santos e conversões, a partir de narrativas

¹² O auto sacramental, gênero teatral religioso popular na Europa entre os séculos XIV e XVII, foi amplamente utilizado na América Latina colonial como instrumento de catequese e conversão dos povos originários ao catolicismo.

bíblicas e hagiográficas, ainda que eventualmente adotassem outros gêneros. Anos depois, os jesuítas recorreriam a estratégias semelhantes, mas com um enfoque mais sistemático e pedagógico, centrado nos perigos da não conversão. Em todos os casos, os responsáveis pelas encenações eram padres, monges e frades, que utilizavam o teatro como instrumento de poder espiritual e disciplinar.

Dentre eles, um dos nomes mais conhecidos do teatro catequético é o de Padre Anchieta, missionário jesuíta que escreveu cerca de vinte autos (Ferreira Jr.; Bittar, 2004). Ainda hoje, é comum vê-lo referido como o primeiro encenador e dramaturgo do Brasil, e sua produção teatral é frequentemente celebrada como fundadora da cena brasileira¹³. Essa perspectiva, no entanto, tende a invisibilizar as expressões e discursos teatrais pré-coloniais, que já existiam entre os povos originários antes da chegada dos europeus.

Nesse sentido, analisando os autos escritos por Anchieta, Ferreira Jr. e Bittar (2004) assinalam uma forte presença do bilinguismo:

Ora, como dizer aos tupis a palavra “pecado” se eles sequer tinham noção dele? Anchieta vai então adaptando as figuras mitológicas dos índios às representações cristãs, vai criando um imaginário estranho, sincrético, no qual, por exemplo, bispo é paiguaçu, pajé maior; igreja é tupãoka, casa de Tupã; demônio é anhangá, espírito errante; para anjo, Anchieta cunhou o vocábulo karaibebê, profeta voador (Ferreira Jr.; Bittar, 2004, p. 187).

Esse processo de adaptação linguística era, de fato, uma estratégia central da conversão coercitiva empregada pelas figuras católicas. Ferreira Jr. e Bittar (2004) apontam que a mistura intencional entre línguas visava não apenas comunicar, mas também reconfigurar o imaginário dos povos indígenas. Com o tempo, idiomas como o português, o espanhol, o latim e diversas línguas indígenas passaram a circular entre pessoas de diferentes origens na América Latina, frequentemente mesclados (Obregón, 2013; Souza, 2013). E embora os jesuítas buscassem aprender as línguas originárias, como o tupi, elas eram amplamente utilizadas como ferramenta de catequese e ensino — pilares do projeto colonizador — o objetivo de fundo era a imposição do português como língua dominante. Nas regiões invadidas pelos espanhóis, predominou o castelhano.

O teatro jesuítico, ao se consolidar como ferramenta de catequese, sobrepôs-se às manifestações culturais indígenas, frequentemente proibidas por serem associadas ao pecado e ao diabo. Como observa Obregón (2013), essa repressão fazia parte das

¹³ Padre Anchieta, além de ter sido canonizado pela Igreja, já ganhou títulos de copadroeiro do Brasil e herói nacional, além de inúmeras homenagens consolidadas em estátuas, monumentos e prédios públicos — pergunto-me onde está localizada a nobreza de seus feitos.

estratégias coloniais para subjugar as nações originárias, mas apesar da censura e da vigilância religiosa, muitos povos continuaram a realizar manifestações cênicas, inicialmente de forma oculta. Com o tempo, algumas práticas se perderam, outras resistiram ou se transformaram, mesclando-se às teatralidades europeias. Nesse contexto, o sincretismo desempenhou papel ambíguo: ao mesmo tempo em que resultava de processos de aculturação forçada, também expressava formas de resistência das culturas indígenas e de matriz africana. Muitas dessas expressões persistem até hoje, ainda que comumente classificadas como “mera tradição popular” — o que contribui para sua marginalização no campo artístico. No Brasil, exemplos como o Bumba meu boi, o Congado, a Folia de Reis, a Marujada, o Cavalo Marinho, as Cavalhadas, os carnavais e as festas juninas evidenciam essa permanência sincrética. Outros exemplos em Abya Yala são: a festa de *La Tirana* no Chile, a da *Virgen de la Candelaria* no Peru, o *Carnaval de Oruro* na Bolívia, o *Día de los Muertos* no México, o *Carnaval de Barranquilla* na Colômbia e a festa dos *Diablos Danzantes de Yare* na Venezuela, entre outros.

A seguir, abordo o terceiro sistema teatral que, segundo Villegas (2005), refere-se aos discursos teatrais e às teatralidades produzidas pelas burguesias emergentes e pelas elites ao longo do século XIX. De acordo com o autor, ainda no século XVIII, intervenções e reformas políticas fortaleceram a presença das coroas portuguesa e espanhola na América Latina, ao passo que a influência da Igreja Católica começou a enfraquecer. Esse deslocamento de forças resultou na diminuição significativa das ações catequéticas: no Brasil, por exemplo, os jesuítas foram expulsos pela Coroa portuguesa, enquanto no México iniciou-se um processo formal de separação entre Igreja e Estado. Como observa Obregón (2013), esse novo cenário levou à gradual dissolução do teatro evangelizador. Em seguida, a passagem do século XVIII para o XIX foi marcada por uma intensa efervescência política e por transformações sociais profundas, que moldaram o futuro do território. Isso porque, inspirados pelos ideais iluministas, pela independência dos Estados Unidos (1775) e pelos princípios da Revolução Francesa (1789–1799), os povos latino-americanos iniciaram movimentos em busca de sua emancipação política, ou seja, as nações da América Latina começaram a se constituir em direção à autodeterminação.

Nesse contexto, a América Latina assistiu à ascensão de uma classe média urbana, composta por profissionais, comerciantes e intelectuais — muitos deles imigrantes ou filhos de imigrantes. Na América Espanhola, esse grupo era formado pelos *criollos*, descendentes brancos nascidos no continente, em contraste com os *chapetones*, espanhóis

vindos diretamente da metrópole e ocupantes dos cargos mais altos. Já na América Portuguesa, embora não se utilizassem os mesmos termos, a lógica era semelhante: portugueses recém-chegados detinham maior poder político e social, enquanto seus descendentes nascidos aqui formavam uma classe intermediária, acima de indígenas e mestiços. Com o crescimento das cidades, impulsionado pelo estímulo econômico e pela atuação dessa classe, surgiram novas oportunidades de trabalho, maior acesso à educação e a consolidação de um cenário urbano cada vez mais dinâmico (Obregón, 2013).

Nessa perspectiva, ainda que a classe média latino-americana emergente tenha iniciado um movimento em direção à emancipação política, as influências culturais europeias continuaram a exercer forte presença, em razão da persistente dependência econômica entre colônias e metrópoles. Essa relação moldou a produção teatral do período e impulsionou o mercado artístico na região. Assim, linguagens como o neoclassicismo, o romantismo e o realismo foram se consolidando de acordo com os valores e interesses dessa nova classe, refletindo seus dilemas sociais, morais e históricos, ao mesmo tempo em que relegavam a um segundo plano as expressões culturais oriundas das populações indígenas e de outros grupos marginalizados (Obregón, 2013). Um exemplo concreto desse cenário é a construção, entre os séculos XVIII e XIX, das primeiras casas de ópera e espetáculos na América Latina, inspiradas nos modelos europeus de arquitetura, gestão e funcionamento, frequentemente ocupadas por companhias e repertórios também europeus (Mayor, 2015). No Brasil, esse processo de europeização da cena teatral se intensificou no século XIX com a chegada da corte portuguesa, que passou a fomentar atividades artísticas e impulsionou a criação de escolas e cursos de formação teatral nos seus moldes (Mayor, 2015).

Observando esse cenário, Obregón (2013) afirma que:

[...] foram estabelecidos centros de poder republicanos, ignorando efetivamente estas outras identidades étnicas. Isto significa que a consciência *criolla* foi forjada na diferença e com certo grau de superioridade em relação à população ameríndia e afro-americana. Esses sujeitos e suas culturas – considerados subalternos desde a Colônia – foram incorporados aos respectivos projetos nacionais em clara inferioridade jurídica e social, pois os princípios liberais sobre os quais foram construídas as repúblicas preservaram a mentalidade colonial, razão pela qual as garantias continuaram restringidas. Suas histórias, tradições e performances espetaculares começaram a ser contadas e coletadas como folclore em cada país [...] (Obregón, 2013, p. 154).

Nesse sentido, paralelamente ao teatro burguês, existiam manifestações teatrais populares de resistência política. Obregón (2013) aponta que diversos movimentos, liderados por sujeitos de matriz indígena, africana e mestiça, mantinham representações

críticas à ação imperial europeia sobre a América Latina. Nessas encenações, embora os personagens e as estruturas dramáticas variassem, o tema da resistência e da oposição ao imperialismo permanecia como elemento constante. No entanto, tais expressões foram subjugadas e marginalizadas, sem conquistar espaço no mercado teatral “oficial” em consolidação, sendo relegadas como expressões culturais secundárias.

Em consonância, Camacho (2019) observa que o século XIX estabeleceu bases sociais e políticas que sustentaram uma influência contínua sobre a produção teatral na América Latina. Apesar de ter sido um período marcado por revoluções, lutas de independência e participação das camadas populares, a autora argumenta que esse contexto histórico encobriu, sob a aparência de liberdade social, uma persistente forma de submissão intelectual, política e econômica. Essa submissão refletia a imposição de valores eurocêntricos sobre as culturas originárias e de matriz africana. Em outras palavras, as manifestações e discursividades cênicas de matriz europeia mantiveram-se hegemônicas, enquanto as expressões que lhes contrariavam, embora vivas, não dispunham de força suficiente para incidir de forma prevalecente sobre o tecido social, político e simbólico da época.

Para finalizar este item sobre as marcas coloniais e resistências indígenas nas práticas teatrais na América Latina, abordo o quarto sistema proposto por Villegas (2005), que se inicia na modernidade e abrange os discursos e práticas teatrais ao longo do século XX até a pós-modernidade. Trata-se de um período extenso e marcado por muitas transformações. Portanto, não é realizado um panorama histórico detalhado, mas o destaque de passagens que julgo fundamentais para compreender tanto a persistência das influências europeias e estrangeiras quanto os movimentos de resistência a elas.

Conforme Obregón (2013), nas primeiras décadas do século XX, a cena artística latino-americana foi impactada pelas vanguardas do Modernismo europeu — como surrealismo, expressionismo, cubismo, futurismo e dadaísmo —, surgidas em meio às transformações políticas, sociais e econômicas da Europa, impulsionadas pela Segunda Revolução Industrial. A euforia pelo progresso foi interrompida pela Primeira Guerra Mundial (1914), gerando um desejo de ruptura com o projeto civilizatório vigente, refletido em uma arte crítica e experimental. Ainda segundo a autora, a América Latina absorveu essas influências, mas desenvolveu um modernismo com traços próprios, moldado por contextos locais. Embora os modernismos hispano-americano e brasileiro apresentem diferenças, a linguagem teatral teve participação discreta no início de ambos,

ao contrário das artes visuais, da literatura e da música, que lideraram as rupturas culturais. Schmidhuber (1989) declara que o teatro hispano-americano não chegou a ser modernista, já que predominavam o romantismo e o costumbrismo herdados do drama europeu. De forma semelhante, Ferreira (2008) aponta que, no Brasil, comédias de costumes influenciadas pelo realismo europeu prevaleceram até meados da década de 1940, quando se inicia um processo mais consistente de “modernização teatral”.

Nas primeiras décadas do século XX, políticas públicas voltadas para a arte começaram a ser estruturadas na América Latina, com a criação de instituições específicas para essa finalidade. No Brasil, segundo Collaço (2009), o governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, buscou modernizar o teatro nacional, promovendo uma proposta civilizatória que visava superar o “atraso” da população em relação a essa linguagem artística e reprimir as formas populares. Reformadores defendiam um teatro de base europeizante, que moralizasse as tradições locais e difundisse obras consideradas universais — isto é, europeias —, sustentando um modelo literário e elitizado. Na Argentina, conforme Pellettieri (2002), o governo peronista adotou medidas semelhantes, com censura, repressão a grupos teatrais e fechamento de espaços culturais, impedindo o florescimento de uma cena baseada na liberdade de expressão. Foi apenas com a queda de Perón, em 1955, que o teatro independente argentino ganhou força, desafiando os modelos convencionais. Embora não se possa generalizar essas experiências para toda a América Latina, elas revelam como, em países centrais da região, o teatro foi moldado por políticas institucionais alinhadas a ideais hegemônicos.

No final da década de 1950, o teatro latino-americano passou por uma transformação marcada pela afirmação da identidade cultural, posturas anti-imperialistas e desejo de integração regional (Tabares, 2006). Esse movimento foi impulsionado por valores de esquerda que se fortaleceram após a Segunda Guerra Mundial (1945), o início da Guerra Fria (1947) e revoluções locais, como a cubana (1953–1959). Para Camacho (2019), essas novas propostas teatrais só foram possíveis graças ao teatro universitário e aos movimentos operários, anarquistas e socialistas da época. Os artistas buscavam criar uma dramaturgia autêntica e democratizar o acesso ao teatro, formando novos públicos e modos de interação. Entre 1950 e 1960, consolidaram-se grupos independentes, como La Candelaria (Colômbia), Teatro Estudio (Cuba), Teatro

Circular (Uruguai), Ictus (Chile), Teatro de Arena e Teatro Oficina (Brasil)¹⁴.

Segundo Tabares (2006), de modo geral, os grupos independentes eram liderados por diretores que atuavam como mestres, guiando o trabalho por princípios éticos e estéticos voltados a uma linguagem comprometida com a realidade social. O teatro de grupo desenvolvia-se de forma coletiva, enraizado na convivência cotidiana e atravessado por dimensões pessoais e políticas, resultando em sistemas cênicos com marcas autorais. A criação teatral respondia à necessidade de renovar a linguagem, aprofundar a pesquisa e engajar-se socialmente, sob a orientação da direção. Nessa época, a função da encenação já estava consolidada na Europa — processo iniciado entre os séculos XIX e XX, como detalharei adiante — e influenciava a cena latino-americana. Camacho (2019) aponta que, em diferentes graus, todo o continente assimilou as tendências estéticas e teóricas europeias, especialmente no que se refere à figura do diretor. Tal influência reforça o quanto as referências europeias seguiram moldando o teatro latino-americano, mesmo em um momento considerado de ruptura.

Segundo Tabares (2006), a efervescência teatral foi interrompida pela ascensão dos regimes fascistas e golpes militares na América Latina. A perseguição à classe artística obrigou o teatro a sobreviver à censura e à repressão em condições precárias, com muitos artistas presos, torturados, assassinados ou exilados. Na redemocratização dos anos 1980, a falta de um projeto claro para a arte e a retomada da ordem burguesa geraram instabilidade e ceticismo. A crise do bloco socialista e o colapso de valores afetaram profundamente a expressão teatral, enquanto a dependência da Europa e dos EUA, a dívida externa e a corrupção fragilizaram as formas tradicionais de resistência política.

Pouco a pouco, nas décadas seguintes, o teatro latino-americano foi se reorganizando, desenvolvendo formas variadas de produção que atendem a diferentes perfis de artistas e grupos. As teatralidades também ampliaram suas possibilidades na contemporaneidade. Segundo Tabares (2006), o teatro hoje estabelece um diálogo mais orgânico e experimental com diversos campos, ainda que atividades mais convencionais persistam. Os discursos teatrais contemporâneos circulam entre releituras de textos clássicos, fusões com culturas ancestrais, experimentações na espacialidade, visualidade e na relação com o público, além do uso da criticidade para tratar diferença, singularidade e cotidiano (Tabares, 2006). Dentre as perspectivas contemporâneas, algumas tendências

¹⁴ Mesmo que esse período concentre muitos coletivos, houve precursores, como o Teatro Experimental do Negro (TEN), no Brasil nos anos 1940, e posteriores, como o Yuyachkani, no Peru, na década de 1970.

são o teatro performativo, autobiográfico e o da diversidade, onde encontramos a valorização de culturas marginalizadas, como as periféricas, de matriz africana, de mulheres e, entre elas, as vozes indígenas.

Atualmente, ganha visibilidade nos circuitos acadêmicos e artísticos a iniciativa de artistas indígenas que usam o teatro como forma de resistência e luta por seus direitos. Nomes como Lilly Baniwa, Bárbara Matias Kariri, Zahy Tentehar, Danilo Canindé, Luz Bárbara, Lian Gaia e Uýra Sodoma se destacam na cena teatral brasileira. João Nyn, artista cênico potiguara, propõe um teatro que seja ação poética e política — uma caravela-reversa (Nyn, 2021) — que se apropria da ferramenta colonizadora para contracolonizar corpos e pensamentos. Os teatros indígenas contemporâneos abordam temas sociais, políticos e culturais, incorporando línguas originárias e tradições orais, contribuindo para a preservação e transmissão de saberes ancestrais.

Se o teatro foi capaz de desestruturar cosmovisões, valores e sensibilidades, se foi capaz de sufocar modos de pensar e de se relacionar com a realidade, poderá o teatro colaborar para reconstruir cosmovisões, valores, modos de pensar e de se relacionar que sejam plurais? Teria o teatro alguma potência de cura, de reparação? Gosto de pensar que sim, mas para isso o teatro terá que ser reinventado. Ou antes, relembrar-se de sua raiz ancestral enquanto conector de mundos (Baniwa; Fabrini, 2021, p. 53).

Vale mencionar também trabalhos desenvolvidos por pesquisadoras e pesquisadores não indígenas que se inserem nesse escopo, especialmente por suas contribuições críticas às relações entre artes da cena, pedagogia, interculturalidade e epistemologias não hegemônicas. Destaca-se Regina Pollo Müller (2000), antropóloga e artista performática cuja produção articula antropologia da performance, ritual e artes da cena, com ênfase nos estudos sobre rituais indígenas, dança e corpo em contextos interculturais. Destaca-se ainda Luiz Davi Vieira Gonçalves (2020, 2022), antropólogo-artista, performer e diretor teatral, cuja pesquisa articula artes da cena, antropologia da performance e xamanismo a partir de práticas desenvolvidas junto a povos indígenas da Amazônia, enfatizando as relações entre corpo, ritual e interculturalidade. Compõe ainda esse campo a produção de Ana Carolina Fialho de Abreu (2015, 2017), pesquisadora em artes cênicas que investiga a articulação entre práticas teatrais, comicidade ritual e saberes indígenas nos processos de criação e reflexão crítica no teatro. Por fim, destaca-se também Andreia Duarte de Figueiredo (2015, 2023), pesquisadora e artista da cena cuja investigação se dedica às relações entre teatro e povos indígenas, articulando práticas teatrais, pedagogia e perspectivas interculturais, com foco no teatro como espaço

de reinvenção da vida e de questionamento das epistemologias coloniais.

Somam-se ainda a esse campo de reflexão os trabalhos de Arami Argüello Marschner (2021), Patrícia Pinheiro (2020), Nathalia Barp (2024) e Rafaela Samartino (2020), que, a partir de diferentes perspectivas, investigam práticas artísticas e pedagógicas comprometidas com o diálogo intercultural, a escuta de saberes originários e a crítica às epistemologias coloniais no âmbito das artes da cena. Também se inserem no escopo as pesquisas de Katia Brito (2025), Alberto Neto (2020), Robson Machado (2023) e Marianna Gouvêa (2025), voltadas à elaboração de conceitos e metodologias inspirados em perspectivas indígenas para pensar a atuação e os processos criativos de modo contra-hegemônico. E vale registrar que os trabalhos aqui mencionados compõem um recorte desse campo de pesquisas, que tem apresentado grande ampliação nos últimos anos e no qual muitos outros nomes poderiam ser incluídos.

Portanto, este estudo se alinha a vertentes que reconhecem as manifestações teatrais de matriz indígena como saberes ancestrais essenciais para pensar não somente o passado, mas o presente e o futuro desses povos, assumindo a contracolonialidade como perspectiva. Ao observar o panorama histórico das práticas e discursos teatrais em Abya Yala, torna-se evidente a presença de marcas coloniais nas encenações desde a invasão europeia. Nesse contexto, o contracolonial no âmbito do teatro surge como resposta a essas violências, propondo uma encenação comprometida em denunciar opressões e fazer circular visões contra-hegemônicas que apontem outros modos de viver e perceber o mundo. Mais que um adjetivo, contracolonial é uma ação.



Conchas do Oceano Atlântico - Itapema | Brasil - abril de 2025

Lembrete para contracolonizar

Pois nasci no mesmo dia que Padre Anchieta.

Dezenove de março, quatrocentos e cinquenta e sete anos depois.

Esse dado curioso não significa nada — além de uma coincidência.

Mas, de todo modo, faço questão de trapacear.

Ele dizia propagar a palavra certa. Eu sigo à caça de palavras tortas.

Ele fincava cruces. Eu prefiro levantar interrogações.

Ele buscava a conversão. Eu gosto de cultivar a contradição.

Ele queria a ordem. Eu insisto no desvio.

Onde ele via pecado, eu vejo processo.

Ele acreditava na educação para dominar. Eu, para libertar.

Ele foi um santo de casa que não fez nenhum milagre.

*Eu sou uma espécie de bicho movido por rastros —
sigo mirando a utopia.*

1.2 Mulheres diretoras: notas críticas sobre a encenação teatral a partir do gênero

Quando uma mulher encena, ela cria fissuras nas estruturas de dominação. Estruturas essas ocupadas pela presença e pelo pensamento patriarcal, branco e capitalista. Uma vez que plasma na cena um coro de vozes, que constroem ou reconstroem narrativas divergentes das reconhecidas como oficiais
(Maria et al., 2021, p. 12).

As marcas coloniais identificadas nas práticas teatrais em Abya Yala não foram as únicas a caracterizarem a atividade encenatória aqui discutida; é importante considerar também as influências do sistema patriarcal na encenação teatral nesse território. A interseção entre as marcas coloniais e as de gênero resulta em um movimento que delinea a hegemonia histórica da encenação, como abordo a seguir.

A encenação pode ser considerada um dos grandes marcos transformadores na história recente do teatro. Segundo Patrice Pavis (2011), sua consolidação como conceito e função específica ocorre no contexto do teatro ocidental a partir da segunda metade do século XIX, ganhando forma mais definida nas primeiras décadas do século XX, especialmente na Europa, onde se insere como parte de um movimento de inovação nas práticas teatrais e na reflexão sobre elas. Nesse processo, o encenador passa a ser reconhecido como figura central na organização do espetáculo, transformando a encenação em um campo próprio de criação — uma arte em si. Como afirma Pavis (2011), ao longo da história do teatro, diferentes figuras assumiram esse papel de coordenação: no teatro grego, era o próprio autor; na Idade Média, o condutor de jogo; no Renascimento, os cenógrafos; e, no século XVIII, os atores. Contudo, fatores como a introdução da iluminação elétrica, a crise do drama e o enfraquecimento da dramaturgia clássica contribuíram decisivamente para a emergência da encenação como prática autônoma (Pavis, 2011). O desenvolvimento dessa função não apenas alterou a concepção artística dos espetáculos, mas também influenciou as etapas preparatórias da cena, como o trabalho técnico com atrizes e atores e as formas de condução dos processos criativos.

Segundo análise de Torres Neto (2021), uma das questões que marca a encenação é a sua relação com a palavra, já que, durante muito tempo, o texto dramático ocupava o centro da criação cênica. Ou seja, a montagem teatral se organizava em função da peça escrita, e a tarefa principal de todos os envolvidos era dar forma concreta ao que estava previsto no texto: atuação, cenografia, figurinos e direção, entre outros, deviam cumprir seus papéis conforme as indicações, sem modificar diretamente os sentidos da obra. Esse

lugar era reservado ao dramaturgo que, até então, permanecia como autoridade máxima. Porém, com o surgimento da encenação como prática criativa autônoma, essa lógica começa a mudar. O diretor — agora também chamado de encenador — passa a assumir a função de interpretar o texto, elaborando uma leitura própria que articula as diferentes linguagens do teatro em torno de uma concepção específica para cada montagem. Esse deslocamento marca uma virada significativa: o espetáculo deixa de ser mera tradução do texto e passa a existir como obra artística independente. A encenação, nesse sentido, amplia a potência criativa do teatro ao torná-lo um espaço mais experimental, onde as escolhas são elaboradas a partir do olhar do encenador.

É relevante comentar que, ao analisar os estudos e escritos sobre a encenação, é comum encontrar diferentes terminologias atribuídas a essa função. Torres Neto (2021), por exemplo, distingue termos como ensaiador, diretor, encenador e performer, relacionando cada um a determinados contextos históricos e modos específicos de perceber e intervir no processo de criação cênica. Embora essas distinções sejam relevantes, sobretudo para uma compreensão histórica da prática, em realidade, de forma mais ampla e no uso contemporâneo, dois termos principais predominam: direção e encenação.

De acordo com Patrice Pavis, em *A encenação contemporânea* (2010), é possível estabelecer uma distinção conceitual — ainda que não rígida — entre direção teatral e encenação. A direção refere-se sobretudo ao âmbito do processo e da técnica, envolvendo os procedimentos, decisões metodológicas e modos de condução do trabalho coletivo que organizam a criação do espetáculo. A encenação, por sua vez, diz respeito à obra em sua dimensão estética e simbólica, isto é, à escrita cênica resultante da articulação dos signos no espaço e no tempo, configurando-se como um sistema de significação legível ao espectador. Embora distintas, essas noções se interpenetram, na medida em que a técnica da direção se inscreve na obra por meio da encenação, e a encenação torna visíveis as escolhas técnicas, éticas e políticas que orientaram o processo. Assim, direção e encenação operam como dimensões indissociáveis de uma mesma prática, articulando gesto e forma, processo e obra.

Para Haderchpek (2009), ainda que existam tentativas de diferenciá-los, ambos carregam uma natureza bastante próxima. A partir de definições do *Dicionário de Teatro* de Pavis (2011) e da Classificação Brasileira de Ocupações, o autor demonstra que tanto a tarefa da direção quanto a da encenação remetem à figura que conduz os atores e

organiza o processo criativo no campo artístico e no campo organizacional. Por isso, neste trabalho, utilizo os termos “direção” e “encenação” como formas distintas de nomear uma mesma função — aqui são utilizados como sinônimos.

Ao reunir diferentes definições sobre a encenação (Pavis, 2010, 2011; Torres Neto, 2021; Haderchpek, 2009), é possível perceber um entendimento comum: trata-se de uma função que demanda múltiplas habilidades, como capacidade de organização, olhar analítico e sensibilidade criativa. A direção teatral, nesse contexto, é a prática que articula poeticamente os elementos da cena, como iluminação, cenografia, figurino, personagens e sonoridades, para que atuem de forma integrada e construam uma experiência sensível para quem assiste. Mas não se trata apenas de orquestrar aspectos técnicos — cabe também à encenação orientar os rumos do espetáculo, definindo sentidos e buscando modos de fazer com que a proposta atinja o público. É essa figura que conduz o processo criativo, acompanhando e guiando atrizes, atores e equipes em seus caminhos de elaboração até que a obra ganhe sua forma final em cena.

Alguns nomes de diretores que impactaram a cena a partir do período de surgimento da encenação são André Antoine (1858-1943), Constantin Stanislavski (1863-1938), Gordon Craig (1872-1966), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Bertold Brecht (1898-1956), Erwin Piscator (1893-1966), Jerzy Grotowski (1933-1999) e Peter Brook (1925-2022), entre outros. Cada um, à sua maneira, desenvolveu uma perspectiva de encenação teatral que poderia agregar também uma dimensão filosófica, pedagógica, estética ou dramatúrgica ao seu fazer e saber. Teorias, metodologias e escritos de figuras como eles circularam por todo o mundo, influenciando grupos e estudantes de teatro de diferentes gerações e implementando um entendimento extensivo sobre o que significa encenar e sobre como fazê-lo (Haderchpek, 2009).

Um ponto fundamental a destacar é que, ao longo do tempo, a função da direção foi ganhando novos sentidos. É notório que ela tem sido desestabilizada e descentralizada de diferentes maneiras por movimentos coletivos e políticos teatrais nas últimas décadas. De acordo com Fagundes (2016), a partir da década de 1980, as correntes poéticas que enalteciam a influência predominante do diretor na composição teatral começaram a dar lugar a propostas alternativas, mais focadas nas relações e na desconstrução cênica. Na esteira desse movimento, vimos surgir conceitos como o teatro de grupo e os processos colaborativos associados à busca pela pesquisa e inovação da linguagem teatral junto à corrente do teatro pós-dramático e da performatividade, por exemplo.

Nesse contexto, os territórios onde a arte cênica se desenvolve tendem a desafiar estruturas hierárquicas rígidas, criando espaços que favorecem a expressão de diversas perspectivas, que intentam coexistir harmoniosamente (Fagundes, 2016; Neris; Berselli, 2021). Segundo Fagundes (2016), ao refletir sobre as dinâmicas entre indivíduos, discursos e processos criativos, as práticas e teorias teatrais recentes revelam um anseio por uma autoria compartilhada, promovendo novas formas de interação e presença que se distinguem das dinâmicas de poder convencionais e dominantes tempos antes. Nesse sentido, na colaboração artística, o papel da direção teatral não mais se resume a uma decisão individual que dita exclusivamente a visão cênica e todas as escolhas; ao invés disso, vemos a criação de um sistema flexível de hierarquias transitórias e fluidas (Neris; Berselli, 2021).

Desse modo, com as desestabilizações trazidas pelos movimentos contemporâneos aos preceitos da encenação, em certos contextos, sua presença enquanto função formal parecer ser até desnecessária. No entanto, como observa Fagundes (2016, p. 160), “mesmo que a pessoa do diretor seja absolutamente dispensável; não o são suas funções, que serão sempre realizadas por alguém”. Isso indica que, embora a tarefa possa ser dissolvida ou diluída em práticas coletivas e nem apareça necessariamente nas fichas técnicas, as tarefas atribuídas à direção permanecem fundamentais para o acontecimento teatral e, portanto, atreladas a *alguém* que as desempenha. Quanto a esse alguém, segundo Torres Neto (2012), é seu papel elaborar um posicionamento — um olhar sensível e poético — diante de questões que a mobilizam. Nas palavras dele:

Dirigir é opinar. É dar opinião sobre um determinado tema, uma certa situação, uma determinada personagem, um problema social específico, um fato político circunscrito no particular ou no geral de certa comunidade, etc. Dirigir é a formulação de um juízo, mediação de ideias. Dirigir é igualmente coordenar a parte artística e técnica, conciliar o espiritual e o material de um espetáculo. [...] Ele negocia, artística e tecnicamente, a passagem de uma determinada escrita dramática **à sua condição de escrita cênica** por meio do conjunto do resultado artístico oferecido pelo trabalho criativo dos agentes envolvidos na criação que **a ele cabe estimular**. Ele os leva a forjar os elementos que **engendram uma teatralidade, a identidade do espetáculo** (Torres Neto, 2012, p. 35, grifos nossos).

Observando as afirmações do autor, fica evidente que a encenação é uma função assumida por uma pessoa que estimula e gera discursos cênicos a partir do seu ponto de vista, de seu percurso individual, de sua identidade. A princípio, isso não parece nada demais, afinal somos quem somos aonde estivermos e tudo o que fazemos é impactado pela nossa forma de ser e ver o mundo. Contudo, se o encenador é alguém que exerce

influência sobre as pessoas que dirige, sobre a obra em criação e, conseqüentemente, sobre o público, parece existir ainda uma lacuna crítica quando se trata de interrogar quem historicamente ocupa a função de direção. Embora os estudos teatrais tenham promovido avanços importantes nas últimas décadas, especialmente no que se refere às estéticas e metodologias da encenação, a meu ver, há um elemento estruturador no desenvolvimento epistemológico da encenação que não há mais como passar despercebido: o seu androcentrismo. O ainda incipiente questionamento sobre os corpos que dirigem — antes e agora — também impacta o modo como a direção é exercida.

Conforme aponta Oliveira (2018), a encenação realizada por mulheres precisa ser visibilizada como um gesto político e estético de enfrentamento às estruturas patriarcais que historicamente invisibilizaram as diretoras no teatro. A autora propõe uma perspectiva feminista que busca não apenas levantar e registrar as trajetórias dessas artistas, mas também questionar os modos como a autoridade na criação cênica foi convencionalmente associada ao masculino. Para ela, é preciso romper com a naturalização dessa lógica excludente. Corroborando com Oliveira (2018), acrescento que a participação limitada das mulheres na direção teatral gera uma lacuna expressiva no campo, pois contribui para a formação de uma visão parcial e incompleta sobre a própria prática da encenação. Portanto, o estudo de mulheres diretoras só tem a contribuir para a democratização da função e de outras formas de pensar e executar os movimentos de condução que levam à concretização da cena. Desse modo, o conceito de gênero pode contribuir para as reflexões que vêm a seguir.

A historiadora Joan Scott (2017) propõe que o conceito de gênero seja usado como uma categoria analítica capaz de desestabilizar as estruturas de poder e não apenas como um sinônimo de "mulheres". Para a autora, limitar o gênero a um marcador identitário esvazia seu potencial crítico, tornando-o apenas um instrumento para ampliar campos de estudo, sem, no entanto, desafiar paradigmas históricos. Desse modo, o gênero, quando bem articulado, deve ser entendido como elemento estrutural da organização social e das desigualdades, revelando os modos como as relações de poder são mantidas e naturalizadas em contextos específicos.

Corroborando com essa perspectiva, a filósofa Judith Butler (2011) afirma que o gênero não deve ser assumido como algo dado, mas como uma construção contínua, que opera como forma de significar o poder. Assim, ela propõe que os estudos feministas se voltem menos para a essência do gênero e mais para os processos que o produzem, quem

se beneficia com sua manutenção e como ele se inscreve nas relações sociais e políticas. O gênero, nesse sentido, está imbricado na fabricação de sujeitos, na reprodução de normas e na perpetuação de violências estruturais, operando não como um marcador isolado, mas como tecnologia de poder que molda tanto identidades quanto o tecido coletivo da sociedade.

O filósofo Paul B. Preciado (2018) amplia essa discussão ao demonstrar como o regime heterossexual opera como um dispositivo político de controle social, a partir da regulação das identidades sexuais e da normatização de comportamentos. Ele apresenta listas extensas de códigos simbólicos associados à masculinidade e à feminilidade no contexto ocidental capitalista, revelando como esses padrões moldam corpos, desejos e subjetividades. Enquanto aos homens se atribui força, violência e domínio, às mulheres se atribui delicadeza, silêncio e subordinação, reforçando um binarismo que serve à manutenção da ordem heteronormativa e à disciplinarização dos corpos.

Esse binarismo também aparece na forma como determinadas partes do corpo são generificadas: para Preciado (2018), o corpo masculino tem sua boca como esfera pública e o ânus como espaço de máxima privacidade, enquanto no corpo feminino o contrário se dá — a boca é silenciada e as genitálias são tornadas públicas. Essa lógica, segundo Scott (2017), vai além dos corpos e impregna objetos, comportamentos e espaços com significados de gênero, sustentando hierarquias por meio da naturalização de construções culturais. Assim, o corpo feminino historicamente foi — e em muitos espaços ainda é — excluído das esferas públicas de produção de pensamento, arte e opinião, permanecendo restrito a lugares e papéis previamente designados como femininos.

Considerando essas reflexões, o teatro, neste estudo, é compreendido como um espaço essencialmente voltado à emissão pública de sinais, já que todas as suas funções — atuação, dramaturgia, técnica, produção e encenação — visam elaborar uma manifestação diante de uma plateia. Dito isso, ao observar a história do teatro em diferentes localidades, percebe-se que a presença de mulheres em produções teatrais foi, por vezes, mal vista, evitada ou até proibida. Isso revela como, no contexto da lógica binária entre masculino e feminino estruturada na sociedade ocidental, as mulheres foram apartadas, subalternizadas e sub-representadas no teatro, fazendo de sua presença nesse campo um gesto de resistência. Sobre esse aspecto, as pesquisadoras estadunidenses do teatro feminista Ellen Donkin e Susan Clement (1993) afirmam:

O cânone, tal como está agora, não foi escrito **para** mulheres, e claramente não foi escrito **por** elas. Os papéis escritos para homens superam os papéis escritos para mulheres em cerca de sete para um, dependendo da antologia; as peças escritas por homens superam as escritas por mulheres em cerca de dez para um. Na maior parte, os papéis que existem para as mulheres foram imaginados, desenvolvidos e criados por homens. Não é que os clássicos não tenham (alguns) papéis importantes para as mulheres (brancas). Mas para uma feminista, dirigir e atuar nessas peças é muitas vezes uma experiência extracorpórea, como estar em uma sala onde as pessoas falam sobre ela, mas não para ela ou com ela. Mesmo quando as peças respondem ostensivamente a questões sobre a vida das mulheres, as questões foram colocadas por homens e estão a ser respondidas por homens. A mulher, mesmo quando fala, aparece mais como tema da conversa de outra pessoa do que como presença autorizadora da sua própria. Em outras palavras, não só as mulheres estão sub-representadas no palco, mas as personagens femininas que existem estão mais intimamente ligadas às projeções e fantasias dos seus criadores masculinos do que às vidas complexas, diversas e ambíguas das mulheres reais na história. Assim, dois tipos de danos são perpetuados: a sub-representação e a distorção (Donkin; Clement; 1993, p. 1, tradução nossa¹⁵, grifos das autoras).

De modo semelhante, a pesquisadora Jane de Gay (2002) destaca que a trajetória das mulheres no teatro tem sido historicamente marcada por uma participação restrita. Em diversas culturas, elas eram impedidas de atuar ou até mesmo de assistir aos espetáculos. Assim, papéis femininos eram com frequência desempenhados por meninos e homens, enquanto mulheres encontravam espaço apenas em apresentações privadas ou em grupos itinerantes e amadores. Ainda segundo a autora, na Europa, mesmo com o surgimento de atrizes e dramaturgas no fim do século XVII, sua presença era cercada de desconfiança, e apenas mais tarde elas passaram a ocupar funções administrativas, muitas vezes ao lado de parceiros. No geral, a história das mulheres no teatro é marcada por persistência diante de sucessivos obstáculos — uma trajetória que ganha força sobretudo a partir do final do século XX e segue em expansão até hoje (Gay, 2002).

No contexto brasileiro, a crítica Luiza Barreto Leite (1965) aponta que a presença feminina era quase inexistente no início do teatro nacional, no século XIX. Segundo ela, após a saída de mulheres indígenas e freiras das encenações jesuíticas, houve um declínio nas produções, sendo nas manifestações populares — como fandangos, reisados e cavalhadas — que as mulheres mantiveram alguma atuação, embora essas práticas fossem marginalizadas em relação ao teatro erudito. Já Ana Lúcia Vieira de Andrade (2008) observa que, após a independência, as mulheres começaram a ocupar os palcos de forma mais expressiva, mas apenas quando não desafiavam normas de gênero, encaixando-se

¹⁵ Todas as citações e trechos de entrevistas em língua estrangeira, cujas traduções foram realizadas por nós, encontram-se disponíveis nas línguas originais no Anexo 1 desta tese.

nos moldes androcêntricos vigentes. Andrade (2008) também ressalta que, nos séculos XIX e XX, a profissão de atriz era cercada de estigmas e frequentemente associada à prostituição, o que dificultava ainda mais a inserção feminina no teatro. É sobretudo a partir da segunda metade do século XX que surgem atrizes, dramaturgas e empresárias, embora apenas no final do século e nas primeiras décadas do XXI as questões de gênero comecem a ser efetivamente discutidas nos estudos e nas práticas teatrais.

Estudos feministas contemporâneos no teatro têm evidenciado a necessidade de tensionar e desnaturalizar os discursos e práticas que historicamente situaram as mulheres em lugares de subalternidade no campo da cena. A encenadora e pesquisadora Stela Fischer (2018) analisa a persistência de um discurso hegemônico e androcêntrico no campo teatral e propõe a sua problematização por meio da criação de respostas críticas ancoradas em perspectivas feministas, capazes de produzir rupturas e tensionamentos em suas estruturas. De forma convergente, Maria Brígida de Miranda (2019) aponta que o teatro feminista, enquanto campo de investigação, afasta-se de concepções universalizantes sobre o ser mulher, voltando-se à emergência de múltiplas histórias, formas de expressão e modos de enunciação femininos na cena. Para ela, na base do teatro feminista encontra-se um empenho mnemônico para trazer à tona nomes e obras de mulheres que foram esquecidas, negadas, censuradas ou deixadas de lado em estantes empoeiradas, assim, propõe a escritura de histórias a partir do ponto de vista dessas mulheres.

(Her)story é um trocadilho em língua inglesa com a palavra *(His)tory*. Morgan propõe uma performance com o termo *History*, destacando o pronome masculino “his” [dele] e o substituindo pelo pronome “her” [dela]. A proposta é escrever a história segundo a experiência das mulheres e de uma perspectiva feminista. Entendo que Morgan estabelece uma ação discursiva para chamar nossa atenção sobre como a Historiografia não é neutra nem universal. Ela parte da ideia feminista de que as práticas culturais são construídas no sistema patriarcal e operam em uma rede discursiva que, se por um lado privilegiam o universo masculino, por outro, criam uma sensação de neutralidade e universalidade, na qual o gênero não existiria (Miranda, 2018, p. 233).

Desse modo, a autora evidencia a ilusão da neutralidade na construção e na análise da história, uma vez que esta esteve, convencionalmente, vinculada a um ponto de vista específico — o do sistema patriarcal —, que não deve ser tomado como universal, mas compreendido como um entre outros possíveis ângulos de observação dos fenômenos. Em consonância, as pesquisadoras Iassanã Martins, Lúcia Romano, Luciana Lyra e Letícia Andrade, atuantes no campo teatral a partir de estudos feministas, afirmam, em texto

publicado conjuntamente em 2021, que o teatro feminista se configura como uma história em si mesma, crítica ao discurso hegemônico nas Artes Cênicas, podendo ser compreendido como uma contranarrativa que se coloca em oposição à norma hétero e à dominação da cultura europeia. Segundo as autoras, há ainda uma disputa narrativa operada pelo feminismo que incide sobre a própria noção de história, problematizando quem a constrói e com quais propósitos.

Diante desse contexto, é evidente que as mulheres ocuparam historicamente posições marginais na produção teatral. Como foi exposto, a construção social dos papéis de gênero dentro da lógica binária foi contribuindo para manter a prevalência e destaque dos homens e a limitação da participação das mulheres. Dado que, por muito tempo, as mulheres não eram bem-vindas, eram desestimuladas e até proibidas pelas normas sociais a se inserirem nos espaços de criação teatral, o que é possível tecer como reflexão sobre a sua relação com a encenação?

Essa pergunta nos conduz a observar que se o teatro se desenvolveu como um campo marcado pela masculinidade, a direção pode ser entendida como o ápice desse exercício. Trata-se de uma função que, em sua construção histórica, associa autoridade, intelectualidade, criatividade e a ideia de condução, entre outros — todos atributos socialmente generificados como masculinos. Assim, é possível considerar que as mulheres foram historicamente excluídas do acesso e reconhecimento nesse campo, uma vez que a direção teatral passou a ocupar o ponto mais elevado da hierarquia cênica no seu contexto de surgimento, associando-se ao prestígio e à validação simbólica no contexto da cena. Importa destacar que o objetivo aqui não é criticar os diretores ou os homens do teatro, mas evidenciar que a encenação é também uma prática política. Conectados a esse tipo de argumentação, como aponta a professora Margareth Rago (1998), estudos feministas vêm revelando a parcialidade de muitas abordagens científicas e históricas, que se apresentam como universais, mas partem de uma perspectiva androcêntrica.

A historiadora Bonnie Smith (2003), por exemplo, realizou uma contribuição inovadora ao inserir o gênero como categoria crítica na análise da historiografia ocidental. Ela demonstrou como, no processo de consolidação da história como disciplina científica no século XIX, ocorreu uma masculinização do saber histórico. A escrita da história passou a privilegiar métodos tidos como legítimos por sua pretensa objetividade, racionalidade e distanciamento — atributos culturalmente associados ao masculino —, enquanto deslegitimava abordagens ligadas à experiência, à intimidade e à oralidade,

convencionalmente atribuídas às mulheres, relegando-as ao amadorismo. “Quando pensamos em um grande historiador, instintivamente o imaginamos homem” (Smith, 2003, p. 16), observa a autora, chamando atenção para os mecanismos simbólicos que excluem as mulheres da imagem de autoridade intelectual. Essa lógica não se restringe ao campo da historiografia: quando pensamos em um grande encenador, a imagem que se impõe segue o mesmo padrão. Ao trazer o gênero para o centro da reflexão, Smith (2003) evidencia que a aparente neutralidade da história é atravessada por um ponto de vista androcêntrico, o que nos leva a questionar não apenas quem escreve a história, mas também quem tem legitimidade para conduzir narrativas.

Em consonância, Ellen Donkin e Susan Clement, organizadoras do livro *Upstaging Big Daddy: Directing Theater as if Gender and Race Matter* (1993), argumentam que a direção teatral, como tem sido ensinada e praticada, se apresenta como uma arte supostamente neutra, sem responsabilidade social específica, mas que tem servido à manutenção de um cânone dramático que distorce, minimiza ou exclui as experiências de mulheres, de pessoas racializadas e da comunidade LGBTQIAP+¹⁶. Para elas, dirigir não é um ato ideologicamente neutro, mas um exercício que historicamente preserva estruturas de autoridade. Para aprofundar essa crítica, as autoras propõem a alegoria do “Big Daddy” — um trocadilho com “Big Brother”¹⁷ — que seria a representação de um arquétipo associado às forças invisíveis do patriarcado e do machismo que prevalecem dominando o cânone teatral. Inspiradas no personagem da peça *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams, o “Grande Papai” é descrito como um patriarca jovial, generoso e protetor, mas também desabilitador. Nas palavras das autoras:

[...] ele carrega consigo uma combinação de proteção paterna com sexualidade ambiental (hetero ou homo). Ele é atraente, caloroso; ele chama a atenção sem esforço, não importa aonde vá, posicionando automaticamente todos ao seu redor como auxiliares. Seus julgamentos são tão poderosos que ressoarão na cabeça de todos muito depois de ele sair do palco. A sua presença é sinônimo de controle e poder de formas profundamente ligadas às estruturas sociais de marginalização e apagamento. Mas o teatro é uma atividade intensamente social, que *Big Daddy* não poderia controlar se fosse nada menos que agradável. Sua risada é contagiante e desarmante. Ele sabe como se divertir. Trabalhar para agradá-lo é um ato simultâneo de sedução e de ser seduzido. Ele é particularmente incapacitante para as mulheres, sejam elas diretoras, atrizes ou designers, porque, ao procurarem a sua aprovação, elas ignoram a sua própria

¹⁶ Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, intersexo, assexuais, agênero ou aromânticos, pansexuais e polisssexuais, não-binários e “+”, que representa identidades de gênero e orientações sexuais além das da sigla.

¹⁷ No livro “1984”, de George Orwell, o termo “Big Brother” representa o líder autoritário e onipresente do regime totalitário, simbolizando vigilância constante e controle absoluto do Estado sobre os cidadãos. Essa figura personifica a opressão, a manipulação da verdade e a perda da liberdade individual.

experiência de serem mulheres; o que elas sabem sobre ser mulher permanece inconsciente. Seu prazer autoriza a validade de seu trabalho e substitui sua capacidade de autorizar o seu próprio trabalho. Dirigir, atuar ou projetar para *Big Daddy* significa mostrar a ele o que ele quer ver, em vez de expor as estranhas contradições e ambiguidades de ser mulher em uma sociedade sexista e racista. O espetáculo como um todo, apesar da aprovação geral da crítica, será como ele de uma forma previsível e cansativa; haverá a sensação persistente de uma mercadoria, de algo pré-embalado (1993, p. 3, tradução nossa).

Assim, a presença onipotente e onipresente do *Big Daddy* parece infiltrar-se nas práticas cênicas com seu tom patriarcal, operando como um condicionamento cultural que atravessa pessoas reais e afetando seu trabalho e suas relações. Donkin e Clement (1993) destacam que essa figura não se manifesta de forma facilmente identificável. Embora possa aparecer em atitudes individuais de homens e também mulheres do teatro, não se trata de um vilão externo e isolado — o *Big Daddy* age de forma mais insidiosa. Para elas, a verdadeira batalha se dá internamente, nos sujeitos que buscam confrontar esse arquétipo. Trata-se de um embate psicológico e simbólico contra as formações culturais introjetadas na socialização, que nos ensinam a obedecer, agradar e nos submeter ao *Big Daddy*. Com isso, as autoras reforçam que os mecanismos que excluem mulheres do teatro não são apenas externos, mas também internos, moldando percepções, comportamentos e identidades numa via de mão dupla entre sujeito e meio.

Vale destacar que os contextos históricos supracitados sobre a marginalização da mulher no campo teatral e especialmente da encenação são majoritariamente alinhados à realidade de mulheres brancas e de classes privilegiadas. Historicamente, enquanto o feminismo se desenvolvia na Europa e nos Estados Unidos em seus capítulos iniciais, reivindicando os direitos trabalhistas e sexuais para mulheres — brancas —, as mulheres negras, indígenas e mestiças estavam sendo exploradas de diferentes formas. Elas enfrentavam uma gama mais ampla de desafios que incluíam não apenas desigualdades de gênero, mas também o racismo, a exploração sexual, o trabalho subalternizado e a falta de acesso a serviços básicos. Sobre a localização dessas mulheres na realidade latino-americana, Lélia Gonzalez afirma:

É importante insistir que, dentro da estrutura das profundas desigualdades raciais existentes no continente, a desigualdade sexual está inscrita e muito bem articulada. Trata-se de uma dupla discriminação de mulheres não brancas na região: as amefricanas e as ameríndias. O caráter duplo de sua condição biológica — racial e/ou sexual — as torna as mulheres mais oprimidas e exploradas em uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Precisamente porque esse sistema transforma diferenças em desigualdades, a discriminação que sofrem assume um caráter triplo, dada a sua posição de classe: as mulheres ameríndias e amefricanas são, na maioria, parte do imenso proletariado afro-

latino-americano (Gonzalez, 2020, p. 44).

Assim, trazendo tais considerações para o contexto teatral, há de se inferir que as mulheres negras, indígenas e mestiças tiveram participação histórica ainda menor quando comparadas às mulheres brancas. Não é absurdo afirmar que enquanto as mulheres brancas buscavam seu espaço como atrizes, dramaturgas, produtoras e diretoras, as mulheres racializadas estavam cuidando dos filhos delas e limpando suas casas. Conforme afirmam Donkin e Clement (1993), essa discrepância histórica no contexto teatral ressalta não apenas a sub-representação, mas também a sistemática marginalização dessas mulheres relegadas à invisibilidade na estrutura do mercado teatral. Ou seja, essa exclusão estrutural não apenas limitou o acesso dessas mulheres à criação artística, mas também impediu que outras formas de expressão e organização cênica, baseadas em suas vivências, pudessem emergir como referências legítimas na história do teatro — incluindo as encenadoras.



Fruto de Buritirana - Belém | Brasil - julho de 2023

De menina príncipe à mulher encenadora

Eu tinha mais ou menos uns sete anos de idade. Estava na aula de balé. Naquele fim de semestre, como já era de praxe antes de todas as férias, a turma preparava uma apresentação pública para a família e os amigos. Era a hora de compartilhar os relevés, pliés, glissés e pas de bourées, entre outros passos, que havia aprendido naquele último período letivo. Como sempre, esse tipo de apresentação gerava ansiedades aos montes nas pequenas meninas. Afinal, era a hora de sair do ambiente de sala de aula e adentrar no misterioso espaço do palco, onde tudo se via, onde não havia lugar para se esconder. Eu, mesmo com a minha personalidade introvertida, confesso que minha grande ansiedade só tinha vida até os primeiros dez segundos de cada apresentação. Depois, não sei se um pouco cega pelos refletores ou se forçadamente levada a continuar dançando por um tipo de instinto, os nervos passavam e eu amava aquilo tudo. Eu adorava os figurinos, os bastidores, o lanche no camarim e as fotos reveladas um tempo depois que guardavam um pouquinho daquela magia.

Toda apresentação tinha um tema e o daquele semestre era contos de fadas. A professora de balé queria que cada número de dança fosse dedicado a uma princesa e, naquele dia, ela sentou com o grupo de meninas para dizer qual princesa cada aluna interpretaria. As meninas estavam agitadas, mas a professora estava um pouco tensa. Ela começou dizendo que distribuiria os papéis, porém tinha um probleminha e que contava conosco para resolvê-lo. A questão é que parecia impreterível que as princesas dançassem com príncipes. Mas que príncipes? Não havia meninos ali. “Meninas, eu preciso que uma de vocês se voluntarie para ser o príncipe” — ela disse. A agitação da sala deu lugar a um desânimo ensurdecador. “Meninas, quem aceitar ser o príncipe vai salvar a nossa apresentação e vai ter a chance de dançar vários números” — completou a professora. Daí, eu levantei apressadamente a minha mão.



Eu acho que queria ser o príncipe desde o primeiro momento que ela perguntou, mas, tomada por um acanhamento, só tive coragem de me pronunciar na segunda vez que a professora indagou. E aí, com medo de perder o papel depois que ela revelou os seus benefícios — não que eu precisasse deles —, vi a minha mão perfurar o ar com uma animação que espantou as colegas. Ouvi delas muitos comentários maldosos e a minha mãe falou-me depois com olhos preocupados “É que é mais normal que as meninas queiram ser princesas, né?”. Até hoje eu não sei explicar ao certo por que eu queria ser o príncipe, mas parecia ser uma oportunidade que eu não poderia deixar escapar.

Apesar de alguns olhares tortos eu vivi a ficção do príncipe que tanto queria e dancei em quase todos os números naquela noite. Porém, um enfrentamento que perdura ainda hoje parecia estar só começando. Ao longo do tempo, foram aparecendo no meu caminho outros papéis que eu queria viver, mas que, assim como o do príncipe, não pareciam ter sido escritos para meninas ou mulheres. Eram papéis considerados masculinos. Desafortunadamente, papéis que não se restringem à dimensão da ficcionalidade, mas que se inscrevem em uma realidade difícil de engolir.

Um deles é o papel da encenadora.

1.3 Aproximações a um feminismo contracolonial: território, ancestralidade e coletivo

O corpo feminino pode ser pensado como o primeiro "território" a ser conquistado e ocupado pelo colonizador (homem, branco, cristão, europeu e heterossexual)
(Ballestrin, 2017, p. 1038).

Sendo esta uma pesquisa dedicada às poéticas de encenadoras de matriz indígena, torna-se essencial considerar os múltiplos processos de violência histórica que atravessam esse grupo. Para além disso, importa destacar as estratégias e articulações construídas a partir de perspectivas feministas, que têm possibilitado o enfrentamento das opressões e a afirmação de suas vozes nos campos artístico e político.

No período compreendido como a segunda onda do feminismo, nas décadas de 1960 e 1970, mulheres ativistas e intelectuais começaram a questionar as narrativas predominantes no feminismo ocidental. Elas buscavam espaço para as experiências e demandas das mulheres de diversas etnias e localizações geográficas. Movimentos surgiram na Ásia, África e América Latina, representando diferentes vertentes feministas que refletiam a necessidade de abordagens mais sensíveis às complexidades de realidades locais, reconhecendo as intersecções entre opressões de gênero, raça, classe e colonialismo. Esses variados feminismos, identificados pela historiadora Luciana Ballestrin (2017) como subalternos, passaram a confrontar um feminismo ocidental hegemônico, branco, elitista, eurocêntrico e de "Primeiro Mundo".

De acordo com a autora, esses feminismos surgiram no âmbito de discussões mais amplas de estudos que podemos nomear como pós-coloniais, associadas a correntes epistemológicas que se conectam à ideia de uma divisão global do trabalho que replica os padrões da geopolítica colonial e neoliberal. Assim, conforme Ballestrin (2017), surgiram esforços como a sociologia terceiro-mundista, filosofias "latino-americana" e "africana", Estudos Subalternos asiáticos e abordagens decoloniais, questionando o eurocentrismo e o imperialismo intelectual dos centros dominantes de conhecimento. As Teorias do Sul, como também são denominadas, desafiam a supremacia das produções teóricas do Norte global, buscando a democratização das perspectivas teóricas e o estudo das ciências humanas a partir de outras lentes históricas. É importante destacar também que essa noção de "Sul" que se opõe ao "Norte" não necessariamente se refere a um sul geográfico, mas às periferias geradas pelo capitalismo em todo o mundo, de países com histórico e marcas de colonização, que podem se situar no norte geográfico também (Cavalcanti,

2022).

Nesse sentido, Ballestrin (2017) assinala que o feminismo se encontra com o pós-colonialismo efetivamente nos anos 1980 e que essa articulação tem tido profunda influência na ampliação da agenda feminista, contribuindo para a elaboração em nível teórico e de luta ativista para os feminismos subalternos — os quais tem tido grande efervescência na contemporaneidade.

O feminismo ocidental – dos quais o estadunidense faz parte – passou a ser acusado por seu universalismo, etnocentrismo, anglo-eurocentrismo, branqueamento e pela negligência de questões coloniais e raciais que atravessam etnias, nacionalidades e geografias. Passou, também, a ser retratado como um feminismo do Norte e de Primeiro Mundo, muito pouco sensível às questões das mulheres não ocidentais, do Sul e do Terceiro Mundo. Nesta denúncia, simplificações, generalizações e não diferenciações em termos de identidade, representação e interesse também acabaram por surgir. Estabeleceu-se uma bipolaridade no interior do feminismo, com dois polos antagônicos e irreconciliáveis em torno de uma diferença aparentemente “geopolítica”; o feminismo terceiro-mundista, contudo, ao denunciar o colonialismo intelectual das acadêmicas feministas ocidentais, construiu uma cadeia de equivalência discursiva “inversa”. E, assim como o feminismo ocidental passou a ser julgado por essencializar, inferiorizar e vitimizar as mulheres do “Terceiro Mundo”, o feminismo terceiro-mundista respondeu utilizando a mesma operação ao essencializar, superiorizar e responsabilizar as mulheres feministas do Primeiro Mundo (Ballestrin, 2017, p. 1040).

Em meio às diferentes perspectivas feministas subalternas, no contexto dessa investigação, assumirei fundamentos do que chamarei de feminismo contracolonial, que estão associados às abordagens decoloniais/descoloniais. A escolha dessa perspectiva se dá por uma filiação teórica sustentada especialmente pela localização geográfica. Este feminismo coloca em evidência a Abya Yala como local de referência, vinculando-se às experiências de mulheres negras, indígenas, camponesas e mestiças do território. A vinculação epistemológica dessa abordagem feminista se ancora nos estudos do grupo Modernidade/Colonialidade¹⁸ que propõe que a modernidade e a colonialidade são interdependentes e interligadas; enquanto a modernidade busca o progresso em certos aspectos, ela se sustenta sobre sistemas de exploração e hierarquias que são parte da colonialidade.

De acordo com Quijano (2005), a colonialidade é um processo de continuidade e manutenção das lógicas e opressões surgidas no tempo colonial. Ou seja, a colonização, como período histórico, teve o seu fim; contudo, os mecanismos de manutenção do poder

¹⁸ O grupo Modernidade/Colonialidade é um coletivo de acadêmicos e intelectuais latino-americanos que investigam e teorizam sobre as relações entre modernidade, colonialidade e poder. Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel e Catherine Walsh são alguns dos nomes mais reconhecidos do grupo.

dos europeus permaneceram. A colonialidade está diretamente relacionada à modernidade, momento histórico em que a Europa se coloca como centro do mundo em âmbito cultural e comercial e estabelece o seu caráter imperialista em relação aos países considerados, nesse sistema, como periféricos; este momento perdura até hoje e tem outros países, como os Estados Unidos, como amplificadores do efeito opressor atual (Dias; Abreu, 2020). Ainda segundo Quijano (2005), a raça, o gênero e o trabalho seriam bases para construção e desenvolvimento do capitalismo colonial e moderno e as relações de exploração e dominação teriam se dado a partir delas. Nesse sentido, a distinção e categorização dos povos a partir dessas bases caracterizam a diferença colonial gerada e mantida pela influência dominante da colonialidade do poder, do saber e do ser (Mignolo *apud* Ballestrin, 2017). Segundo Cavalcanti (2022), é desse contexto que surgem oposições hierarquizadas como civilizados x animalizados, superiores x inferiores, colonizadores x colonizados, brancos x não-brancos etc., que seriam estruturantes da organização da sociedade colonial em níveis objetivos e subjetivos, autorizando a existência e perpetuação do poder hegemônico.

No desenrolar das pesquisas e estudos no grupo Modernidade/Colonialidade, intelectuais feministas identificaram lacunas nas reflexões que localizavam o gênero como uma diferença colonial que também gerava opressões e violências. Uma das principais intelectuais a contribuir inicialmente para o aprofundamento da relação entre colonialidade e gênero foi María Lugones, socióloga argentina, que propôs a noção de “sistema moderno-colonial de gênero” (Lugones, 2020) a partir da proposta de Quijano (2000) supracitada, mas realizando críticas e aprofundamentos teórico-reflexivos. Ela concorda com o autor no sentido da participação do gênero na violência colonial, mas aponta que é uma categoria e um conceito muito mais complexo do que ele assinala. Lugones (2020) afirma que a noção de gênero por ele apresentada é limitada e que parte de uma visão que considera as disputas pelo controle do sexo, seus recursos e produtos dentro de um paradigma patriarcal e heterossexual, adotando uma compreensão do gênero alinhada com os princípios capitalistas e eurocêtricos.

Assim, Lugones (2020) propõe que, para visualizar a imposição colonial no que se trata do gênero em sua real complexidade, é crucial realizar um aprofundamento histórico nos períodos pré-coloniais para verificar as compreensões de gênero e sexualidade nas sociedades ameríndias. Com base em estudos de Gunn Allen e Oyèrónkẹ Oyěwùmí, a autora afirma que o gênero não era uma premissa organizadora das sociedades pré-

coloniais e que existia de uma forma não institucionalizada e não hierarquizada. Ou seja, as relações entre gênero e papéis sociais eram mais fluidas, assumindo a homossexualidade, um terceiro gênero, organizações matriarcais, por exemplo, como possibilidades em determinadas culturas — nessa perspectiva, não existiria o patriarcado em sociedades pré-coloniais. Nesse sentido, a imposição de um sistema binário e ocidental de gênero reverberou em muitos âmbitos sociais, além do controle do sexo, impactando nas vidas de mulheres originárias: em seus saberes, nas práticas espirituais e ritualísticas, na sua forma de organizar a economia, na cosmovisão, nas decisões governamentais internas e externas à comunidade (Lugones, 2020). Na visão da autora, o gênero se configura, portanto, como um elemento que não participava propriamente dos sistemas de relações pré-coloniais, sendo inserido de forma violenta, desestruturando as formas de ser e viver anteriores à colonização.

Entender o lugar do gênero nas sociedades pré-colombianas a partir de um ponto de vista mais complexo, como sugiro neste trabalho, nos permite fazer um giro paradigmático em nosso entendimento da natureza e do alcance das mudanças na estrutura social dos povos colonizados, imposta pelos processos constitutivos do capitalismo eurocêntrico colonial/moderno. [...] Entender o lugar do gênero nas sociedades pré-colombianas faz rotacionar nosso eixo de compreensão da importância e magnitude do gênero na desintegração das relações comunais e igualitárias, do pensamento ritual, da autoridade e do processo coletivos de tomada de decisões, e das economias. De um lado, o reconhecimento do gênero como uma imposição colonial – a colonialidade do gênero complexificada – afeta profundamente o estudo das sociedades pré-colombianas, questionando o uso do conceito “gênero” como parte da organização social. Por outro lado, uma compreensão da organização social pré-colonial feita a partir das cosmologias e práticas pré-coloniais é fundamental para entendermos a profundidade e o alcance da imposição colonial. Mas não podemos fazer um sem o outro. E, portanto, é importante entender o quanto a imposição desse sistema de gênero forma a colonialidade do poder, e o tanto que a colonialidade do poder forma esse sistema de gênero (Lugones, 2020, p. 80).

Desse modo, a imposição de um sistema que divide as pessoas rigidamente em categorias de gênero binárias, heterossexualizadas e hierarquizadas foi tão fundamental para a criação da estrutura de poder colonial quanto essa estrutura foi essencial para estabelecer um sistema colonial e moderno de gênero. Além do mais, a instalação de um patriarcado antes não existente está associada à subjugação das mulheres indígenas em um nível de animalização, já que, ainda segundo Lugones (2020), elas eram identificadas sexualmente como fêmeas, mas não dispunham dos recursos da “feminilidade branca”. Mas ainda que as mulheres sejam as maiores vítimas nesse quadro, Lugones (2020) evidencia que tratar de gênero e colonialidade diz respeito à exposição e reflexão dos apagamentos de modos de vida e cosmopercepções originárias consideradas desviantes

da dinâmica normativa colonial que influenciam não somente as mulheres, mas toda a forma de funcionamento e organização de uma cultura.

Outra intelectual que se localiza no campo de estudos feministas contracoloniais é a antropóloga argentina Rita Segato, que realiza trabalhos com comunidades indígenas do México e do Brasil e tem se dedicado a refletir sobre as relações de gênero nesses contextos. Segato (2021) vai refutar a proposta de Lugones (2020) sobre a inexistência de uma estrutura patriarcal em sociedades pré-coloniais, afirmando que, embora diferente da noção de gênero ocidental, essas sociedades apresentavam sistemas de organização de diferença semelhantes ao que chamamos de relações de gênero, com evidentes hierarquias de prestígio entre homens e mulheres. Para ela, apesar do reconhecimento de que em tais culturas as relações de gênero possam se configurar de maneira mais fluida, com práticas transgêneras, por exemplo, há a existência de um sistema que ela nomeia como um patriarcado de baixa intensidade.

Segato (2021) defende que na visão de sociedades indígenas, a dinâmica de gênero é caracterizada por uma dualidade hierárquica, na qual ambos os elementos têm uma plenitude ontológica e política, mesmo que haja desigualdade entre eles. Em contrapartida, no mundo ocidental, a estrutura de gênero é binária e a relação é suplementar em vez de complementar, o que significa que um termo atua como acessório do outro. Para Segato (2021), a estrutura binária se difere da dual, ao passo que configura uma matriz de "um" e seus outros, enquanto a dualidade nas sociedades indígenas, como no caso do gênero, é vista como uma expressão do múltiplo, onde o "dois" resume e representa a multiplicidade. Todavia, a autora endossa que nessa dinâmica de relação dual, os homens indígenas ainda teriam mais prestígio do que mulheres indígenas.

Ainda conforme Segato (2021), o contato com o colonialismo trouxe consequências para as relações de gêneros nas sociedades indígenas e os seus homens começaram a assumir papéis de interlocução entre seu mundo-aldeia e as agências da colonialidade. Para a autora, era com os homens que os colonizadores faziam guerras e estabeleciam pactos e acordos, ou mesmo criavam estruturas masculinas específicas, com a intenção de formar alianças estratégicas. Como interlocutores entre esses dois universos, os homens indígenas, ao retornarem à aldeia, supostamente mantinham suas identidades tradicionais, porém, estavam seguindo novas normas ditadas pelos brancos (Segato, 2021). Além disso, aqueles que enfrentavam a administração colonial sofriam emasculação e perda de status ao saírem de suas comunidades, resultando em estresse e

relativização de sua posição masculina. Assim, segundo Segato (2021), esse cenário desencadearia violência, com os homens enfrentando opressão na cena colonial e sendo empoderados na aldeia, onde precisam demonstrar controle para restaurar a masculinidade afetada externamente. Tal dinâmica tornaria as mulheres mais vulneráveis à violência masculina, intensificada pelas pressões coloniais, além de provocar uma perda significativa de poder político para elas.

Paralelamente a esse quadro, com a ascensão de uma perspectiva universal moderna e suas instituições, como Estado, política, direitos e ciência, na visão de Segato (2021), observa-se uma ampliação excessiva do espaço público historicamente ocupado pelos homens na comunidade e uma simultânea desintegração e privatização da esfera doméstica. A "domesticação" das mulheres promovida pelos colonizadores criaria um afastamento e uma submissão que facilitaram o processo colonial. Assim, para a autora, a transformação do espaço doméstico em algo privado e residual, fora do escopo do interesse público, marginaliza as mulheres, desvinculando-as de questões de interesse geral e relevância universal. Enfim, as relações exclusivas entre as mulheres, que guiavam a solidariedade e cooperação em rituais, bem como no trabalho produtivo e reprodutivo, são desfeitas ao relegar a domesticidade à categoria de "vida privada". Isso resulta na definição da esfera masculina como o que é público e político, enquanto a esfera feminina é despolitizada ao ser considerada privada (Segato, 2021).

As relações de gênero nesse contexto apresentando por Segato (2021) representam um patriarcado de baixa intensidade em comparação com as relações patriarcais impostas pelo colonialismo e fortalecidas pela colonial-modernidade. Nesta abordagem crítica, o privilégio masculino pré-existente nas aldeias é intensificado durante o processo de colonização, introduzindo novas normas morais que desarticulam as concepções tradicionais da sexualidade e das interações entre homens e mulheres.

Em consonância ao pensamento de Segato (2021), Julieta Paredes, intelectual boliviana, fundamenta conceitualmente o feminismo comunitário, opondo-se a noções feministas brancas e construindo um pensamento para as mulheres de Abya Yala (Paredes, 2019, 2020). De acordo com a autora, essa concepção permite que mulheres desse território reconheçam a sua herança como descendentes de tataravós de origem Aymara, Quechua e Guarani, entre outras. Ou seja, o pensamento dela pousa sobre as realidades de mulheres indígenas, suas descendentes e mestiças — uma especificidade que deve ser assinalada.

Para refletir sobre a sobreposição de opressões do sistema patriarcal já existente em sociedades indígenas de Abya Yala com o sistema patriarcal ocidental, Paredes (2019) propõe a noção de entroncamento patriarcal. Nas palavras dela, esse fenômeno é o “entroncamento de dois patriarcados, o colonial e o patriarcado indígena, que a partir de 1492 estão conectados, fazendo uma série de pactos entre homens, relações que moldam a situação atual das mulheres indígenas, de maior opressão e discriminação” (Paredes, 2019, p. 84). No bojo da mesma discussão, Paredes (2020) afirma que para construir o feminismo comunitário é preciso desmistificar a noção Aymara de *chacha-warmi*, que oprime as vivências de mulheres bolivianas.

O *chacha-warmi* é uma prática de complementaridade homem-mulher, em que benefícios e responsabilidades são assumidos e compartilhados pelos membros do par/casal diante da sociedade. Essa compreensão de complementaridade e dualidade é uma marca de culturas andinas desde o período pré-colonial e que se estendeu até os tempos atuais. Segundo Paredes (2020) o *chacha-warmi* funciona a partir de uma lógica de poder vertical do homem em relação à mulher e em uma perspectiva heterossexual. Dessa maneira, para a autora, configura um instrumento machista e conservador que opera a manutenção histórica de subjugação das mulheres. Dito de outra forma, a naturalização do sistema *chacha-warmi* acaba por autorizar a discriminação, as desigualdades, a opressão e exploração das mulheres e torna aceitável que elas assumam continuamente papéis subordinados em relação aos homens. Assim, as descrições sobre o funcionamento do *chacha-warmi* de Paredes (2020) corroboram a visão de Segato (2021) sobre o patriarcado de baixa intensidade.

Nesse sentido, Paredes (2019, 2020) reivindica o instrumento da denúncia de gênero para provocar reflexões e transformações nas comunidades indígenas e suas relações. Para tanto, ela alerta que essa mudança deve acontecer distanciando-se da ideia de um feminismo branco que busca o posicionamento de mulheres como indivíduos em relação aos homens e assumindo as características comunitárias específicas do território boliviano. Ou seja, a construção do feminismo deve partir da ideia de comunidade como elemento basilar para a vida, assim, o intuito não é que as mulheres se pensem como mulheres perante os homens, mas como mulheres e homens em relação a uma comunidade (Paredes, 2020). Essa é uma abordagem feminista alternativa à sociedade individualista, que convoca todas e todos para participarem das lutas de igualdade entre os sujeitos.

Por último, mas não menos importante, lanço mão das considerações de Lorena Cabnal, cofundadora do movimento feminista comunitário-territorial na Guatemala, que reitera a importância da afirmação de mulheres indígenas como sujeitos epistêmicos:

Uma vez que as mulheres indígenas se assumam como sujeitos epistêmicos — porque dentro das inter-relações dos povos nativos, temos a autoridade e a capacidade de questionar, criticar e propor abolições e desconstruções das opressões históricas que vivenciamos — seremos capazes de contribuir enormemente com nossas ideias e propostas para a revitalização e criação de novas formas e práticas para a harmonização e realização da vida (Cabnal, 2010, p. 117, tradução nossa).

Assim, quando mulheres de matriz indígena afirmam seus saberes a partir das próprias experiências e cosmopercepções, não apenas intervêm no campo da produção de conhecimento, mas também questionam os limites e critérios que historicamente definiram o que é saber legítimo. Esse movimento tem implicações políticas e epistêmicas, pois desafia lógicas coloniais e patriarcais e reposiciona essas mulheres como agentes que elaboram, compartilham e transformam formas de conhecimento. No campo da encenação teatral, essas presenças podem introduzir outras práticas, outras formas de olhar e construir cena, contribuindo para uma ampliação crítica do que se entende por direção de grupos e processos criativos.

Por fim...

Conforme colocado, as teatralidades e expressões cênicas dos povos indígenas em Abya Yala carregam uma longa trajetória marcada por processos de opressão, silenciamento e apagamento desde os primeiros momentos da colonização. Inicialmente, essas manifestações foram duramente impactadas pelo teatro catequético, voltado à evangelização e à conversão dos povos originários. Posteriormente, sofreram sucessivas tentativas de supressão diante das influências artísticas europeias que se firmaram no território, associadas aos valores e símbolos das elites coloniais e burguesas. Ainda assim, ao longo do tempo, houve contínuos movimentos de resistência, inclusive por meio de expressões sincréticas, que dialogaram com elementos das culturas portuguesa e espanhola. Nos dias de hoje, essas expressões permanecem ativas e artistas indígenas ocupam cada vez mais a cena teatral, afirmando propostas que atualizam modos próprios de teatralidade, enraizados em saberes ancestrais e formas coletivas de existência, ao mesmo tempo em que enfrentam os efeitos persistentes da colonização.

Paralelamente, foi demonstrado que a função histórica da direção possui características que correspondem aos códigos comportamentais, estéticos e simbólicos designados como masculinos e que o desenvolvimento desse ofício sob domínio androcêntrico dificultou e afastou mulheres da possibilidade de exercê-la — também gerando invisibilização às diretoras. A partir da argumentação apresentada, pode-se afirmar também que a inserção do gênero na arena da encenação teatral vai indicar que a sua construção epistemológica erguida sobre pilares androcêntricos e patriarcais dão a ela uma característica parcial e limitada, já que não compreende a totalidade de sujeitos que contribuíram, contribuem e podem contribuir para os estudos desse campo. Desse modo, é relevante indicar alternativas de desestabilização da compreensão teórica e prática da encenação e reivindicar que seja exercida por pessoas que não compartilham da identidade homem-cis-branco-heterossexual.

Nesse sentido, também foi destacado que as mulheres indígenas enfrentam violências específicas resultantes do processo colonial, que transformou seus corpos em territórios de dominação. A imposição de um sistema binário e patriarcal de gênero desestabilizou suas formas originárias de organização social, em que as relações de gênero costumavam ser mais fluidas e menos hierárquicas. Na contemporaneidade, essas mulheres têm construído estratégias de resistência que articulam feminismo, ancestralidade e defesa dos territórios. Ao ocuparem espaços de criação e liderança, afirmam epistemologias próprias em um movimento contracolonial baseado em saberes comunitários e perspectivas originárias.

Fundamentado nessas reflexões, surge o desenho desta investigação, que propõe estudar saberes e práticas de diretoras de matriz indígena e refletir sobre como suas poéticas podem contribuir para sugerir outros rumos para a encenação teatral. Não se trata de observar as manifestações da encenação de matriz indígena realizadas por mulheres através da lente ocidentalizada da direção teatral, mas questionar os limites da perspectiva ocidentalizada da encenação, evidenciando que as manifestações da encenação de matriz indígena realizadas por mulheres possuem elementos de teatralidade que por muito tempo foram menosprezados e excluídos das fronteiras do campo do teatro. A proposta é problematizar a categoria da encenação juntamente com seus usos hegemônicos, buscando interlocuções com o pensamento feminista e contracolonial ao indicar como as poéticas de encenadoras de matriz indígenas podem contribuir para transformar esse cenário.

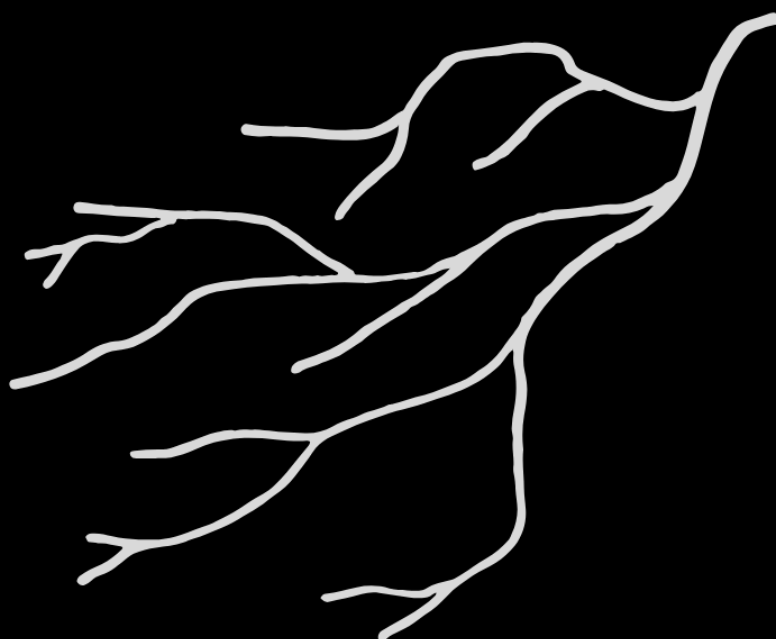
Folha de Castanheira - Ouro Preto | Brasil - maio de 2022

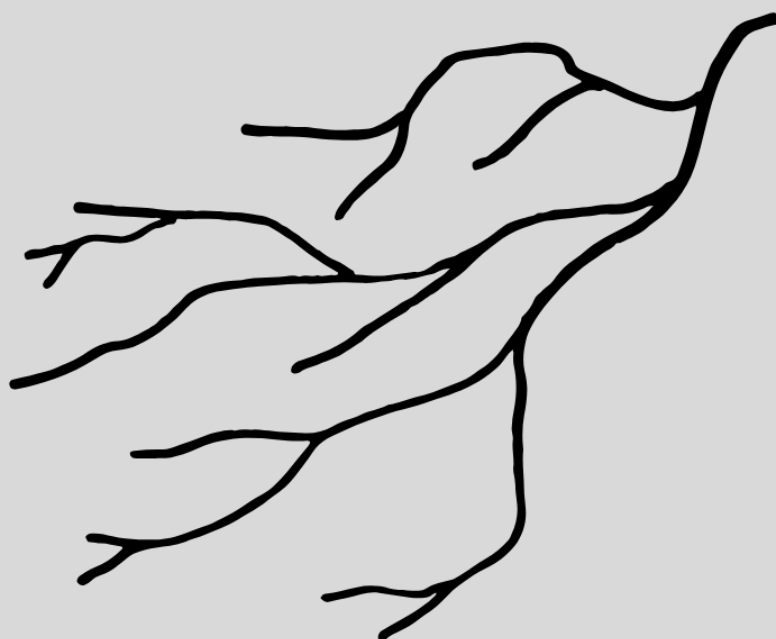


fórmula para destruir mundos originários

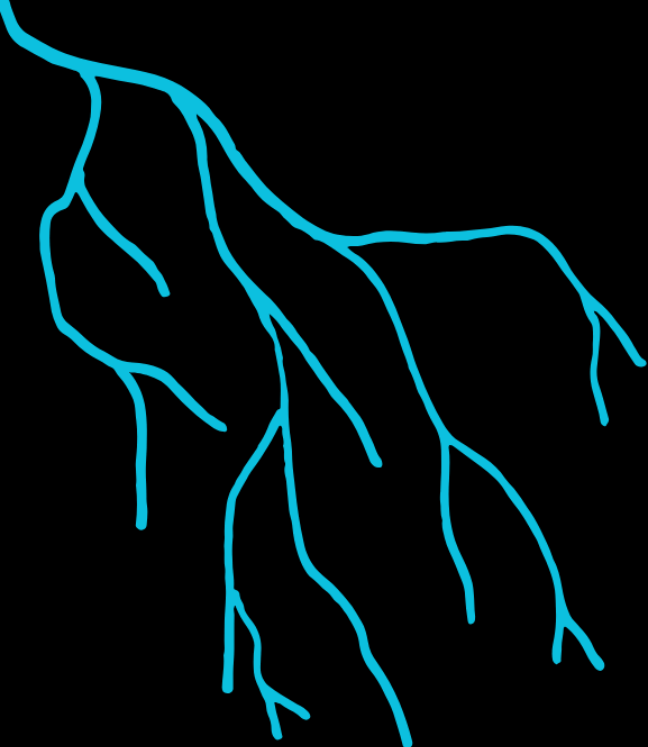
- aviste terras onde já existem milhares de outras pessoas vivendo à sua maneira
 - invada essas terras como quem finge querer fazer amizade
- espalhe doenças que o sistema imunológico dos residentes não tem anticorpos para combater
- classifique os residentes sobreviventes entre “bons” e “maus” — os “bons” são os que oferecem menor resistência à sua chegada; os “maus”, aqueles que resistem mais
- eduque os bons residentes com sua religião e mate ou escravize os maus com sua espada
- proclame guerra contra os residentes que não aceitarem de jeito nenhum que você chegou para ficar — nada mais justo
 - proíba os residentes de falarem suas línguas e usarem seus nomes originais
 - imponha a sua própria língua sobre os residentes
- incentive seus homens a tomarem mulheres residentes como esposas em troca de terras, ferramentas e títulos
- declare o fim da escravização dos residentes maus algum tempo depois, mas exija que continuem trabalhando para você de graça
 - transforme os aldeamentos dos residentes em vilas que, no futuro, serão cidades
- apague a etnicidade dos residentes a qualquer custo — é ideal que se esqueçam de quem eram para se tornarem seus cidadãos
- deslegitime a ocupação tradicional de terras dos residentes, dizendo que elas só podem ser adquiridas por compra
- crie órgãos de proteção aos residentes, mas que sejam, na verdade, projetos de tutela e apagamento cultural, mantendo-os sob vigilância
- elabore um discurso de progresso e desenvolvimento e continue tirando do seu caminho os residentes que se opuserem
- instaure uma ditadura militar e recrute residentes para comporem seu exército — talvez eles até se coloquem contra outros residentes, já pensou?
- proponha leis que reconheçam os direitos dos residentes como ocupantes originais do território
 - descumpra as leis criadas
 - justifique todas as ações como tentativas de integração

PARTE 2





DIRETORAS DE ABYA YALA:
ROTAS RUMO A OUTRAS POSSIBILIDADES DE ENCENAR



2.1 PAULA GONZÁLEZ



Paula González Seguel é uma diretora, dramaturga, pesquisadora e documentarista chilena Mapuche¹⁹ que também atua como musicista e professora. Ela é atriz licenciada em Artes Cênicas pela Universidad Mayor (2009), estudou direção teatral no centro de investigação Teatro la Memoria (2010) e é mestra em Cine Documental pela Universidad de Chile (2022). Junto com sua irmã, Evelyn González Seguel, gestora cultural, psicóloga e musicista, Paula fundou a companhia artística multidisciplinar KIMVN Teatro em 2008.

A companhia busca resgatar o conhecimento ancestral do povo Mapuche, valorizando sua tradição oral, língua — o *mapudungun* — e cultura. Ao mesmo tempo, denuncia as violações de direitos humanos e os desafios sociais que essa nação originária enfrenta, tanto historicamente quanto na contemporaneidade. Lançando mão da prática artística como espaço de sensibilização e transformação social, o grupo conecta-se com artistas Mapuche e criadoras e criadores das artes cênicas, das artes visuais, da música e do audiovisual, promovendo encontros interculturais. O trabalho de Paula vem sendo reconhecido em nível internacional nos últimos anos, levando-a a festivais, mostras e eventos em diferentes países.

2.1.1 Notas sobre o povo Mapuche

De acordo com Siqueira Filho (2009), antes da invasão dos espanhóis, os Mapuche já haviam abandonado o nomadismo e viviam organizados em clãs chamados *levos* ou *rehues*, formados por extensos grupos familiares unidos por laços de sangue ou aliança. Cada clã ocupava um território próprio e partilhava um ancestral comum, cuja linhagem era associada a elementos da natureza ou animais totêmicos, acreditando-se que herdavam suas qualidades. Embora divididos em diferentes comunidades, possuíam uma língua em comum e práticas culturais semelhantes, o que lhes conferia grande unidade e capacidade de articulação frente a ameaças externas — seu sistema era comparado a uma democracia. Os Mapuche cultivavam milho, feijão, quinoa e pimentão, criavam lhamas para obtenção de lã, carne e couro, e completavam sua alimentação com caça e pesca.

A organização social Mapuche girava em torno do *lonko*, liderança política hereditária cuja autoridade se firmava mais pelo prestígio e caráter do que pelo simples

¹⁹ Ao longo da tese, adoto a grafia dos nomes das etnias indígenas com inicial maiúscula, em respeito e reconhecimento à sua identidade cultural, conforme as práticas da Funai e do IBGE. No caso do povo Mapuche, também mantenho a denominação sempre no singular, em consonância com sua língua originária, que não admite forma plural para seu nome.

direito de sucessão. A formação dos meninos incluía desde cedo práticas ligadas à guerra, num aprendizado que os preparava para defender o clã e o território. Já a dimensão espiritual era conduzida pela *machi*, figura central nos rituais, nas curas e no diálogo com os espíritos. A espiritualidade Mapuche era profundamente conectada à natureza, povoada por forças e presenças diversas, numa relação regida pelo *admapu* — conjunto de princípios que orientava a convivência com o território, os ancestrais e os modos de estar em comunidade (Siqueira Filho, 2009).

O primeiro contato entre os Mapuche e os europeus ocorreu em 1536, quando uma expedição espanhola chegou ao território Mapuche, no Sul do que hoje é o Chile. O encontro inicial foi marcado pela resistência do povo Mapuche, que jamais foi subjugado pelos espanhóis, enfrentando de maneira consistente as tentativas de colonização. Nos séculos seguintes, a relação entre os Mapuche e os europeus se configurou pela ocorrência de conflitos constantes. A chamada Guerra de Arauco (1550-1656) foi um dos conflitos mais longos da história entre colonizadores espanhóis e povos indígenas. Os Mapuche resistiram vigorosamente à invasão espanhola, apropriando-se de armas e cavalos dos colonizadores e ganhando vantagem pelo conhecimento que tinham do território. Em 1641, foi assinado o Parlamento de Quilín, um tratado de paz que reconhecia a região como uma espécie de fronteira entre as comunidades Mapuche livres e a Coroa espanhola, assegurando a independência do território Mapuche ao sul do rio Biobío, porém esse acordo foi frequentemente desrespeitado pelos espanhóis (Vidigal, 2021).

Com a independência do Chile no início do século XIX, os conflitos continuaram. No final do século, durante a chamada Pacificação da Araucânia (1861-1883), o governo incorporou à força os territórios Mapuche ao Estado chileno, o que resultou na perda de grande parte de suas terras e na destruição de suas estruturas de organização social e comunitária tradicionais. Cerca de 5 milhões de hectares foram expropriados pelo Estado chileno através de ações administrativas, ocupações militares, anexações econômicas e venda de terras a colonos nacionais e estrangeiros — usando como justificativa a cruel ideia de que aquelas eram "terras sem gente". Com isso, os Mapuche enfrentaram deslocamentos forçados e processos de assimilação cultural (Vomero, 2023).

Entre 1884 e 1929, o Estado chileno implementou o processo de "redução", concedendo às famílias Mapuche pequenas porções de terra por meio dos títulos de propriedade conhecidos como títulos de *merced*. Em português, o termo significa algo como "favor" ou "misericórdia", o que caracterizaria a "bondade" do Estado que "apenas"

buscava “rever” a distribuição territorial. Essas áreas, além de insuficientes, eram designadas de forma arbitrária e sem garantia de posse plena, condicionadas a um uso revogável. A precariedade resultante desse processo forçou muitas famílias Mapuche a migrarem para cidades como Santiago. Mais tarde, as reformas agrárias dos governos Frey e Allende devolveram parte dessas terras, mas, na ditadura de 1979, uma lei dividiu os títulos em propriedades individuais, enfraquecendo a vida comunitária. Durante todo esse período, o povo Mapuche enfrentou racismo, imposições culturais e tentativas de “chilenização”, que desvalorizavam sua língua, tradições e modo de vida (Vomero, 2023).

Ainda no período ditatorial, foi implementada a Lei Antiterrorismo, que até os dias de hoje traz impactos negativos para o povo Mapuche. Originalmente criada em 1984, durante a ditadura de Augusto Pinochet, essa lei, destinada a combater ações de grupos armados, acabou sendo aplicada em disputas territoriais envolvendo comunidades indígenas. Ela permite o uso de práticas jurídicas excepcionalmente duras, como processos sob sigilo, testemunhos anônimos e penas mais severas. Na prática, ela tem sido empregada para criminalizar líderes Mapuche que lutam pela recuperação de suas terras ancestrais, frequentemente tratando reivindicações que são legítimas como atos terroristas. Com isso, a marginalização do povo Mapuche é intensificada, reforçando um histórico de repressão e negando espaço para o diálogo e a justiça social (Vidigal, 2021).

Até hoje, a relação entre o povo Mapuche e o Estado chileno é marcada por tensões constantes, resultado de séculos de luta por direitos territoriais, culturais e políticos que permanecem sem solução definitiva. Essas reivindicações envolvem o reconhecimento de suas terras ancestrais, muitas das quais foram expropriadas ou destruídas, e a preservação de sua identidade cultural, frequentemente ameaçada por políticas de assimilação e pelo preconceito estrutural.

Na centralidade dessas disputas está o conceito de *Wallmapu*, que representa o território ancestral dos Mapuche e abrange parte do Chile, bem como da Argentina. A palavra “wall” (cercado ou território) combinada com a palavra “mapu” (terra), em mapudungun, pode ser traduzida como “território Mapuche”. Para os Mapuche, *Wallmapu* não se limita à questão geográfica, mas incorpora significados espirituais, históricos e culturais, sendo um elemento basilar de sua cosmovisão. Dessa maneira, a reivindicação pelo *Wallmapu* representa a resistência contínua e a busca por autodeterminação. Hoje, a bandeira Mapuche, *Wenufoye*, é frequentemente exibida em casas e manifestações por direitos territoriais e contra o racismo como símbolo dessa luta.



Bandeira Mapuche empunhada em protesto em Santiago
(Hidalgo, 2019)

2.1.2 Caminando hacia Paula

Eu iniciei o doutorado em outubro de 2021. Originalmente, o meu intuito sempre foi estudar mulheres encenadoras: mas quais? Essa pergunta que eu havia deixado em aberto no meu projeto inicial começou a ter uma resposta esboçada nas primeiras reuniões de orientação. Embora eu não apontasse especificamente as diretoras que iria pesquisar, a minha proposta primeira era estudar a poética de profissionais situadas em BH. Porém, com uma agradável surpresa, fui incentivada pela Bya, minha orientadora, a ampliar o meu recorte de pesquisa — por que não buscar potenciais diretoras a serem abordadas em todo o globo? A ideia trazida por ela era que eu expandisse o foco, conhecesse várias diretoras diferentes, para depois concentrá-lo novamente naquelas que fizessem mais sentido para mim e para a minha pesquisa. Esse processo de abertura e seleção, embora desafiador, enriqueceu profundamente o meu trabalho e me levou a descobrir trajetórias de mulheres que talvez nunca cruzassem o meu caminho.

A planilha que criei para registrar o mapeamento de diretoras pelo mundo teve sua inauguração no dia 24 de março de 2022 — como me mostram as informações inequívocas do *Microsoft Excel*. Nessa data, é celebrado o Dia da União dos Povos Latino-Americanos, coincidência que se revelaria como muito mais do que uma coincidência em meu percurso. A partir daí, vários nomes de encenadoras foram sendo adicionados ao documento, mulheres de todos os continentes, de todos os cantos. Vale mencionar que a busca não era nada fácil: recorri a livros, vídeos, reportagens, trabalhos acadêmicos; enfim, em qualquer ferramenta de busca que eu pudesse usar na internet, inseria a palavra “diretora” em diversos idiomas — era como tentar encontrar agulha(s) no palheiro. Gostaria de destacar que, nessa jornada, uma das minhas fontes mais valiosas foi o livro *International Women Stage Directors* (2013), organizado pelas professoras e escritoras Anna Fliotsos e Wendy Vierow, que me proporcionou uma visão mais sistematizada sobre diversas diretoras de teatro ao redor do mundo.

Depois de registrar alguns nomes de África, Oceania, Ásia, Europa e América do Norte, cheguei às diretoras da América Central e do Sul — foram os últimos territórios “visitados” e os que permaneceram. Logo encontrei o nome de Paula González. Lembro-me que as primeiras informações que vi sobre ela é que tinha participado da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP) em 2020 e da mesa de conversa “Teatralidades e povos indígenas” em 2021 — junto com Ailton Krenak — promovida pelo

Sesc Santos. Em seguida, no site do KIMVN Teatro, visitei a *ruka*²⁰ da companhia virtualmente e comecei a explorar os detalhes compartilhados: a arquitetura, os instrumentos, a música, os objetos, os símbolos, a língua; fiquei intrigada em saber como era o teatro produzido naquele espaço. A intuição me dizia que, ali, eu havia encontrado algo realmente especial.

Ao descobrir a diretora Mapuche Paula e o seu trabalho, aconteceu uma virada na minha pesquisa. Depois de fazer uma mirada ampliada por diretoras mundo afora, era hora de trazer um novo enfoque, e os meus sensores — acadêmicos, artísticos e pessoais — apontavam para a relevância de abordar encenadoras de matriz indígena. Esse movimento, como já relatei, tem a ver também com a busca pela minha própria ancestralidade. Assim, escolhi me debruçar sobre as poéticas de encenadoras de Abya Yala, assumindo esse termo, ao invés de América Latina, como uma forma de honrar as memórias, as histórias e as lutas dos povos originários deste território e alinhar o estudo ao corpo de epistemologias contracoloniais no campo das artes da cena.

Nesse sentido, busquei textos e vídeos²¹ sobre Paula e seu trabalho — em contexto acadêmico e fora dele — e passei a seguir o perfil dela e do KIMVN Teatro nas redes sociais, sempre atenta a possíveis novidades e formas de aproximação que pudesse esboçar. Foi então que, em março de 2023, abriram vagas para cursos e oficinas na *Escuela Intercultural* da companhia e algumas das atividades, para a minha sorte, aconteceriam de forma online. Dessa forma, durante quase todo o primeiro semestre de 2023, realizei a oficina *Prácticas Escénicas Contemporáneas*, com condução de Rosa Landabur, parceira do grupo. Em um dos encontros, tivemos a presença de Paula e Evelyn para falarem um pouco sobre o KIMVN Teatro e suas atividades; esse foi o primeiro contato direto que tive com ambas.

Em maio do mesmo ano, soube de uma convocatória para uma residência artística com Paula, parte da programação do Festival Teatro e Povos Indígenas (TePI) que aconteceria em São Paulo. Não hesitei em me inscrever, vendo ali uma oportunidade única de conhecer melhor o trabalho de Paula, não apenas observando sua direção, mas sendo orientada por ela. No mês seguinte, recebi a confirmação de que havia conquistado uma

²⁰ A *ruka* é a habitação tradicional dos Mapuche, construída com madeira, barro e palha, em forma circular ou retangular. Mais que uma moradia, é um espaço de convivência e espiritualidade, onde ocorrem cerimônias e encontros comunitários, simbolizando a conexão dos Mapuche com a terra e seus ancestrais. Disponível em: <https://www.kimvn-teatro.cl/espanol1/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

²¹ Neste link, selecionei alguns dos vídeos a que assisti com obras e falas de Paula González: https://www.youtube.com/watch?v=olJj-Zt8y14&list=PLQgfRfCGR5HI5-VUuC2do_UKU_Yve_qM.

vaga na residência. Assim, em julho, parti para São Paulo cheia de expectativas; foram 15 intensos dias de processo para a criação de um espetáculo que Paula chamou de *Futuro Ancestral* — uma homenagem ao livro homônimo de Ailton Krenak, com quem ela, inclusive, tem uma relação de amizade.



O tempo na residência, que tinha como tema “O(s) movimento(s) indígena(s) no Brasil como teatro documental”, para mim, foi especialmente educativo. Creio que foi um grande desafio para Paula e para a produção do TePI articular um processo criativo que culminaria em um resultado final a ser compartilhado com o público em tão pouco tempo. Além disso, o elenco era composto por artistas de diversas partes do Brasil²² que não se conheciam até ali; algumas pessoas eram indígenas e outras não-indígenas, e essa prática viva intercultural não aconteceu sem discordâncias e dissonâncias em alguns momentos. No final, sinto que o trabalho trouxe uma potente experiência de troca, abrindo espaço

²² A equipe de artistas da residência — retratada na fotografia acima — era composta por: na fileira superior, Geórgia Macedo (RS), Lilly Baniwa (AM), Arami Arguello (MS), Bárbara Matias (CE) e Muriel Costa (SP); na fileira do meio, Júlia Camargos (MG), Adriana Sayuri (SP|PR), Paula González (Chile) e Carlos Maga (SP); e na fileira inferior, Wesslley dos Santos Amaral (SP|BA), Camila Gonçalves Gomes (SP) — com sua bebê — e Maíra Garrido Menezes (RJ).

para diálogos essenciais sobre cultura, identidade e criação coletiva. Cada artista contribuiu com perspectivas e sensibilidades únicas, e, com as nossas diferenças, conseguimos criar um experimento cênico que refletia a complexidade da luta indígena no Brasil, fundado em elementos da poética de Paula enquanto encenadora.

Após retornar à minha cidade, mantive o contato com Paula e, depois de algumas conversas, marquei de entrevista-la em maio de 2024, especificamente para a pesquisa. Para a realização da entrevista completa, que ocorreu de forma virtual devido à nossa distância — ela em Santiago e eu em BH —, foram necessários dois encontros em dias diferentes. Vale mencionar que houve uma dificuldade na questão do idioma em nossas interações, pois apesar de compreender bem e conseguir me comunicar em espanhol, não me considero completamente fluente. O sotaque chileno é também conhecido por ser um dos mais complicados para os ouvidos brasileiros. Assim, tive alguns momentos de dúvida, ao escutar, ou bloqueio, ao falar, mas Paula lidou com essas dificuldades com muita delicadeza e paciência. Então, a entrevista fluiu bem e pude mergulhar um pouco mais fundo na poética dela, compreendendo melhor as camadas de sentido do seu teatro.

O nosso último encontro presencial aconteceu em julho, em 2024, quando Paula participou do Festival Internacional de Belo Horizonte (FIT-BH), apresentando a peça *Ñuke* com o KIMVN Teatro. Quando soube que viria para BH, Paula entrou em contato comigo para pedir ajuda durante a passagem do grupo pela cidade. Acontece que uma das atrizes tinha uma criança pequena e precisava de um suporte com os cuidados, para que ela pudesse ensaiar e apresentar. De pronto, disponibilizei-me para a tarefa e, com isso, pude acompanhar vários momentos de bastidores do grupo. Observei algumas preparações da equipe e do elenco de *Ñuke*, orientações da Paula, partes de ensaios, ajustes de cenário e outros elementos de cena; também participei de viagens de van, de refeições e outras situações mais descontraídas — foi importante para mim e para a pesquisa vivenciar essa forma outra de aproximação da Paula.

Após a apresentação de *Ñuke*, Paula permaneceu alguns dias na cidade para acompanhar a programação do festival. Nesse tempo, ela assistiu a *Memorada*, espetáculo que dirigi e que também integrou o FIT-BH. Gosto de pensar que ainda teremos outros encontros, mas, até o momento em que escrevo, esse foi o nosso último, deixando uma troca de reflexões e afetos que continuam ressoando em meus processos.

2.1.3 Reencontrar-se com suas origens indígenas; tornar-se diretora

A trajetória de Paula como diretora de teatro está profundamente entrelaçada com a sua identidade Mapuche, criando uma relação estreita entre suas origens e suas escolhas artísticas. Essa interação não ocorre de forma unilateral; pelo contrário, os elementos culturais da sua identidade fortalecem a sua prática teatral, enquanto os processos criativos que conduz, por sua vez, parecem reafirmar e enriquecer a conexão com as suas raízes. Percebo que essa reciprocidade se manifesta tanto na escolha dos temas que aborda quanto na linguagem cênica que tece, evidenciando um comprometimento com a visibilização e a preservação da cultura Mapuche em nível pessoal e coletivo.

Embora a conexão entre a direção teatral de Paula e sua ancestralidade Mapuche seja tão evidente hoje, essa questão identitária indígena nem sempre esteve presente na vida dela dessa maneira. Na história de sua família, as gerações mais recentes vivenciaram um afastamento significativo de suas raízes indígenas, impulsionado pela pressão da assimilação cultural e pelas dinâmicas sociais que historicamente marginalizam e desvalorizam a identidade Mapuche no contexto chileno. Esse distanciamento resultou em um silenciamento quase total de sua ascendência dentro da própria convivência familiar. Foi apenas na adolescência que Paula começou a reconhecer e a reivindicar essa herança, iniciando um processo profundo de resgate identitário.

Bom, sou Mapuche por parte materna. Minha bisavó era *machi*²³ e se chamava Rosa Marileo Inglés. Ela era da região de Temuco, mais especificamente de Chucauco, mas acredito que suas origens remontam à área de Villarrica. Ainda não descobri completamente toda essa ancestralidade, mas, segundo os relatos orais da minha família, minha bisavó vinha de uma linhagem de autoridades ancestrais, como *lonkos*²⁴, caciques e *machis*. Essa história dos nossos antepassados, de alguma forma, foi muito escondida durante toda a minha infância. Quando eu tinha cerca de 14 anos, fiz uma viagem ao sul que foi muito marcante. Minha tia, Gloria Mercado Treumun, me convidou para visitar a Ilha Guapi, um local onde, na época, estava ocorrendo um processo de recuperação territorial. Nessa oportunidade, tive a chance de estar com uma comunidade Mapuche que só falava mapudungun. Eu já costumava visitar o campo com minha família, porque, por parte da minha avó, muitos dos irmãos dela permaneceram no Sul. Enquanto isso, as mulheres migraram forçosamente para Santiago, em busca de trabalho, para que seus filhos pudessem estudar. Foi nessa viagem que ouvi pela primeira vez o *ülcantún*, o canto ancestral Mapuche, e vi uma comunidade que falava exclusivamente mapudungun. Também pude testemunhar um processo de recuperação territorial. Nesse momento, minha tia

²³ *Machi* é uma figura de liderança na cultura do povo Mapuche, normalmente responsável por orientar espiritualmente a comunidade e atuar como curandeira por meio de práticas xamânicas.

²⁴ *Lonko* é uma liderança tradicional do povo Mapuche, responsável pela gestão política e social de uma comunidade. Exerce sua autoridade com o apoio de um conselho de anciãos, focando em decisões sobre a terra, a resolução de conflitos e a preservação da cultura.

começou a me contar sobre a nossa história ancestral, como a de minha bisavó, que havia sido negada pela minha avó. Foi quando descobri que éramos Mapuche, que tínhamos sangue indígena. Fiquei profundamente impactada com essa experiência e cheia de vontade de saber mais sobre minhas origens como Mapuche. Nasci em Santiago e, estando aqui, minha avó sempre negou sua identidade. Ela dizia que os Mapuche eram alcoólatras e preguiçosos. No entanto, com o passar dos anos, percebi que essas falas vinham de um processo de discriminação e violência histórica contra o povo Mapuche e, de forma geral, contra os povos originários na América Latina e no mundo. As únicas palavras que minha avó dizia em mapudungun, por exemplo, eram xingamentos. Ela quase não transmitiu o idioma para a família, nem para minha mãe. Foi no teatro, junto com minha irmã, que começamos a explorar o idioma e nossas raízes. Fizemos minha mãe atuar em nossa primeira peça, que era sobre nossa identidade como mulheres Mapuche, como terceira geração de Mapuches nascidos na cidade. Foi daí que surgiu esse grande interesse em resgatar nossa memória (González, 2021)²⁵.

Considerando o panorama histórico das lutas Mapuche pela manutenção de seu território e cultura que foi exposto anteriormente, é possível compreender melhor as situações enfrentadas por famílias como a de Paula. Em muitos casos, o afastamento ou a negação da cultura indígena se torna uma estratégia de sobrevivência, uma tentativa de adaptação para minimizar os impactos do racismo estrutural e garantir melhores condições de vida para familiares, especialmente as gerações mais jovens. Esse fenômeno é especialmente visível em contextos urbanos, onde a invisibilidade pode ser uma forma de evitar violências e discriminação, buscando se camuflar na cultura hegemônica para acessar recursos essenciais. No entanto, isso implica na perda ou fragilização da identidade originária. Infelizmente, esse tipo de opressão não é exclusividade do Chile. Em diversos outros países de Abya Yala, diferentes etnias indígenas enfrentam processos históricos semelhantes, marcados pela subjugação de suas línguas, tradições e modos de vida, nos quais a tentativa de se ocultar dentro do sistema dominante emerge como alternativa de preservação. Essa dinâmica constitui um marco profundo na história deste território.

No Brasil, por exemplo, as iniciativas assimilacionistas impostas aos povos originários configuram-se como projetos políticos e históricos de opressão e apagamento cultural. Desde o século XVI, a catequese e as missões religiosas promovidas principalmente pelos jesuítas buscaram converter indígenas ao cristianismo e introduzir modos de vida europeus, a partir da premissa de que eram selvagens e que precisavam tornar-se civilizados. A imposição da língua portuguesa e de práticas culturais

²⁵ Depoimento dado à Fundação Teatro a Mil, em 2021. Transcrição e tradução nossa. Disponível em: <https://youtu.be/F2IIN8DuuK0?si=alcPuaMUUaAlaNSr>. Acesso em: 27 nov. 2024.

estrangeiras visava erradicar as línguas e os costumes indígenas, marcando um processo contínuo de etnocídio. No século XVIII, o Diretório dos Índios (1757-1798), instituído por Marquês de Pombal, aboliu o uso das línguas indígenas nas relações com a administração colonial e incentivou o casamento entre indígenas e brancos, sob o pretexto de civilizá-los e integrá-los como súditos portugueses. Essa política reforçou a ideia de que os indígenas precisavam abandonar suas culturas para serem reconhecidos como parte da sociedade colonial (Oliveira; Mesquita, 2019).

Avançando para o século XIX, foram criadas escolas indígenas voltadas para o ensino da língua portuguesa, em detrimento das línguas originárias, o que contribuiu para a perda de idiomas tradicionais e a descaracterização cultural. Essa lógica foi reforçada pelo Código Civil de 1916, que tratava os indígenas como "relativamente incapazes", colocando-os sob tutela do Estado e restringindo sua autonomia (Amaral, 2017). Durante o século XX, a Lei do Índio (1973) buscou delinear os direitos dos povos indígenas, mas partia da premissa de que deveriam ser integrados à sociedade nacional, perpetuando a perspectiva assimilacionista ao classificá-los como "em vias de integração" (Amaral, 2017). Esse período também foi marcado por impactos devastadores promovidos pela ditadura militar (1964-1985), quando os indígenas foram tratados como obstáculos ao desenvolvimento, sofrendo remoções forçadas, massacres e contaminações deliberadas. Políticas desenvolvimentistas desrespeitaram seus direitos territoriais e culturais, enquanto órgãos como a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (Funai), que supostamente deviriam protegê-los, eram cúmplices nessas tarefas violentas. Essas ações resultaram em perda de terras, desagregação social e perseguições graves (Cabral; Moraes, 2020).

Em tempos recentes, ainda que a Constituição de 1988 tenha trazido avanços no que diz respeito aos direitos indígenas, estes continuam sendo violados (Amaral, 2017). Medidas contemporâneas, como a Lei do Marco Temporal²⁶ — que estabelece que os povos indígenas só têm direito às terras que ocupavam ou disputavam na data de promulgação da Constituição de 1988 — continuam a ameaçar os povos originários, restringindo seus direitos territoriais ao desconsiderar os históricos de violência e deslocamento que marcaram suas existências (Cabral; Moraes, 2020). Essas políticas

²⁶ A Lei do Marco Temporal foi aprovada pelo Congresso brasileiro em 2023, mas é considerada inconstitucional pelo Superior Tribunal Federal (STF), que já rejeitou a tese por violar direitos indígenas garantidos na Constituição. O tema segue em disputa judicial e política.

representam não apenas uma tentativa de apagamento cultural, mas também uma forma contínua de colonização, que coloca os povos indígenas na condição de uma luta incessante pela preservação de suas identidades, territórios e formas de viver.

Quantas famílias foram afastadas de suas raízes nesses processos históricos? Quantas perderam seus nomes, suas línguas e suas histórias? Quantas, há séculos, caminham em direção às cidades em busca de melhores condições, enfrentando preconceito e exclusão? Quantas preferem silenciar e negar suas origens em troca de um pouco de paz? E quantas resistem, lutando para preservar suas culturas e identidades diante de tantas injustiças?

A discriminação, enraizada no racismo estrutural, manifesta-se em uma cadeia de violências simbólicas que impactam a vida de sujeitos indígenas e seus descendentes em toda Abya Yala. Essa experiência de deslegitimação cultural marcou a trajetória de Paula em sua formação teatral, como é possível observar no depoimento abaixo:

Começo um novo caminho universitário e entro para a escola de teatro da Universidad Mayor. Nesse espaço de formação, **os papéis que me atribuíram para interpretar foram a negra, a babá, a Mapuche, a mulher pobre, a prostituta**. Nunca tive um papel principal até o último ano de formação, quando comecei também a abrir caminho na direção teatral (González, 2018, p. 35, tradução e grifos nossos).

O relato de Paula evidencia a continuidade de estereótipos nos papéis atribuídos a pessoas indígenas e seus descendentes, reforçando uma lógica colonial que limita a representação a personagens subalternos ou marginalizados. Esse cenário reflete uma estrutura que, ao mesmo tempo em que exclui, se apropria das culturas originárias, reduzindo-as a rótulos que atendem aos interesses da cultura dominante. No entanto, ao reivindicar um papel principal no final de sua formação e ao iniciar sua trajetória na direção teatral, Paula dá início a um movimento de resistência, de reversão desse quadro. Esse movimento pode ser entendido como uma tentativa de resgatar e afirmar sua identidade, tanto como artista quanto como mulher Mapuche, ocupando um espaço que, até então, era negado a ela.



Vagem de Jacarandá - Brasília | Brasil - setembro de 2023

meu corpo caminhando na rua, meu corpo parado em uma faixa de pedestres, meu corpo na porta do supermercado, no bar, na universidade, na tela de um celular. um corpo estranho, um corpo que parece estar onde não deveria estar, introduzido acidentalmente no organismo, inserido involuntariamente no sistema. inadequado. inconveniente. indevido. descabido. desapropriado. impertinente. é sério? depende. depende do que está configurado e muitas vezes não, ou seja, depende, mas também não depende muito. fica de pé: deixa eu ver a sua bunda. quê? não para de chover lá fora e minha cabeça orbitando, minha boca amargando e meus pés flutuando. sem raízes, não dá pra firmar o passo. eu escorreguei e caí. eu escorrego e caio muitas vezes. sinto muita vergonha. o jeito é esconder, é fingir que não é comigo, é ficar dentro dessa armadura. onde estão as estruturas do imaginário que você conserta se você precisar consertar? porque eu não estou conseguindo pensar em outra coisa. afinal, que coisa eu sou, se eu não sou uma coisa e nem outra? eu aprendi a odiar os meus olhos pequenos, meu cabelo grosso e preto, minha pele acobreada (pausa). meu corpo correndo na esteira, meu corpo em um estacionamento, meu corpo deitado no sofá da sala, na rodoviária, no chuveiro, no cruzamento. um corpo que cisma consigo mesmo, que se pergunta a todo o momento o que aconteceu para que ele chegasse aqui, assim. alô: infelizmente o seu perfil não é o que estamos buscando. exótica. esquisita. estrangeira. esdrúxula. insólita. alheia. respiro fundo. olha: a única personagem que sobrou para você é a prostituta, ok? é bom que você saiba dos assuntos da realidade, ela sempre está lá bem concreta, é o que se vê. escuta: você faria uma ótima indiazinha. é o que se percebe, é o que não dá pra ignorar. mamãe usava mangas longas todo dia pra ir pra escola, porque achava o braço escuro demais. e faz sol lá fora, melhor evitar, ficar na sombra, não deixar queimar a pele (pausa). meu corpo estando, meu corpo sendo, meu corpo seguindo, olhando umas estrelas no céu, soltando fumaça, brincando de aterrisar. meu corpo não corresponde à expectativa idealizada pelo delírio colonial ou é justamente uma tentativa, frustrada, dele. podemos dizer que o que dita é o que convém. uma parte nega a outra (?). forjado historicamente de guerra, o doido é que o corpo aprendeu a guerrear consigo.

Paula conta que foi justamente durante um projeto teatral na universidade, em que interpretava uma mulher Mapuche, que seu caminho no teatro mudou. Dedicada a fazer a personagem da melhor maneira possível, ela levava textos para a sua avó traduzir do espanhol para o mapudungun e, em seguida, retornava com os textos para a sala de ensaio para compartilhar com o grupo. Em um dia de ensaio, seu professor se manifestou sobre essa questão: “— Você é Mapuche de verdade? — Sim, minha avó é Mapuche, eu respondi. Assuma esse lugar — ele me disse — porque não há ninguém no teatro chileno que o faça” (González, 2018, p. 35, tradução nossa). Assim, ela foi se aproximando da direção:

Foi no meu último ano de formação artística como atriz que me deparei com a direção teatral. Eu me encontrei com a direção justamente ao final do último ano da escola e foi quando comecei a dirigir minha primeira montagem: uma peça de teatro documental com mulheres indígenas que haviam migrado do campo para a cidade, mulheres Mapuche. Nesse momento, senti que algo fazia muito sentido. Senti que minha voz estava emergindo através do exercício artístico, e foi nesse instante que pensei: **talvez a atuação não seja o meu caminho, mas sim a direção.** Parecia ser o lugar onde eu poderia expressar minhas pulsões criativas, meus desejos e meus ideais políticos. [...] ou seja, eu queria ser atriz. Esse era o meu desejo: atuar, ser atriz de teatro. Mas, quando fiz esse primeiro trabalho cênico, ele teve muita repercussão no meio teatral. Houve muita aceitação, chamou muito a atenção naquele momento, porque praticamente não existiam obras de teatro documental, e muito menos com as vozes dos povos originários. Não se tinha visto aqui uma montagem da própria comunidade, comunidades historicamente marginalizadas, tomando o palco para falar de si mesmas. Não eram outros as representando, mas elas próprias falando por si. E eu fui como a ponte para que isso acontecesse, como diretora. Então, naquele momento, percebi que talvez eu tivesse talento, que parecia ser algo que eu estava fazendo bem. Minha irmã me disse que eu devia me dedicar a isso, ela disse algo como: “Olha, mas o mundo do teatro é tão difícil, é tão complicado esperar que te chamem para atuar”. Aí, em um momento, ela falou: “Você não precisa ficar esperando. **Você tem que criar seus próprios projetos, suas próprias ideias. E talvez a direção seja o lugar onde você pode fazer isso,** sem precisar esperar que alguém te chame. É você quem inicia os projetos”. E eu acho que ela teve muita razão, foi um ótimo conselho de irmã. [...] E claro, com esse trabalho, que foi *Ñi Pu Tremen*, participamos de um festival. Foi minha primeira obra. Participamos do Festival Santiago a Mil e, logo depois, em um ano e meio, já estávamos em turnê pela Europa. Então, para mim, foi muito importante, porque foi como, “uau, é a minha primeira obra e já estou participando de festivais internacionais”. **Parece que é algo a que posso me dedicar bem, como se isso fizesse sentido; parece que estou fazendo bem** (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

O trabalho sobre o qual Paula narra nesse trecho da entrevista foi o primeiro que conduziu como diretora, intitulado *Ñi Pu Tremen – Mis antepasados*. A realização do processo criativo da peça foi iniciada com a aproximação de uma comunidade Mapuche chamada *Petu Moguelein Mawidache*, situada na região periférica de Santiago. A formação dessa comunidade se deu ao longo da década de 1950, devido a um complexo processo de migração de pessoas Mapuche do campo para a cidade; ali foram levantadas quatro *rukas*

que se destacam em meio à arquitetura urbana. Para o desenvolvimento da montagem, Paula conduziu durante aproximadamente um ano a escuta de histórias de mulheres Mapuche de distintas gerações de *Petu Moguelein Mawidache* — além de sua própria avó materna e algumas tias — que normalmente acontecia em meio ao compartilhamento de tradições: tomando o mate, comendo o pão, cantando o *ülcantún* e trocando palavras em mapudungun. Com as mesmas mulheres, ela realizou oficinas teatrais que, aos poucos, deram contorno às experiências delas na linguagem do teatro documental. A peça resultante desse processo, estreada em 2008 e apresentada no Chile e na França, marcou uma nova etapa na sua jornada.

No mesmo ano, Paula e Evelyn fundaram a companhia KIMVN Teatro, que se tornou o espaço central para suas pesquisas e resistência política e cultural. Desde então, Paula foi construindo a sua caminhada como diretora, desenvolvendo uma poética que coloca a memória Mapuche no coração da criação teatral por meio da linguagem documental. Essa trajetória tem consolidado Paula como uma das principais vozes do teatro indígena contemporâneo.

2.1.4 KIMVN Teatro: a centralidade da memória nos processos criativos

Com o passar do tempo, fui percebendo que, através do teatro, venho documentando a história Mapuche a partir de um olhar feminino, com amor, ternura, raiva, dor, indignação e esperança, junto com minha companhia teatral KIMVN Teatro.
(Paula González, 2022, p. 11)

Quando nasceu, a companhia fundada pelas irmãs Paula e Evelyn González tinha o nome de Teatro KIMEN, que na língua mapudungun significa “você me conhece?”. Foi no ano de 2016 que o nome foi mudado para KIMVN Teatro, termo que significa “conhecimento” ou “sabedoria”. Segundo Evelyn, essa mudança simboliza um fortalecimento da identidade cultural Mapuche na trajetória das artistas, que se conectaram às suas raízes e ao legado transmitido pelas suas ancestrais ao longo dos anos de consolidação do grupo (González, E., 2018).

Vale comentar que o novo nome surgiu depois de um período de pausa nos trabalhos após as três primeiras montagens. Em 2013, o KIMVN Teatro enfrentou uma crise com o falecimento de dois membros anciãos, Reynaldo Cayufilo e Juana Huaquilaf, ambos atores da comunidade *Petu Moguelein Mawidache*. Suas mortes significaram um

ponto de ruptura, que foi seguido por um incêndio nas *rukas* de *Mawidache* na madrugada de 1º de janeiro de 2014, provocado por fogos de artifício. Esse evento trágico deu início a um período de luto criativo e reorganização interna que se estendeu até 2015. O retorno da companhia foi marcado pelo processo criativo e apresentações do espetáculo *Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*.

Para caracterizar o trabalho do KIMVN Teatro e compreender melhor a poética de Paula como diretora, é importante conhecer o repertório do grupo. Abaixo seguem os trabalhos cênicos desenvolvidos em ordem cronológica, incluindo seus anos de estreia e sinopses adaptadas e traduzidas para o português a partir de informações coletadas do site oficial²⁷ da companhia:

- *ÑI PU TREMEN. Mis antepasados* (2009) | Mulheres Mapuche de diferentes gerações compartilham no palco fragmentos de suas histórias de vida, oferecendo um testemunho da memória coletiva do país. Fundamentada no teatro documental, a encenação aborda as tensões enfrentadas e a discriminação sofrida durante migrações Mapuche para Santiago. Essa memória se constrói por meio de relatos orais, incluindo trechos em mapudungun, enquanto as atrizes fiam lã ou participam de uma roda de mate.
- *TERRITORIO DESCUAJADO. Testimonio de un país mestizo* (2011) | Em cena, o testemunho de uma *lonko* que luta por sua comunidade no sul do Chile e de uma mulher Mapuche que migrou para Santiago e, junto a outros moradores, ocupou um terreno na periferia da cidade. A peça aborda as lutas Mapuche por identidade e território, expondo questões como a desapropriação, a perda de poder, a educação e a pobreza, presentes no contexto do mundo Mapuche urbano.
- *GALVARINO* (2012) | Uma família Mapuche espera ansiosamente o retorno de Galvarino, filho e irmão exilado por mais de 30 anos na Rússia. A demora em sua chegada gera crescente angústia, especialmente na irmã, que desconhece o motivo. Quando finalmente recebem a notícia, descobrem que ele foi assassinado antes de retornar, o que cria um enigma e causa uma ruptura na história familiar.

²⁷ Site oficial do KIMVN Teatro, onde constam as sinopses: <https://kimvn.teatro.cl/>.

O texto é inspirado no testemunho de Marisol Ancamil e na obra *El desaparecido*, de Juan Radrigán.

- *ÑUKE. Una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016) | Conta a história de uma mãe e uma família Mapuche, que vivem constantemente sob o medo das incursões das forças de segurança em sua comunidade. A obra aborda temas como o território, a memória, a transmissão da língua mapudungun, e o impacto da violência diária sobre as relações familiares e comunitárias. Ambientada dentro de uma *ruka*, a peça busca conectar o público sensorialmente com as demandas culturais e territoriais de um povo em contínua luta e resistência.
- *ÜL KIMVN. Canto a la sabiduría* (2018) | É um espetáculo musical e teatral da KIMVN Teatro, que conecta as raízes indígenas e a memória latino-americana por meio de um percurso sonoro e audiovisual. A performance mistura cantos e histórias em várias línguas, como espanhol, mapudungun, aymara e quechua, acompanhados de uma diversidade de instrumentos clássicos e tradicionais. O repertório inclui temas e reflexões presentes nas produções da companhia ao longo de seus 16 anos de história.
- *TREWA. Estado-Nación o el espectro de la traición* (2019) | Familiares e amigos de Yudith Macarena Valdés Muñoz, falecida em 2016, pedem permissão ao *ngen mapu* para exumar seu corpo e buscar justiça. O documentário cênico aborda a violência histórica do Estado chileno contra o povo Mapuche em uma perspectiva íntima e privada. Inspirado na morte de Macarena e em outras violências, o trabalho também reflete sobre as investigações e o testemunho de vítimas da repressão durante a ditadura cívico-militar no Chile.
- *IXOFIJ MONGEN. Todas las Vidas sin Excepción* (2023) | À beira da água, nasce um ritual, simbolizado pelo canto das aves e o brotar das sementes. Esse canto, originário das profundezas da terra, celebra a vida, a memória e a continuidade do tempo. Um espírito coletivo conecta a história e busca o *az mapu* (território) e o *az mongen* (bem viver) para todas as formas de vida que coexistem na terra, sem exceção.



ŃI PU TREMEN (KIMVN, 2009)



GALVARINO (KIMVN, 2012)



ŊUKE (KIMVN, 2016)

ŲL KIMVN (KIMVN, 2018)





TREWA (KIMVN, 2019)



IXOFIJ MONGEN (KIMVN, 2023)

Além das criações desenvolvidas no grupo KIMVN Teatro, Paula tem participado de outros projetos e montagens como diretora, no Chile e em outros países. Entre 2017 e 2018, o projeto *Ñiami Tañi Pixan – Desapareció su alma*, por exemplo, foi realizado em parceria com Ileana Diéguez Caballero, envolvendo mulheres Maias e abordando a violência histórica e os desaparecimentos políticos no México. Em 2019, Paula dirigiu a montagem de graduação da Escola de Teatro da Universidade de Valparaíso, intitulada *Semillas en el Desierto*. No ano seguinte, assumiu a direção da produção *River of Blood*, documentário cênico realizado pela graduação da Escola de Teatro da Universidade do Chile. E em 2023, dirigiu o exercício cênico *Futuro Ancestral*, com base na história das lutas indígenas brasileiras, em parceria com o festival TePI, em São Paulo, como já foi mencionado.

Todos os trabalhos de Paula, sem exceção, têm a expressão documental como linguagem. Nesse sentido, ao ser perguntada sobre os principais elementos estéticos e temáticos que busca incorporar em seus projetos como diretora, ela respondeu:

Bem, quando começo a trabalhar com **corpos reais**, com atores propriamente e tal, como **corpos testemunhantes**, ou **corpos testemunhos**, encontro um material muito rico a nível estético e a nível de dramaturgia. A história pessoal é extremamente poderosa no palco e essa história pessoal também pode chegar profundamente a outros e a outras. Então, **através da história pessoal, sempre geramos também uma relação com o coletivo**, dependendo de quais são as histórias que escolhemos levar à cena. Então, eu sinto que, desde a autoria também cênica, o material testemunhal, enquanto corpo, enquanto palavra, enquanto oralidade, e **o resgate da história Mapuche**, isso começa a fazer parte da minha política como criadora. Como **seguir investigando a memória**, as memórias indígenas, as memórias passadas, as memórias recentes, ou as memórias que queremos resgatar para o futuro, ou as que visualizamos. E o testemunho acima de tudo, como a investigação, ir até um lugar, tomar esse testemunho, ou conhecer essas pessoas que têm certas histórias, e de alguma maneira, depois disso, começar a levantar discursos, discursos estéticos e discursos políticos através do exercício artístico e do exercício teatral. Discursos que têm a ver, bem, com o que mencionei, que têm a ver principalmente com a memória, com o resgate da identidade, com a recuperação de direitos, direitos territoriais no caso dos povos originários, ou direitos linguísticos também, o respeito aos direitos humanos, o respeito ao *dicho filmuñien*, o respeito a todas as vidas, todas as vidas sem exceção: as vidas humanas, as vidas não humanas, o respeito à natureza. E isso, eu acho, se transforma um pouco no fio condutor de todos os trabalhos que venho dirigindo nesses 16 anos [...]. Então, **meu trabalho, de alguma forma, é fazer com que essas memórias ganhem corpo através do exercício artístico e gerar pequenos processos de justiça social, talvez pequenos processos de memória** para que as pessoas não esqueçam e saibam quem são, qual é sua história, qual é sua memória e o que devemos preservar (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

Ao observar a relevância que a memória exerce em suas obras, delineada enquanto o que podemos chamar de teatro documentário, torna-se essencial refletir mais a fundo

sobre esse termo. Segundo Marcelo Soler (2013), professor e pesquisador brasileiro, o teatro documentário — influenciado pelo cinema documentário — não deve ser entendido como um gênero, mas como um campo de práticas e reflexões, pois isso permite abarcar sua fluidez e multiplicidade de formas e abordagens. A discussão sobre o que é ou não realidade nessa manifestação tem sido frequente, mas para o autor, diferente da simples reprodução do real, o teatro documentário opera a partir de uma construção subjetiva que articula documentos e experiências sob um olhar interpretativo da encenação. Portanto, é uma expressão que aborda o real, propondo que o dado documental, longe de ser uma verdade objetiva, carrega intenções, perspectivas e processos de produção de sentidos. Assim, para Soler (2013), o teatro documentário se posiciona como um espaço crítico, que reorganiza e problematiza a realidade a partir de uma linguagem artística que é ao mesmo tempo investigativa e interpretativa.

É relevante destacar que o conceito de teatro documentário surgiu pela primeira vez na historiografia teatral no início do século XX, no trabalho do encenador Erwin Piscator, mais especificamente em uma peça intitulada *Apesar de Tudo!* (Soler, 2013). Desde então, essa manifestação foi se desenvolvendo, explorando diferentes formas de articular documentos históricos, testemunhos e relatos reais no contexto cênico. Mais recentemente, na transição do século XX para o XXI, o interesse pela abordagem documental no teatro cresceu consideravelmente, trazendo uma renovação nas possibilidades de experimentação artística e narrativa (Fernandes, 2013). Termos como "teatros do real", frequentemente associados ao teatro performativo ou pós-dramático, têm emergido para caracterizar essas práticas contemporâneas que exploram a intersecção entre o estético, o social e o político.

Segundo a professora e pesquisadora brasileira Silvia Fernandes (2013), esse fenômeno mais recente que temos acompanhado, da manifestação do real na cena teatral, "não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980" (2013, p. 4). Fernandes (2013) aponta ainda que as teatralidades do real parecem se interessar pela recusa à espetacularização da sociedade, pois, para ela, já que a vida própria se incumbiu de se virtualizar, mecanizar, agregar a lógica do consumo às relações na pós-modernidade, caberia à arte ir em direção ao real. Nesse sentido, a ideia de performatividade como o que não se representa, mas se apresenta, é uma das características centrais dessa

manifestação. Trata-se de “posições que não são de uma personagem, mas de alguém que em seu próprio nome ocupa a cena para *fazer, contar, mostrar*, ao invés do esperado *atuar*” (Leite, 2014, p. 49, grifos da autora).

Tais características podem ser observadas no repertório de Paula como encenadora. Ademais, a pesquisadora Maria Fernanda Vomero (2023) aborda um conceito que também contribui para a compreensão do teatro documentário feito por Paula: a docuficção. De acordo com a autora, a docuficção, conceito desenvolvido pelo historiador e pesquisador mexicano Iván Ruiz (*apud* Vomero, 2023), designa práticas artísticas que questionam o discurso oficial e dominante sobre a violência, integrando elementos do fotojornalismo, do documentário e das artes contemporâneas. Diferente da docuficção, que combina realidade e imaginação em uma zona de ambiguidade, a docuficção vai além, criando uma simbiose entre narrativas referenciais e ficcionais (Vomero, 2023). Ainda de acordo com a autora, essa fusão revela contradições e redefine a representação da violência, estabelecendo novas conexões de sentido; em territórios em disputa e zonas de guerra, onde as fronteiras entre realidade e ficção já estão dissolvidas, essas práticas emergem como formas de expressão e resistência.

Nas palavras de Paula:

O **teatro documental**, enquanto construção de uma **encenação** e sua dramaturgia, eu compreendo a partir da **coleta de testemunhos reais**, que são transmitidos através da recuperação e documentação da oralidade, das lembranças, da memória e das imagens que surgem quando escavamos nela, o **resgate de um contexto**, de um território com seus limites e formas, revalorizando o cotidiano, o familiar, **por meio de uma recontextualização cênica e escritural**. A criação cênica surge assim, através do resgate daquelas imagens que se enraízam em nossa memória e como estas foram atravessadas por certos marcos históricos do tempo e contexto que habitamos. Aparece, dessa maneira, na obra, uma voz particular que transita entre o privado e o público, o individual e o coletivo, situando a cena naquilo que nos atravessa, nos dói. Aquilo que foi invisibilizado, silenciado, oprimido pelo poder político e econômico, pelas violências exercidas contra os seres humanos e o território que habitamos, transformando-a, a partir dessa perspectiva, em uma obra que transita entre o estético, o social e o político (González, 2018, p. 25, tradução e grifos nossos).

Assim, no teatro documentário de Paula, a memória está conectada ao conceito de retorno, entendido como o desejo de reconstruir o que foi perdido, um ato de reparação que mistura presente e passado para recriá-los de forma imaginada (González, 2022). Nesse sentido, é possível afirmar que Paula articula um movimento de inovação no teatro documental, pois inscreve nele uma perspectiva indígena que reposiciona os sentidos de memória, território e linguagem. Sua prática cênica não somente articula documentos, testemunhos e experiências, mas os atravessa a partir de uma cosmovisão Mapuche, na

qual a memória não é um dado do passado, mas uma força ativa que conecta gerações, territórios e saberes ancestrais. Ao colocar em foco corpos e vozes silenciadas pela colonialidade, Paula constrói uma encenação que não busca simplesmente representar o real, mas fazê-lo reexistir de forma ressignificada por meio da experiência teatral, ativando uma cena que se situa entre o individual e o coletivo, o íntimo e o político, o passado e o porvir. Sua encenação se constitui como um gesto de retomada e afirmação de identidade, onde o teatro se transforma em arena de denúncia, cura e reterritorialização simbólica. Assim, ao integrar práticas documentais a uma perspectiva indígena de mundo, ela amplia os horizontes do teatro documental contemporâneo, contribuindo para uma radicalização específica da linguagem em nível político e poético.

A presença de anciãs e anciãos nas obras dirigidas por Paula é uma expressão concreta de sua escolha por um teatro vinculado à memória e à afirmação identitária Mapuche. Esses corpos, como arquivos vivos, atravessados pela experiência e pela oralidade, são presença constante em cena, ativando outras formas de escuta e relação com o tempo. A atriz Elsa Quinchaleo Avendaño é um exemplo disso. Moradora da comunidade *Petu Moguelein Mahuidache*, em Santiago, Elsa participa das montagens do KIMVN Teatro desde a primeira criação, viajando com o grupo para festivais, somando-se às atividades e contribuindo com seu conhecimento sobre a cultura Mapuche, seja através do canto, das tradições orais ou dos mitos ancestrais. Sua presença cênica mobiliza a plateia de maneira singular, revelando camadas de afeto, resistência e pertencimento. A reação do público diante de seu corpo em cena demonstra também um rompimento com o estigma de invisibilidade que recai sobre os corpos idosos. Ver Elsa em cena é vislumbrar possibilidades cênicas pouco habituais, que nos convidam a ampliar o repertório estético do que pode ser o teatro hoje.

Essa escolha por trabalhar com anciãs e anciãos, trazendo-os para a criação cênica, contextualiza-se em uma dimensão mais ampla. Nesse sentido, Paula destaca também como, nos últimos anos, as artes, de maneira mais geral, têm se aliado à luta e à resistência Mapuche, recuperando práticas ancestrais, e como ela se sente honrada em participar desse movimento à sua maneira. Penso que seu trabalho não apenas fortalece essas práticas artísticas, mas contribui para a construção e a afirmação do povo Mapuche no âmbito do campo teatral chileno.



elsa quinchaleo em cena (Aguirre, 2024)

Para compreender a participação Mapuche no contexto do teatro nacional chileno, é necessário examinar alguns antecedentes históricos. O pesquisador Gonzalo Albornoz (2023) destaca que, inicialmente, as representações do universo Mapuche no teatro se restringiam a uma visão ocidentalizada, na qual heróis históricos desse povo eram incorporados como personagens épicos ou mitológicos, construídos a partir do imaginário nacional chileno, mas sem a participação direta dos próprios indígenas. Essas narrativas, criadas por dramaturgos *criollos*, abordavam a luta contra a colonização, mas, até o final do século XX, os papéis Mapuche eram, em quase sua totalidade, interpretados por atores chilenos não indígenas. Esse apagamento do sujeito Mapuche como protagonista de sua própria história reflete a exclusão sistemática dessa cultura no campo das artes cênicas.

A consolidação do teatro nacional chileno na década de 1940, com o surgimento dos teatros universitários e o fortalecimento de uma produção teatral profissional, aprofundou essa exclusão. Segundo Albornoz (2023), essas iniciativas, embora importantes para a formação de um teatro nacional, ignoraram completamente as questões e a presença das comunidades Mapuche. Mesmo entre as décadas de 1960 a 1980, período em que o teatro chileno assumiu um caráter mais crítico, refletindo sobre as desigualdades sociais e a marginalização de sujeitos subalternos, os Mapuche permaneceram ausentes das narrativas. Enquanto camponeses, mineradores, prostitutas e outros grupos marginalizados ganhavam espaço como personagens, o teatro nacional relegava os Mapuche a um silêncio que invisibilizava suas lutas e experiências.

Ainda assim, ao longo da história do teatro chileno, a resistência dos Mapuche contra a exclusão cultural tem sido marcada por esforços de autorrepresentação e valorização de sua identidade. Desde a fundação da Compañía Dramática Araucana Lluquihuenu, por Manuel Aburto Panguilef, em 1916, que inaugurou práticas cênicas voltadas à cultura Mapuche, até as iniciativas do Grupo de Teatro Mapuche de Ad-Mapu na segunda metade do século XX, essas ações, mesmo fora do circuito profissional, foram cruciais para afirmar a presença Mapuche no teatro (Souza, 2024). No âmbito profissional, dramaturgas como Isidora Aguirre, com *Lautaro, epopeya del pueblo Mapuche* (1982), e Mónica Pérez, com *Voces en el barro* (2000), ampliaram esse movimento, trazendo ao palco a cosmovisão Mapuche e as violências vividas por essa população (Albornoz,

2023)²⁸. Esses últimos trabalhos citados, embora criados por vozes externas à nação Mapuche, dialogam com a luta histórica desse povo, dando visibilidade às suas narrativas.

Diante desse panorama histórico de busca pela presença e afirmação Mapuche no teatro chileno, o trabalho do KIMVN Teatro se destaca pela centralidade que oferece às vozes indígenas, que deixam de ser mediadas ou interpretadas por outros para falarem por si mesmas. Essa perspectiva é sintetizada pela fala de Constanza Hueche, parente da atriz Elsa Quinchaleo Avendaño: “Não é uma companhia de teatro Mapuche, mas uma companhia Mapuche de teatro” (*apud* Vomero, 2023, p. 219, tradução nossa). Essa distinção revela um ponto essencial sobre o trabalho do KIMVN Teatro, pois realça que não se trata apenas de uma companhia que aborda temas ou histórias Mapuche, mas de uma expressão artística genuinamente enraizada no saber e nas vivências desse povo.

Segundo Vomero (2023), nos primeiros anos da companhia e nos primeiros espetáculos, as técnicas teatrais serviam como ferramentas para comunicar as narrativas Mapuche silenciadas, mas ao longo do tempo, com a vivência das irmãs González de aproximação e aprofundamento na cosmopercepção, cultura e conhecimento Mapuche, foram esses elementos que passaram a moldar os processos criativos e as obras. Essa observação me parece especialmente interessante, considerando os aspectos de “avanço” da linguagem da encenação teatral na trajetória de Paula. O que pude observar a partir do estudo de várias fontes — entrevista, artigos, fotos e vídeos de diferentes trabalhos — é que a diretora possui um alinhamento com uma vertente mais naturalista do teatro, mas essa característica passou a conviver com outras camadas, ganhando outros contornos, especialmente com a presença mais forte da cultura Mapuche em sua cena.

Ao mencionar uma vertente naturalista, refiro-me a um estilo teatral em que a atuação busca representar a vida de forma verossímil, mostrando comportamentos e emoções próximas da experiência cotidiana. Nela, o texto dramaturgico tende a funcionar como base fundamental, orientando a construção dos personagens e a encenação. No contexto contemporâneo, essa vertente naturalista costuma estar associada a uma visão mais convencional do teatro, porque a preocupação com uma coesão realista da vida

²⁸ *Lautaro, epopeya del pueblo Mapuche* recria a trajetória de Lautaro — figura histórica e mítica da resistência indígena — a partir de uma perspectiva contracolonial e estrutura épica, destacando a cosmovisão Mapuche e denunciando a expropriação de suas terras durante a ditadura. Já *Voces en el barro* foca nas violências patriarcais e coloniais enfrentadas por mulheres Mapuche no campo, ao contar a história de cinco irmãs que se reencontram para lidar com o assassinato do patrão que as violentou na infância. Esta foi uma das primeiras dramaturgias chilenas a articular feminismo e pensamento indígena (Albornoz, 2023).

acaba alinhando-se a expectativas normativas do público sobre o que é teatro, valorizando a representação, sem gerar grandes experimentações formais ou estilísticas. No caso de Paula, penso que essa influência possa vir, além da sua formação teatral em uma perspectiva mais ocidentalizada — como ela comentou—, de seus estudos com o cinema documental, que é uma linguagem mais corriqueiramente alinhada à uma expressão naturalista.

No entanto, nas palavras da própria diretora, o caminho que tem percorrido, especialmente nos últimos anos, é de “Romper a teatralidade clássica, buscar outras formas” (*apud* Romero, 2023, tradução nossa). Em minha observação, o movimento de rompimento ganha força especialmente com a incorporação dos elementos visuais, míticos, musicais e narrativos de matriz indígena. Quanto mais Paula adentra no universo Mapuche e permite-se ser adentrada por ele, mais as suas obras passam a apresentar elementos que não coincidem completamente com uma cena clássica — alguns exemplos serão apresentados adiante. Assim, concordo com Vomero (2023) que, ainda que uma característica naturalista esteja presente em maior ou menor grau no repertório de peças do KIMVN Teatro, elementos da cosmopercepção Mapuche parecem desafiar a convencionalidade da encenação.

Esse modo particular de criar e conduzir processos criativos ligados à identidade Mapuche, para Rostollan-Sinet (2021), pode ser chamado de *mapuchidad*. O autor entende o termo como uma reconfiguração contínua e complexa do “ser Mapuche”, ou seja, a *mapuchidad* vai além de uma essência fixa, questionando estereótipos e explorando novas formas de representação e criação artística. Trabalhar “em Mapuche” significa ressignificar identidades, integrar diferentes linguagens expressivas e propor uma atualização contemporânea desse grupo, levando em conta suas tensões e possibilidades dentro da sociedade chilena e de sua dinâmica cultural hegemônica. Em consonância a essas ideias, Vomero (2023) lança mão do conceito de *mapurbe*, uma combinação entre a cultura Mapuche e a urbana. Segundo a autora, trata-se de uma epistemologia prática, fundamentada nas relações entre corpo e cidade e percebida especialmente nas regiões periféricas de Santiago, onde encontram-se migrantes Mapuche e seus descendentes. É uma construção constante e dinâmica de um espaço social marcado pela diáspora indígena em sua diversidade e heterogeneidade na capital do Chile. Nesse sentido, o teatro do grupo KIMVN expressa o caráter *mapurbe* das experiências urbanas em diáspora, navegando entre as lutas por identidade e território em Wallmapu e os desafios das

contradições e tensões constantes vividas em Santiago.

Assim, a partir da tessitura dessa *mapuchidad* e da qualidade *mapurbe*, a poética de encenação de Paula parece tensionar visões, práticas e tendências do teatro ocidental. Sobre esse tema, para Souza (2019), o KIMVN Teatro constrói sua identidade artística ao reinterpretar as estéticas de ruptura do teatro ocidental, mas a partir de vivências e questões que são tanto pessoais quanto coletivas. Ainda conforme a autora, essa abordagem confere ao grupo uma originalidade, pois, ao mesmo tempo em que se insere no panorama do teatro nacional chileno, desafia e questiona as estruturas que o sustentam. Reivindicando um espaço nesse cenário, com as contribuições de Paula como diretora, o KIMVN não apenas ocupa, mas transforma o teatro, colocando em evidência modos de produção teatral conectados a uma matriz indígena.

Nesse contexto, é possível observar algumas maneiras, identificadas no trabalho de Paula, de tensionar a encenação convencional hegemônica. O primeiro elemento está situado no pensamento da cenografia, ou melhor, do espaço (ou espaços) em que determinadas obras são apresentadas. No caso de *Ñuke*, esse espaço foi uma *ruka* tradicional, que revelou mais sentidos do que se esperava inicialmente:

A ruka não foi, portanto, uma cenografia temporária; tornou-se a “casa itinerante” dos artistas do KIMVN Teatro desde 2016. No exercício de tradução cênica que tem constituído um possível “teatro documental Mapuche”, a ruka itinerante representa um elemento-chave da territorialidade e da sociabilidade Mapuche; transforma-se também em uma espécie de arquivo móvel, expressando os deslocamentos e migrações da população Mapuche como parte de uma experiência de reterritorialização, ou seja, de recriação das relações comunitárias cotidianas em consonância com a produção de um novo espaço simbólico. Assim, um elemento-chave nos processos artísticos coletivos que conseguem estabelecer fendas/brechas/rachaduras na ordem político-econômica vigente, no ideário que a ela subjaz ou nas relações que ela engendra é justamente a imbricação do/no/com o território nas dinâmicas criativas, na tessitura sociopedagógica do grupo, nas parcerias estabelecidas e nas obras ou atividades resultantes (Vomero, 2023, p. 203-204).

No trabalho do KIMVN Teatro, a *ruka* vai muito além de ser apenas uma cenografia; ela se tornou um elemento central, carregado de significado cultural, político e ancestral. Como destaca Vomero (2023), a *ruka* simboliza a resistência e a reconfiguração do território Mapuche, funcionando como um ponto de encontro itinerante — já que o grupo KIMVN a levava para diferentes locais — que preserva e atualiza essas dinâmicas comunitárias. Além disso, ela reflete as experiências de deslocamento e reconstrução de laços sociais, criando espaços simbólicos. Souza (2019) acrescenta que a *ruka* oferece uma experiência teatral íntima e profundamente conectada à ancestralidade, rompendo com o

modelo institucionalizado do edifício teatral e se tornando um espaço mais democrático e acessível. Ao reunir espectadores em um ambiente familiar e ancestral, a *ruka* desvela histórias e experiências antes invisibilizadas, possibilitando uma autorrepresentação potente, onde os Mapuche reivindicam suas narrativas e transformam o espaço teatral em uma extensão viva de seu território cultural.

Ao trazer o espetáculo *Ñuke* para o FIT-BH em 2024, Paula e o KIMVN Teatro destacaram a importância de encontrar um espaço que fosse adequado às apresentações. Paula me contou que, embora soubesse que não seria possível recriar uma *ruka* com toda a sua simbologia e significados, via esse desafio como uma oportunidade de levar a voz Mapuche a novos lugares, mesmo sem as condições originais e ideais da espacialidade. Diante dessa necessidade, a produção do festival encontrou o Cerbambu — Centro de Referência do Bambu, em Ravena, Sabará —, concebido e mantido pelo Mestre Bambuzeiro Lúcio Ventania, onde há uma construção circular em bambu, que em algumas características se assemelha ao que conhecemos como uma maloca. O local, que fica na região metropolitana de BH, é cercado de vegetação e acessado por estrada de terra.

As apresentações de *Ñuke* aconteceram ali, longe da correria da cidade. O trajeto até o local, realizado em ônibus disponibilizados pelo festival, durava de 60 a 90 minutos e já começava a preparar o público para uma experiência diferente. Apesar de não ser um espaço indígena tradicional, o grupo, que inicialmente estava um pouco apreensivo, ficou muito satisfeito com o ambiente e comentou que o resultado superou as expectativas. Eu, que acompanhei tudo dos bastidores, posso dizer que o público também pareceu envolvido com a experiência, pois já começava a adentrar uma outra atmosfera durante o trajeto de ônibus. Chegar no Cerbambu, na “*ruka* de bambu”, era como atravessar uma fronteira. O espaço, com sua arquitetura acolhedora e integrada à natureza, criava um ambiente especial, favorecendo o encontro entre os artistas e a plateia. Tudo isso transformou o espetáculo em uma experiência imersiva e sensorial, quase como uma breve viagem ao universo Mapuche.

Além de *Ñuke*, que destacou a *ruka* como uma espacialidade relevante nas encenações de Paula com o KIMVN Teatro, gostaria de mencionar o trabalho *Ixofij Mongen*, o mais recente do grupo, que também parece ter trazido reflexões significativas sobre esse tema. A peça aborda questões como a relação com a natureza, os saberes indígenas e o equilíbrio entre todos os seres vivos. Dirigida por Paula e sua irmã Evelyn, a montagem foi realizada na lagoa do Parque O'Higgins, em Santiago, e fez uso da paisagem ao redor

como parte da própria encenação. Distanciando-se da condução dramatúrgica do enredo por meio da palavra, o trabalho se fundamenta mais em práticas ritualísticas relacionadas ao canto e à dança. Além do rio, da terra e de toda a paisagem natural, um dos elementos mais fortes da encenação foram as projeções de rostos de mulheres indígenas nas árvores, criando uma interação entre a natureza e a memória ancestral ligada ao feminino. Essa forma de uso do espaço subverte radicalmente as expectativas de um palco convencional, ao inserir diretamente a natureza como parte fundamental da obra; cria-se uma experiência imersiva que parece evocar elementos além dos teatrais, indo em direção ao invisível, ao espiritual.

Além das peças mencionadas, apresentadas em espaços que podemos chamar de não convencionais — e, mais do que isso, conectados à cosmopercepção Mapuche —, considero importante relatar uma experiência vivida durante a residência artística da qual participei. Os encontros com Paula estavam inicialmente previstos para acontecer dentro do Instituto Goethe. Assim, no primeiro dia, nos reunimos em uma sala branca, equipada com recursos de som e vídeo, mesas, cadeiras e espaço suficiente para atividades corporais. Apesar da estrutura adequada, era visível que Paula não se sentia plenamente à vontade naquele ambiente. No segundo dia, então, ela propôs que o encontro acontecesse no Parque Ibirapuera.

A vivência ali foi completamente distinta de qualquer oficina, aula ou processo criativo de que já participei. Ao chegarmos ao parque, fomos conduzidos a um momento de conexão com a paisagem natural: fizemos uma mentalização junto ao lago, caminhamos descalços sobre a grama enquanto improvisávamos, tocamos a terra, conversamos com as árvores, miramos o céu. No entanto, essas ações não se restringiam ao campo do exercício criativo; havia, na condução de Paula, um convite genuíno a um estado de escuta profunda dos seres naturais não humanos — ou, ao menos, à tentativa sincera dessa escuta. Essa experiência foi uma das que mais se inscreveram no meu corpo como atriz ao longo do processo. Mesmo depois de voltarmos às salas brancas, parecia que carregávamos algo daquela vivência no Ibirapuera. Literalmente, levamos conosco cascas de árvores, galhos e ramos que mais tarde compuseram a cena. Mas também levamos, de forma mais sutil, a sensação daquele elo estabelecido com a natureza. Posso afirmar que essa experiência alterou a maneira como a criação seguiu nos dias seguintes e evidencia a forma sensível de se relacionar com o espaço presente na poética de Paula.



Ruka de bambu para apresentação de Nuke no FIT - BH
(arquivo pessoal, 2024)



Ixofij Mogen (KIMVN, 2023; Fundación Teatro a Mil, 2023)



Atividades da residência no Parque Ibirapuera; Wesley, Adriana, Máira, Lilly, Geórgia, Bárbara, Camila e Muriel (arquivo pessoal, 2023)

Na poética de Paula, outro elemento que tensiona os cânones teatrais é o uso do mapudungun, que se configura como uma forma de resistência cultural, pois busca dar visibilidade à língua do povo Mapuche por meio do teatro. Porém, os efeitos do uso da língua originária em cena vão muito além disso, conforme a diretora relata:

E eu acho que, bom, **uma proposta de encenação tem a ver talvez com colocar as outras vozes na cena**, que o olhar esteja na periferia para poder colocar no centro aquelas problemáticas que ninguém vê. Aquilo que está escondido nas sombras, aquilo que se oculta, aquilo que parecia que não existia, **colocar outras línguas, por exemplo, na cena**, acredito que isso também, **resgatar as línguas indígenas**, acredito que isso **é muito importante na hora de colocar e situar talvez um trabalho, uma encenação decolonial**, acho que isso é fundamental. As línguas originárias e o pensamento originário. [...] Hoje em dia, resgatar as línguas, **fazer com que as línguas estejam vivas, é um ato de reivindicação muito importante**, porque todas as nossas línguas, lamentavelmente, estão em períodos críticos, devido ao fato de também **haver uma hegemonia de como deveríamos falar, como deveríamos pensar. E quando você pensa em uma língua originária, você está pensando em outra forma de ver o mundo**. E o fato de resgatar, por exemplo, as línguas, você já está plasmando outra maneira de ver o mundo e convidando um outro ou uma outra a entrar na sua cosmovisão (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

O artista e pesquisador Assis Vidigal (2021) explica que as línguas indígenas, durante o processo de colonização, foram progressivamente desvalorizadas e marginalizadas, e o mapudungun passou por esse mesmo processo. Em consonância com Paula, o autor observa que, apesar dos esforços de preservação, essa língua enfrenta desafios significativos, especialmente em contextos em que o “idioma oficial” — no caso, o espanhol — predomina, como no sistema educacional e nas esferas políticas e jurídicas. Ao incorporar o mapudungun nas encenações, resgata-se uma tradição oral e cria-se uma ponte entre o passado e o presente, reafirmando a cultura e a ancestralidade Mapuche em um ato de resistência simbólica à imposição das línguas dominantes. Como destaca Vidigal (2021), a língua é um território e um dispositivo de identidade e, ao colocá-la em cena, Paula reforça uma prática basilar da comunidade Mapuche, reafirmando a importância de preservar a língua, que é parte vital da existência de seu povo.

Considerando ainda a fala de Paula supracitada, além da afirmação identitária que ocorre por meio do uso e da valorização do mapudungun, a presença da língua indígena abre espaço para a tessitura de outra linguagem, de outra forma de comunicar que extrapola o campo verbal e se estende ao sensorial, ao simbólico, ao poético. Essa presença não se limita apenas à pronúncia das palavras ou à sua tradução literal, mas evoca modos de pensar, sentir e se relacionar que são enraizados na cosmovisão Mapuche. Assim, essa tessitura de outra linguagem, ao surgir em cena ou na convivência cotidiana

dos processos criativos, torna-se uma abertura para repensar paradigmas e formas de estar no mundo. As metáforas, sons, ritmos e silêncios próprios da comunicação verbal transbordam para os gestos, imagens, pausas e significados compartilhados em um entrelaçamento vivo que parece conectar outros tempos, sensações e subjetividades. É como se o uso do mapudungun convocasse não apenas o entendimento racional, mas uma experiência sensorial e afetiva que transcende a palavra em si, transformando a relação entre os artistas, a plateia e o espaço.

Ao assistir à peça *Ñuke*, um amigo compartilhou comigo suas impressões sobre o uso do mapudungun na encenação. Posteriormente, pedi que gravasse esse comentário em áudio, e o transcrevo a seguir por acreditar que seu relato expressa com sensibilidade as reverberações que a presença da língua originária provoca em cena:

Quando entra a personagem da vó e ela fala uma outra língua, e eu assimilo que aquilo não é o espanhol, eu tenho a impressão de que — para mim, assim, recorrendo à minha memória —, como a peça trata de um conflito muito cotidiano, corriqueiro, que está aí todos os dias — a gente vê a disputa de terra por parte dos povos ancestrais, nem sei se a gente pode chamar de disputa, né, ou uma resistência mesmo dos povos ancestrais, enfim —, como o assunto estava ali num lugar reconhecível, eu acho que, quando ela entra e começa a falar nesse outro idioma, para mim dá uma suspendida nesse plano de realidade. Me parece que eu estou ouvindo, assim, uma encantaria, uma invocação de uma outra coisa, que para mim é quase uma suspensão do tempo e do espaço — como se a gente pudesse ser mais do que, enfim, espectadores desse conflito ou conhecedores, sabedores dessa questão —, e a gente viajasse, fosse elevado, meio assim... transcendidos para essa outra dimensão, que para mim dá um nó no tempo. Eu acho que, quando o personagem dela está em cena, parece que eu estou fazendo parte de um tipo de invocação, enfim, de algo que não é dessa ordem do dia a dia. E mesmo que eu não entendesse, compreendesse o que ela estava falando — acho que no momento não tinha legenda, ou, se tinha, ela atrasou, não sei o que rolou —, eu sabia que havia algo a mais, algo de outra ordem, que não era do plano do realismo, não era do plano da realidade, não era do plano do real — do real desse lugar enquanto assunto. Mas tem esse outro lugar do real também, que é um corpo velho, um corpo que carrega essa ancestralidade, que é essa ancestralidade encarnada ali, diante da gente, falando aquelas palavras naquela outra língua, que para mim produz um efeito... em mim, produz um efeito de suspensão mesmo, de transcendência, de conexão com outro plano temporal, inclusive, sabe? Não é assim: agora, aqui, este tempo! A gente está numa conexão passado, futuro e presente, sendo que, bom, nessa circunstância, eu nem sei se existe passado, presente e futuro. Talvez exista memória e... a gente. Memória viva, encarnada, falante. Eu lembro que achei bem bonito, bem bonito, o momento em que ela entra, porque tinha esse dado de realidade, né? Ela não era uma personagem, alguém fazendo aquele papel (Raysner de Paula, 2025)²⁹.

O relato revela o impacto subjetivo e sensorial que o uso do mapudungun pode

²⁹ Raysner de Paula é dramaturgo, ator, professor de teatro e pesquisador mineiro, graduado em Licenciatura em Teatro pela UFMG (2014). Desenvolve trabalhos voltados à escrita cênica, com ênfase em experimentações poéticas, memória e fabulação, atuando também na formação teatral e em projetos voltados à infância e à juventude.

provocar em cena. A experiência desse espectador evidencia que, mais do que uma escolha estética ou linguística, a presença da língua originária atua como uma força que desestabiliza o plano do realismo e convoca outras dimensões da percepção. Ao ouvir a personagem da avó falar em mapudungun, ele reconhece a diferença da língua e é afetado por ela — como se algo se abrisse entre tempos, espaços e modos de existência. O idioma, nesse contexto, não busca necessariamente ser compreendido racionalmente, mas operado como gesto de convocação de uma memória encarnada, viva, que transforma a experiência teatral em um território de atravessamento simbólico. A fala em mapudungun, mesmo sem tradução imediata, é sentida e é justamente nesse sentir que reside sua potência. Ela reconfigura o lugar do espectador, que deixa de ser mero observador do conflito e passa a ser convocado a uma experiência de presença, atravessada por aquilo que escapa à palavra e aponta para outros modos de saber.

Nesse contexto, vale a pena comentar também sobre a frequência com que os *pewmas* (sonhos) orbitam direta ou indiretamente a poética de Paula. De acordo com Vidigal (2021), para diferentes culturas originárias, os sonhos são elementos importantes e ocupam um lugar de destaque nas suas cosmogonias. Em concordância, Vomero (2023) afirma que povos indígenas variados e espalhados por diferentes continentes consideram o ato de sonhar uma forma de agregar sabedoria e de conceber o que ainda está por vir. A pesquisadora Hanna Limulja, que estuda os sonhos na cultura Yanomami, afirma que, para esse povo, o sonho e a vigília não são considerados duas realidades paralelas, mas antes “duas formas de acessar um mundo que só pode ser plenamente compreendido a partir dessas duas perspectivas, a saber, a do corpo durante o dia e a da imagem durante a noite” (Limulja, 2019, p. 54). Na cultura Mapuche, a noção sobre o sonhar é semelhante; assim, o *pewma* se configura como uma prática cotidiana conectada à comunicação e à vida social. Os sonhos são como viagens da alma que trazem mensagens importantes tanto para a pessoa que sonha, quanto para a comunidade (Vomero, 2023).

Paula compartilha um *pewma* que teve e como ele influenciou e continua influenciando seus processos como encenadora:

Durante o processo de transcrição dos testemunhos das protagonistas de *Ñi Pu Tremen – Mis Antepasados*, tive um *pewma*. Nele, apareciam as mãos de uma avó que tocavam meu rosto; suas mãos eram morenas e enrugadas. Ao despertar, soube que aquelas mãos eram da minha bisavó *machi* Rosa Marileo, que, desde aquele momento, repousa em mim, em tudo o que faço e em tudo o que decido fazer quando crio a partir do resgate da memória do povo ao qual pertencço — um povo em contradições, disperso e privado de sua territorialidade, um povo que clama por justiça e dignidade, um povo que resiste à violência histórica

imposta pelo poder (González, 2018, p. 26, tradução nossa).

Assim, a dimensão onírica preserva a sua presença no campo imaginativo que conduz Paula por suas criações. Outra situação em que se evidenciou a importância do *pewma* nas montagens do KIMVN Teatro foi o encontro da diretora com o dramaturgo David Arancibia, autor de *Ñuke*, que também possui origens Mapuche. No livro *Dramaturgias de la resistencia. KIMVM Teatro documental Marry Xipantv* (2018), Paula adiciona nos agradecimentos a seguinte menção: “Ao sonho de David Arancibia, que permitiu cruzar nossos olhares a partir da escrita e da documentalidade, tornando possível a criação de uma *ruka* Mapuche como palco para esta história comovente” (González, 2018, p. 151, tradução nossa). Conforme afirma Vidigal (2024), o dramaturgo acompanhou o grupo ao longo de todo o processo de criação da peça, contribuindo com escuta e presença atenta. Essa parceria só foi possível por causa de um sonho que, sendo compartilhado, pôde se transformar em ação concreta.

Além disso, é interessante que na própria peça *Ñuke* o sonho apareça como elemento estruturante da cosmopercepção Mapuche. Na dramaturgia, os *pewmas* não são apenas elementos narrativos, mas uma linguagem própria que atravessa a cena. Arancibia costura o tecido onírico como matéria viva da peça — ora deixando que ele se insinue nas rubricas poéticas, nas texturas sonoras e atmosféricas que criam as ambiências, ora trazendo os sonhos ao centro da fala dos personagens, que os reconhecem como sinais do real (Vidigal, 2021). Na encenação, os *pewmas* mantêm esses significados e aparecem como mensagens que exigem escuta, interpretação e responsabilidade.

Nesse contexto, se o racionalismo, o materialismo e o avanço do capitalismo rebaixam o papel dos sonhos, associando-os a figuras historicamente marginalizadas, como bruxas, ciganas e videntes (Vidigal, 2021) e os subordina ao conhecimento objetivo e racional (Vomero, 2023), Paula, como encenadora, vai na direção oposta. As obras e processos criativos que dirige demonstram forte conexão com o universo simbólico dos sonhos, que criam uma rede de significados que atravessam os corpos, palavras, imagens e gestos levados à cena. É como se fosse feita uma conexão entre diferentes planos costurada pela linguagem teatral, estabelecendo uma relação entre o visível e o invisível, entre o que é dito e o que não pode ser diretamente expresso.



Folha de Plátano - Santiago - Chile - março de 2025

Mãe,

A vida não é mole, né? Eu já te disse que me angustia não saber ao certo de onde eu vim e, por isso, ainda tropeço ao dizer para onde vou. Não se trata de direção, mas de sentido. Com um sentido próprio, não importa a direção que eu vá seguir.

Por isso, eu tenho pensado muito sobre existir. Sobre a nossa existência nesse determinado tempo, nesse determinado lugar, nesse determinado corpo. Eu acho que eu penso demais e esse pensamento acelerado já me deu todo tipo de coisa: boa e ruim, bonita e feia, louca e sã. Você nunca achou que eu penso muito, por isso eu gosto de te contar os meus pensamentos em pura fúria. Eles fluem como o vento, queimam como o fogo, se adaptam e se transformam como a água e fincam raízes na terra da minha cabeça. Quantas vezes os meus pensamentos não me deixaram dormir! Parece que foi ontem, eu acordava com medo das coisas que giravam no labirinto dos meus miolos, me levantava silenciosa e, rastejando os meus pezinhos descalços, ia até a beirada da sua cama pedir amparo. Deitava ali, quietinha, até parar de pensar e adormecer.

Eu sei que eu penso e o meu pensamento me sabe, mas ele não sabe tudo de mim. Talvez ele saiba muito pouco. A vida toda eu aprendi que era bom saber das coisas que estão em volta da gente e o que estava em volta de mim era a cidade, a escola, a casa, os azulejos da cozinha, às vezes o mato, a lua, outros olhos, os tatus bolinha. Quando eu era pequena você dizia que a única coisa que ninguém nunca poderia tirar da gente é o nosso conhecimento. Eu olhei tanto pra fora buscando isso... Hoje eu percebo que entendi errado o que você queria dizer, porque esse tipo de saber não vem do entorno, mas de dentro. A narrativa adormecida do passado começou a despertar, tinha alguma coisa viva no meu corpo nesse tempo todo, mas eu não conseguia acessar pelo vício de olhar só pra fora. Agora, tenho aprendido a olhar na direção desses cantinhos que habitam o meu interior – um emaranhado.

Nesse trajeto espinhoso, descobri que sou muitas. Posso ser muitas, porque antes de mim vieram várias. Olho para trás, buscando o olhar delas. Vejo você, tão nítida como a água rasa de um córrego. Logo depois, vejo a vovó, meio escondida, meio aparente. Atrás, tem ainda a bisá, misteriosa como a água escura de um rio profundo. Depois, minha tataravó, só uma sombra, não sei quem ela foi. Imagino que tenha sido uma guerreira, uma mulher da terra. Talvez a mãe dela fosse uma onça, não sei. Talvez uma borboleta ou uma cobra. Ou mesmo uma árvore com suas raízes espalhadas por todos os lados.

Partes que frutificaram, com certeza. Olha: nós estamos aqui. As várias mulheres que vieram antes da gente, eu não sei ao certo quem são, mas elas têm me acompanhado. Ouvi num sussurro que muitas delas não puderam escrever suas histórias, viveram sustos, interrupções e desvios. Arrancadas de seus territórios, elas viveram histórias impostas, realidades enfiadas goela abaixo. As mulheres da nossa família foram esquecidas ou apagadas pelo tempo. No entanto, elas estão aqui comigo, ressuscitando em minha memória dia após dia. Seguimos juntas. Sempre há espaço para uma nova velha mulher.

Se eu precisasse dizer quem eu sou, diria que sou esse acúmulo de mulheres. Uma mistura. Uma mulher que carrega em si essas outras tantas. Alguém que tenta resgatar lembranças, honrar antepassadas, se reconectar com o que ficou perdido. Alguém que joga sementes, na esperança de ver brotar. Alguém que vai pra trincheira, se precisar lutar. Sou essa na busca de um sentido ou de sentidos. Vejo o meu corpo e sei que ele tem uma história pra ser contada, não se pode apagar essa imagem que se estabelece como memória bem diante dos nossos olhos em carne e osso. Meu corpo também narra. Tenho que silenciar para ouvir.

Sabe, mãe, esse lado de dentro sabe coisas que aqui de fora nem sempre eu entendo, talvez nem sejam pra entender. Parece que as histórias já moram dentro da gente e que elas se movimentam e, movimentando, elas mexem com a gente também. A mente mente – você diz. Então, eu vou continuando nesse caminho recém descoberto de pensar de outras maneiras, pensar com os órgãos, com o esqueleto, com os músculos e com o sangue. Pensar com essa presença intrínseca que tem dentro. Pensar com a intuição e com os intangíveis elementos. O que andei ainda é pouco, mas já é o suficiente pra construir pra mim mesma significados de mim que ainda não existiam.

Sou grata pela sua companhia nessa jornada.

Te amo,

Júlia

Gostaria de mencionar também o elemento que Paula nomeia como interculturalidade e que está presente em sua poética de forma basilar. Na entrevista, Paula contou que a prática intercultural que busca exercer no teatro se adapta constantemente às necessidades de cada encenação e à história a ser contada. Ela afirma que os processos criativos que conduz são marcados por uma dinâmica de elencos mutáveis, com novos membros se integrando conforme os projetos, mas com a preservação de uma base estável já formada, principalmente, por membros da comunidade Mapuche. Esses elos mais fixos garantem uma continuidade e uma identidade cultural de matriz indígena sólida, enquanto as trocas com músicos, atores, artistas visuais e outros profissionais de fora de diferentes identidades permitem uma expansão das perspectivas. Assim, essa diversidade de vozes contribui para o diálogo intercultural que Paula busca em suas criações e favorece a integração de saberes de diferentes áreas para além das linguagens artísticas. Não é raro que especialistas das ciências sociais ou ambientais, por exemplo, integrem as equipes criativas para assessorar as pesquisas, segundo ela. Contudo, essa prática intercultural tem uma tendência a valorizar a cultura Mapuche, como é possível perceber neste trecho da entrevista:

Bom, eu tenho uma formação bem ocidental, na verdade, desde a infância, porque estudei música clássica desde muito pequena, desde os 6 anos, e estive estudando música clássica até os 20 anos. Depois, já veio a formação ocidental que a gente recebe nas escolas de teatro, que, no caso da escola onde eu estudei, era mais ligada a uma formação europeia do que a uma formação de teatro latino-americano. E isso eu tento hoje em dia, como professora em escolas de teatro, mudar um pouco essa perspectiva. Mas, **tendo tanta formação ocidental**, e na minha prática pessoal como artista, **fui em busca do conhecimento Mapuche**, acho que há algo aí, uma dualidade, que nos processos criativos começa a conviver. **E todo o meu conhecimento ocidental eu coloco a serviço de valorizar o conhecimento indígena**, de colocá-lo em um nível que não seja inferior, mas que tenha o mesmo valor que o conhecimento ocidental (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

Considerando seu depoimento e as percepções sobre seu trabalho, é possível dizer que, na perspectiva de Paula, a interculturalidade acontece tendo as questões Mapuche no centro. Ou seja, elementos ligados à cultura ocidental chegam para contribuir, mas não são o foco. De acordo com a diretora, os saberes Mapuche são integrados às práticas teatrais por meio da incorporação de elementos essenciais da cultura e dos rituais tradicionais, buscando não apenas ensinar, mas também vivenciar esses saberes com os elencos. Para isso, ela propõe treinamentos práticos que envolvem dança, canto e o aprendizado de instrumentos originários Mapuche e faz questão que o estudo da língua mapudungun esteja presente e seja feito por todas as pessoas envolvidas. Além disso, ela

ressalta a importância de estabelecer relação com espaços Mapuche, assim, busca organizar encontros e ensaios em lugares que tenham um significado para essa cultura indígena. Paula também menciona a realização de experiências rituais com os elencos, inspiradas nas cerimônias Mapuche, para criar uma conexão profunda com a terra, a natureza e os ancestrais. Dessa forma, ela cria uma abordagem que vai além do desenvolvimento de técnicas cênicas, proporcionando às pessoas participantes uma imersão em uma identidade cultural por meio das experiências citadas.

Nesse contexto, para além da interculturalidade que ela afirma, percebo uma prática da intraculturalidade. O pesquisador indiano Rustom Bharucha desenvolveu o conceito de intraculturalidade a partir de sua crítica às relações de poder subjacentes ao teatro intercultural, especialmente no contexto de trocas entre sociedades capitalistas e tecnológicas, como os Estados Unidos, e sociedades em desenvolvimento, como a Índia. Em *Theater and the World: Performance and the Politics of Culture*, Bharucha (2005) denuncia práticas de teatrólogos como Peter Brook e Eugenio Barba, que, segundo ele, apropriam-se de elementos do teatro indiano e outras culturas periféricas para enriquecer seus métodos de treinamento e linguagens teatrais, mas frequentemente descontextualizam essas práticas de seus significados históricos, sociais e políticos. Peter Brook, por exemplo, é criticado por sua adaptação do *Mahabharata*, que abstrai os valores culturais e espirituais do épico indiano para atender a uma estética ocidental. Eugenio Barba, criador da Antropologia Teatral, por sua vez, é apontado por sua obsessão com a energia e presença do ator, desconsiderando os contextos culturais específicos que moldam o corpo em cena.

Para Bharucha (2005), esses exemplos ilustram uma relação hierárquica e predatória, na qual culturas periféricas são instrumentalizadas em benefício de uma visão universalista centrada no Ocidente. Frente a essas práticas, ele propõe a intraculturalidade como alternativa: um movimento que valoriza as dinâmicas internas de uma cultura, reconhecendo suas múltiplas camadas, convergências, tensões e diversidades de maneira enraizada e contextual. O autor argumenta que essa abordagem é crucial para evitar uma interculturalidade superficial ou colonizadora, que pode obscurecer as especificidades culturais em favor de generalizações. A intraculturalidade, portanto, exige uma atenção profunda às tradições, práticas e saberes de uma cultura, valorizando-os em sua complexidade e autenticidade.

O conceito de intraculturalidade se relaciona diretamente com a prática de Paula

como encenadora, especialmente ao considerar o território chileno, onde a cultura Mapuche ocupa um papel significativo como parte das múltiplas identidades que compõem o país. Paula coloca os saberes Mapuche no centro de sua poética teatral, explorando as tensões e dinâmicas culturais internas ao Chile. Sua abordagem reflete uma intraculturalidade ao priorizar a valorização dessa matriz indígena dentro de um país historicamente marcado pela imposição de valores eurocêntricos. Em seus processos criativos, Paula fortalece os elos internos da cultura Mapuche, incorporando práticas como rituais, músicas, danças e o uso do mapudungun, enquanto utiliza conhecimentos ocidentais para amplificar o protagonismo dessa identidade cultural. Dessa forma, ela promove uma reflexão sobre as diferenças culturais dentro do território chileno, onde os Mapuche convivem com narrativas culturais dominantes, mas reafirmam sua resistência e singularidade. Assim, o trabalho de Paula evidencia como a intraculturalidade pode ser uma estratégia poderosa para repensar o lugar da cultura Mapuche, não apenas no teatro, mas também na construção de um diálogo mais ético e contextualizado entre as diferentes identidades culturais do Chile.

Outro elemento passível de reflexão no trabalho de Paula que contribui para posicioná-lo em um campo de oposição à encenação hegemônica é a interdisciplinaridade e como ela é empregada. Observo na poética da encenadora o uso de diferentes linguagens artísticas que conversam tanto durante o processo criativo, quanto nas obras finais. Seus espaços de criação parecem estar sempre preenchidos de esforços de conexão do teatro com outras áreas, como a dança, o audiovisual e a música. Segundo Paula, “Os cruzamentos interdisciplinares podem abrir múltiplos campos de experimentação criativa, descobrir novas metodologias de trabalho e gerar novas epistemologias, ampliando os olhares sobre a história, o passado e a memória Mapuche” (González, 2022, p. 12, tradução nossa). Essa afirmação vai ao encontro de práticas artísticas que propositadamente buscam borrar fronteiras entre linguagens, afastando-se da especialização e da espetacularização mercadológica e aproximando-se de uma noção mais expandida acerca da teatralidade que dialoga de forma mais coesa com as manifestações de matriz indígena (Guimarães, 2022).

Nesse ponto sobre a interdisciplinaridade, vale comentar sobre a parceria de Paula com sua irmã Evelyn, que é cofundadora da companhia KIMVN Teatro. Como musicista, ela está presente em todos os trabalhos do grupo, seja na direção musical, na composição ou na performance. Essa colaboração constante entre as irmãs não apenas enriquece a

produção artística, mas também estabelece uma base sólida para o desenvolvimento da identidade interdisciplinar do grupo. Teatro e música, nesse sentido, são indissociáveis no KIMVN Teatro, funcionando como pilares que sustentam e amplificam o impacto das criações. A presença de Evelyn possibilita uma exploração aprofundada da sonoridade como elemento dramático, incorporando a música como parte essencial da narrativa.

Por fim, mas não menos importante, vale mencionar a relevância que a dimensão pedagógica tem no trabalho do KIMVN Teatro. Desde que foi criada, a companhia tem se dedicado ao trabalho social e à formação em artes cênicas, promovendo uma variedade de atividades, como oficinas, encontros, palestras e seminários. Entre as principais realizações, destacam-se três iniciativas: a Escola Artística Intercultural KIMVN, a Escola Yatchawi, desenvolvida no contexto do Festival FEYENTUN, e ações de mediação cultural realizadas em parceria com diversas escolas da região metropolitana de Santiago. Essas ações, a meu ver, também fazem parte da poética de Paula como encenadora, pois evidenciam uma preocupação social e um posicionamento ético que transbordam os limites da cena. Ao articular arte e educação, o KIMVN Teatro constrói espaços de encontro e diálogo que promovem reflexões críticas e fortalecem vínculos comunitários, enquanto multiplicam a rede de conhecimento Mapuche. Essa dimensão formativa reforça o compromisso de Paula, como diretora, e de todo o grupo, com a criação de um teatro que possa contribuir nos movimentos de transformação social, cultural e política, promovendo questionamentos e diálogos e fortalecendo identidades indígenas.

2.1.5 Mulher-indígena-diretora-*wérken*

Durante a entrevista com Paula, ao conversarmos sobre a presença reduzida de mulheres de matriz indígena na direção teatral, ela destacou os desafios históricos e culturais que atravessam a realidade daquelas que, como ela, se lançam nessa função. Ao refletir sobre o assunto, ela evidenciou que a sobreposição de opressões — enquanto mulher e enquanto indígena — limita o acesso a espaços de criação artística. Contudo, Paula também apontou para transformações que parecem já estar acontecendo, vinculadas ao crescimento do número de mulheres como lideranças indígenas, e frisou a necessidade de preparar novas gerações para ocupar espaços de influência no teatro.

Sim, acho que são muito poucas. Muito poucas. [...] Há mais homens dedicados à direção. Agora, as vozes indígenas ainda são poucas. Sinto que **elas assumem lideranças no sentido** da direção, como **de conduzir coletivos**. Acho que isso

é preocupante, me parece algo que, espero, possa ser revertido com o tempo, e que **possam existir vozes indígenas liderando a poética, as teatralidades contemporâneas**. Acho que é muito importante, tanto neste lugar, no território chileno, ou o Mapu, quanto no território em geral, em Abya Yala. Acho que é muito importante que nossas vozes sejam ouvidas. Agora, acho que isso também responde aos processos históricos inevitavelmente, como se as mulheres talvez da nossa geração, e as novas gerações que vêm, sejam mulheres que talvez não estivemos 100% relegadas a tarefas domésticas, mas também hoje em dia estamos mais dedicadas ao nosso desenvolvimento pessoal, profissional e também a assumir lideranças políticas. E nesse sentido, sim, acho que é algo novo, ainda é novo, e ainda há muito a fazer. **Talvez seja necessário também preparar outras mulheres para que se sintam capacitadas a liderar grupos e continuar gerando novas teatralidades**. [...] também há os silêncios que foram mantidos ao longo do tempo em relação às vozes dos povos originários, é preciso pensar que somos povos oprimidos, e além de ser mulheres, também. Então, **há uma dupla opressão que está sendo exercida constantemente**, e é como se fosse necessário sair dessa dupla opressão para poder assumir lideranças. Quando você trabalha a partir da direção teatral, já está compartilhando uma visão de mundo, um pensamento político, querendo modificar e transmitindo também o que você deseja para o mundo, através do exercício da arte. Mas não é fácil sair desses espaços de opressão, envolve esforços que não são fáceis de fazer (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

Complementando este relato, Paula mencionou como o machismo ainda é uma presença forte no contexto indígena, criando barreiras adicionais para as mulheres. Ela fez uma comparação interessante entre a participação masculina nos espaços cerimoniais Mapuche e no teatro, apontando que, em ambos os casos, as vozes dos homens são frequentemente legitimadas como as principais, enquanto as mulheres precisam se esforçar muito mais para se fazerem ouvir e ocuparem esses lugares. No caso de Paula, que é uma mulher indígena vivendo em contexto urbano, as formas de opressão parecem se sobrepôr. Além das questões ligadas ao gênero e à identidade étnico-racial, há ainda os desafios de conviver em uma cidade. Isso porque seu corpo é observado a partir do choque entre os valores do mundo indígena e os preconceitos da sociedade urbana dominante, moldada por uma lógica colonial e moderna.

Segundo Rita Segato (2021), em contextos originários, a colonial-modernidade ampliou o espaço público, historicamente dominado pelos homens, e desintegrou a esfera doméstica — que antes era mais participativa e envolvia as mulheres em práticas coletivas — relegando-a ao privado e à despolitização. Esse processo afetou diretamente as mulheres indígenas em Abya Yala, marginalizando-as e desestruturando as redes de solidariedade que existiam entre elas nas comunidades indígenas. Intensificada pelas normas morais impostas pelos colonizadores, essa ampliação do domínio masculino resultou em uma espécie de replicação de lógicas coloniais machistas em contextos indígenas, com menor efeito, dadas às proporcionalidades (Segato, 2021).

Complementando essa análise, Julieta Paredes (2019) introduz o conceito de entroncamento patriarcal para descrever a interseção entre o patriarcado colonial e o indígena, que, desde 1492, tem reforçado a opressão das mulheres indígenas e mestiças em Abya Yala. Em resposta a essa opressão, Paredes desenvolve o conceito de feminismo comunitário junto a outras mulheres bolivianas, enfatizando a importância de um feminismo ancorado nas realidades e heranças locais.

Nesse sentido, ao passo que a realidade de Paula demonstra como se cruzam na prática essas opressões, seu trabalho parece oferecer alternativas para combatê-las. Ela afirma: “Olha, eu nunca me declarei exatamente como feminista, mas acredito que tudo o que fiz é feminista. Então, o que venho praticando e acionando é o feminismo, um feminismo indígena, por certo” (González, 2024, entrevista, tradução nossa). Dessa forma, a prática de Paula evidencia um compromisso em enfrentar as opressões que vivencia, articulando um feminismo indígena que se fundamenta em suas experiências e ações concretas. Devido à característica da coletividade horizontal, tão presente em sua poética como encenadora, arrisco dizer que esse feminismo indígena ao qual ela se alia é um feminismo comunitário, no qual a luta por justiça e igualdade se dá pela construção de grupos, onde o foco está no Bem Viver e nos direitos de todas as pessoas da comunidade.

Observando ainda o trecho da entrevista acima, acho interessante destacar a palavra “liderança”, que Paula utiliza para, de alguma forma, caracterizar a função da direção. No português, a palavra liderança está muito associada a uma ideia de autoridade ou comando, frequentemente ligada à figura de quem toma decisões verticalmente em nome de um grupo. Contudo, no contexto trazido por Paula, essa liderança parece adquirir nuances diferentes, aproximando-se mais de uma noção de mediação e condução. Ela sugere um tipo de liderança que não se impõe pela hierarquia, mas que surge da escuta, da articulação entre visões diversas e do fortalecimento de vínculos dentro de um processo artístico. Continuando com a reflexão nesse sentido, lanço mão de outro trecho da entrevista em que Paula dialoga com o assunto, falando de sua experiência pessoal:

Pensando sobre o machismo, às vezes, a gente não percebe ou não tem tanta consciência, mas ser mulher, e também ser proveniente de um povo originário, eu acho que **às vezes é necessário assumir papéis, ou um papel mais masculino**, porque as sociedades foram feitas para operar dessa maneira quando alguém ocupa, de certa forma, papéis de liderança. E, talvez no início, claro, **eu assumia a direção de uma forma, como que tendo que impor minha voz**, como que a partir de um lugar de **autoridade**. E acho que, com o passar dos anos, fui descobrindo que não é necessário operar da mesma maneira como se opera a partir de um lugar de autoritarismo, por exemplo, para que sua voz seja ouvida. Acho que, no começo do meu trabalho, a forma como eu encarava a

direção teatral estava ligada a essa postura. **Hoje em dia, sinto que lido com a direção teatral muito mais a partir da escuta**, muito mais a partir da ternura, e por muitos anos assumir a direção teatral como mulher estava muito mais ligado à raiva e à necessidade de impor minha voz sobre os outros, justamente por sentir que ela não seria ouvida. [...] E dentro disso, bom, a nível social, **acho que também tive a sorte, desde o início da minha carreira como diretora, de ser ouvida**. Como que, acho que a minha voz como diretora dentro da cena teatral tem sido ouvida, porque trouxe outras perspectivas, de alguma maneira, sobre o que é a sociedade chilena (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

No relato, fica evidente a mudança de abordagem que Paula escolheu ao desempenhar seu papel como diretora. Antes, influenciada por estereótipos e comportamentos convencionalmente ligados à forma masculinizada de liderar, ela afirma ter tentado impor sua voz, seguindo uma expectativa social sobre como exercer a autoridade. Com a experiência, foi compreendendo que isso não era necessário e foi permitindo-se ser encenadora da forma como de fato gostaria: abrindo a escuta, permitindo a presença do afeto e da ternura e configurando o trabalho e a criação teatral como espaço de troca.

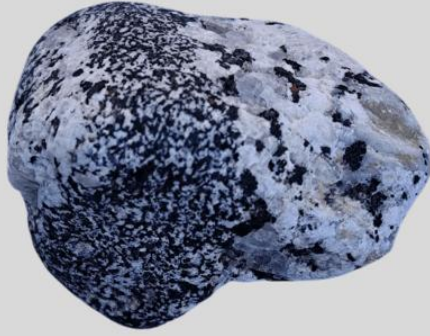
Como já citei anteriormente na tese, há variados estudos que abordam o tema da masculinização de funções e comportamentos sociais associados à liderança (Preciado, 2018; Scott, 2017), destacando como as características frequentemente atribuídas ao masculino — força, racionalidade, assertividade etc. — foram historicamente naturalizadas como requisitos essenciais para ocupar posições de poder. Isso implica que as mulheres, cujos corpos e comportamentos foram generificados como frágeis, emotivos e submissos, encontram-se em um processo constante de negociação para validar sua presença em espaços que lhes foram negados ao longo do tempo. Essas construções simbólicas não apenas restringem o acesso das mulheres a determinadas oportunidades, mas também moldam as expectativas sociais em torno de como devem agir quando finalmente ocupam posições de liderança; como é o caso da direção teatral.

Na introdução do livro *American Women Stage Directors of the Twentieth Century* (2008), as autoras Anne Fliotsos e Wendy Vierow tecem reflexões interessantes sobre o tema. De acordo com elas, mulheres diretoras enfrentam desafios específicos que refletem preconceitos de gênero profundamente enraizados na sociedade, os quais influenciam diretamente a percepção de sua autoridade e estilo de liderança. Em um ambiente ainda dominado por normas masculinas, perfis mais democráticos, frequentemente adotados por mulheres, podem ser vistos como sinais de fraqueza ou falta de firmeza, enquanto posturas assertivas são julgadas como inadequadas ou anormais. Essa visão contraditória

cria um duplo padrão que torna difícil para as mulheres exercerem a autoridade requerida pela função da direção sem enfrentarem críticas desproporcionais. Além disso, em interações profissionais, como reuniões com homens, muitas diretoras relatam serem ignoradas ou tratadas como figuras secundárias, com a atenção e a linguagem corporal dos colegas voltadas para interlocutores masculinos. Essa exclusão, mesmo quando inconsciente, reforça uma cultura que marginaliza a presença feminina em posições de poder, tornando-as socialmente "apagáveis" (Fliotsos, Vierow, 2008).

Ainda segundo as autoras, outro desafio recorrente está relacionado à forma como os comportamentos são julgados de maneira desigual. Enquanto homens com temperamentos difíceis são frequentemente celebrados como gênios criativos, mulheres que demonstram mais firmeza na comunicação recebem rótulos depreciativos como "megera", revelando como atributos valorizados em líderes homens são vistos como inadequados ou indesejáveis em líderes mulheres. Essa disparidade é agravada pela pressão de equilibrar expectativas contraditórias: serem firmes, mas não autoritárias, acessíveis, mas não permissivas. Somados a isso, sentimentos de baixa autoestima, alimentados por um ambiente que constantemente questiona sua competência, podem minar a confiança dessas mulheres diretoras. Esses desafios ilustram como o caminho para o reconhecimento pleno de suas habilidades ainda é permeado por barreiras culturais e sociais que precisam ser superadas (Fliotsos, Vierow, 2008).

Pedra preta e branca - Aguas Calientes | Peru - janeiro de 2025



*Vi um filme sobre um cachorro
que havia perdido a sorte —
na caça.*

Bibiru (seu nome)

kaikuxi (cachorro)

panema (azarado).

*Seu dono, preocupado por todo lado,
procurava planta, reza, antídoto qualquer
pra traçar o desfecho do azar.*

*Feitas as devidas manobras,
e esperado o devido tempo,
Bibiru correu mato adentro,
farejou, escutou, observou e,
sem demora, apontou caminho.*

*No meio da sessão, uma frase,
que tinha ouvido há pouco, bateu
na quina da minha memória:*

"Tive a sorte, desde o início da minha carreira como diretora, de ser ouvida."

Tive a sorte.

Tive a sorte.

Tive a sorte.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

*Como goteira de madrugada,
 essa tal da sorte ficou pingando,
 molhando, encharcando —
 meu pensamento.*

*E se não tivesse a sorte?
 Eu já não conseguia deixar
 de imaginar
 a diretora tal qual o Bibiru,
 a diretora azarada,
 a diretora panema.
 Na mata, no escuro,
 buscando seu rumo,
 sem sinal de fumaça.
 No caso do cachorro,
 ele procura e não acha nada.
 Mas no caso da diretora,
 ela acha, mostra — e ninguém vê.
 Acho que foi isso
 que ela quis dizer.
 O cachorro panema não caça.
 A diretora panema caça,
 mas não participa do jantar.*

*Ladremos, então,
 para que a sorte venha.
 Ladremos, também,
 para não dependermos dela.*

Vale comentar que, além de diretora, Paula é dramaturga, outra área dominada por homens ao longo da história do teatro. Assim como na direção, mulheres na dramaturgia enfrentam desafios para que suas obras e trabalhos sejam legitimados e ocupem espaços de destaque, lidando com preconceitos que tentam limitar suas perspectivas criativas e a relevância de seus textos. No entanto, o acúmulo de funções, como a atuação simultânea de Paula como diretora e dramaturga, também reflete uma realidade comum para muitas mulheres no campo das artes cênicas. De acordo com a pesquisadora Iassanã Martins (2022), esse acúmulo de papéis é uma resposta às condições desiguais que dificultam a viabilização de projetos artísticos, levando as artistas a desempenharem múltiplas funções como forma de resistência e adaptação às circunstâncias. Embora essa multiplicidade de papéis demonstre a resiliência e a criatividade das mulheres no teatro, ela também evidencia as barreiras estruturais que ainda restringem a igualdade de oportunidades e a plena valorização de suas contribuições artísticas (Martins, 2022).

Para ilustrar um pouco esse acúmulo das funções como dramaturga e encenadora, lembro-me e compartilho mais uma vez os dias que vivi na residência artística do festival TePI com a orientação de Paula. Durante duas semanas, tínhamos o desafio de colocar em pé um exercício cênico com essa temática. Nesse período, fizemos pesquisas documentais, compartilhamentos de histórias pessoais, leituras de textos, além de exercícios corporais, vocais e musicais. Pela cidade de São Paulo, percorremos o Parque Ibirapuera para experimentações práticas ao ar livre, brechós em busca de figurinos e ocupamos salas de estudo no Instituto Goethe e o palco do Sesc Santo Amaro. Em meio a essa programação intensa que acontecia durante as manhãs e tardes, Paula estava continuamente nos conduzindo e nos provocando para pensar a cena — situações a serem desenvolvidas, imagens, atmosferas etc. Ademais, ela estava sempre com seu computador acrescentando passagens à dramaturgia que, inclusive, teve múltiplas versões até chegarmos à definitiva — em português e espanhol.

À noite, quando tínhamos a oportunidade de nos recolher e descansar em nossa hospedagem, Paula continuava trabalhando na dramaturgia. Em quase todas as manhãs, quando nos reuníamos novamente, ela comentava sobre ideias que tinha acrescentado ao texto na noite ou madrugada anterior. Em um dia específico, fui convidada a participar de um exercício de escrita dramática com ela e mais uma participante da residência; depois de algumas horas, o meu cansaço era evidente e eu só pensava como estava sendo a experiência para a Paula, que estava cumprindo aquele esquema de trabalho todos os

dias. Por mais que a residência tenha sido um caso específico no que diz respeito ao tempo — um processo curto e muito intenso — e que provavelmente essa não é a rotina comum de Paula, creio que a situação demonstra como pode ser complexa a sobreposição de funções.

Não percebi em nenhum momento algum incômodo da Paula nesse sentido, sinto que ela ficou satisfeita com o que pôde nos proporcionar com a sua bagagem como encenadora e dramaturga. Ademais, em seu caso, cumprir os dois papéis, para além de uma necessidade, parece ser seu desejo. Porém, isso não impede o questionamento sobre as condições que levam tantas mulheres artistas a precisarem acumular funções para viabilizar seus projetos. É importante perguntar: em que medida esse acúmulo é uma escolha e em que medida é uma imposição diante das desigualdades de acesso a recursos, redes e reconhecimentos? No caso de Paula, há potência nesse trânsito entre criação textual e encenação, pois sua dramaturgia está profundamente vinculada à sua visão cênica e ao seu modo de contar histórias a partir de sua experiência como mulher indígena. Ainda assim, é preciso manter viva a reflexão crítica sobre o quanto essas multifunções podem ser exigidas de mulheres artistas de modo desigual, sob a expectativa de que façam mais com menos — e ainda assim produzam com excelência.

Nesse contexto, ainda comentando Paula como mulher-indígena-diretora-*wérken*, é válido mencionar que sua prática de direção não se estrutura de forma hermética, mas como um processo contínuo de descoberta, onde a encenação se torna um espaço de aprendizado permanente. Para ela, dirigir significa investigar novas formas de abordar questões políticas e sociais, gerando conhecimento a cada nova experiência, como ela mesma reflete:

E fui descobrindo a direção ao longo dos anos e acho que nunca paro de descobrir. É como estar sempre investigando novas maneiras de levar os testemunhos, a realidade ou as problemáticas políticas e sociais que quero abordar do ponto de vista da encenação. Mas, **sempre, vendo a encenação como um exercício de investigação e de aprendizado**, e um lugar onde se vai gerando conhecimento (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

A reflexão de Paula sobre a direção como um processo contínuo de descoberta dialoga diretamente com a noção de "inacabamento" proposta por Paulo Freire. Assim como Freire (2000) entende a educação como um movimento dinâmico e nunca finalizado, Paula enxerga a encenação como um espaço de aprendizado constante, onde a investigação e a geração de conhecimento estão sempre em transformação. Para Paula, cada nova experiência no teatro é uma oportunidade de revisitar e ressignificar a prática,

conectando questões sociais e políticas ao ato de dirigir. Esse entendimento ressoa com o que Freire (2000) aponta sobre a condição humana: estar em movimento contínuo, buscando compreender e transformar o mundo. A prática da encenação, então, torna-se não apenas um exercício artístico, mas também uma forma de liberdade e emancipação, na medida em que abre caminhos para novas possibilidades de criação e reflexão. Assim como a educação, a direção teatral que Paula descreve não se fixa em um ponto de chegada, mas permanece em fluxo, conectando-se às demandas do presente e às necessidades de transformação. Ambas as perspectivas afirmam a potência de um fazer que não busca o acabamento, mas que abraça a riqueza do processo como um espaço infinito — em suas possibilidades — de construção e reconfiguração do conhecimento.

Nessa seção de reflexões sobre a poética de Paula, gostaria ainda de destacar a maneira como ela própria se enxerga enquanto encenadora. Ao final da entrevista, ao ser questionada se desejava acrescentar algo, Paula compartilhou uma reflexão que sintetiza sua visão sobre seu trabalho:

Eu não percebo como o tempo passa, isso é algo que acho que, **ser diretora não é algo que eu tenha desejado; é algo que, de repente, encontrei no caminho** e, nesse caminho, fui descobrindo que talvez eu seja uma pessoa ou uma diretora, uma artista que, no fim das contas, sou alguém que está transmitindo e **sou um canal de transmissão do que é a luta do meu povo**. Muitas vezes pensei nisso, como eu sou uma criadora, mas, no final, também sou uma pessoa que tem uma responsabilidade social e política com um movimento político, um movimento cultural de um povo que foi tremendamente oprimido no Chile, um povo que foi vítima de preconceitos de forma extrema e um povo que, até hoje, sofre as consequências da violência histórica e da violência do Estado. Nesse sentido, sinto que, claro, **como artista e como pessoa, estou também à disposição do que vou vendo e do que sinto que meu povo precisa, e nesse sentido sou uma *wérken*³⁰**. Os *wérkens* são os mensageiros dentro do povo mapuche, e isso é algo que fui descobrindo com o tempo, e sem dúvida ser *wérken* de um povo também tem suas consequências. Ninguém me deu isso, mas é algo que **sinto que carrego também por linhagem, pois sou bisneta de uma autoridade ancestral do povo Mapuche**. Então, ao ter outras ferramentas, essas ferramentas se colocam a serviço do papel ancestral que minha família tinha antigamente, e nesse sentido a gente está em um constante devir, também para poder olhar quais eram os papéis no passado e, hoje, no mundo contemporâneo, é como se encontrar, qual é o olhar que você deve lançar, quais são os mecanismos que precisa encontrar para chegar aos outros e dizer-lhes que isso é importante, que é preciso defender isso. A natureza ainda está sofrendo; é importante recuperarmos nossa identidade, e nesse sentido é como se eu estivesse sempre me encontrando com o meu povo e com outros povos. **Mas sinto que é como se fosse apesar de mim, não é que eu esteja buscando isso, mas sim que isso me busca**, e, nesse sentido, estou sempre descobrindo novas histórias, novas pessoas e gerando uma teia, um tecido artístico e um tecido social. Penso também na minha prática dessa maneira. **Embora eu não saiba tecer com as mãos, sinto que aprendo a tecer com as ideias, com as emoções**

³⁰ *Wérken* é uma liderança tradicional do povo Mapuche que atua como porta-voz da comunidade. Sua principal função é estabelecer o diálogo entre os Mapuche e a sociedade não Mapuche no contexto chileno.

e com as histórias de cada pessoa, e que, de alguma forma, **sou uma ponte de encontro** entre pessoas que talvez nunca acreditaram que iriam se encontrar com outras. Através da prática e da minha prática cênica, essas pessoas se encontram e vão compartilhando sabedorias, vão trocando experiências e conhecimento (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

Penso que a reflexão de Paula ilumina a profundidade de seu papel como encenadora, revelando a conexão intrínseca entre sua prática artística e seu compromisso político e social. Ao se identificar como uma *werkén*, ela transcende a direção teatral convencional, posicionando-se como uma ponte entre as histórias de seu povo, a luta pela preservação da identidade cultural Mapuche e o mundo contemporâneo. Além disso, para Paula, tecer com ideias, emoções e histórias é transformar o teatro em um espaço de encontro e troca, onde saberes são compartilhados e experiências se cruzam. Ela entende que não escolheu esse papel, mas que ele a encontrou, como uma herança ancestral que persiste, mesmo diante das adversidades impostas pelo colonialismo e pela violência histórica. Nesse sentido, seu trabalho assume também dimensões éticas, políticas e espirituais, construindo redes, conectando saberes e fomentando diálogos que ecoam além da cena, configurando um movimento contínuo de resgate e ressignificação cultural.

2.1.6 Teatro como paraquedas coloridos

Outro elemento específico que caracteriza o trabalho da diretora Paula no KIMVN Teatro e em outros projetos é a capacidade de gerar um diálogo ativo com o público. Em diferentes ocasiões, ela ressalta como a empatia e aceitação das obras são fundamentais para estabelecer uma troca significativa. Esse diálogo promove uma interação em que as respostas do público influenciam e enriquecem os sentidos dos espetáculos, transformando a experiência artística em um espaço de reflexão compartilhada. Nas palavras dela:

Felizmente, sinto que, ou seja, a resposta [do público] sempre foi muito surpreendente e maravilhosa. Porque, bom, a maioria dos nossos trabalhos que já desenvolvemos aqui nesses 16 anos, nove trabalhos de teatro, de música, um filme, **o público a cada vez tem crescido mais**. Parece que cresce mais e mais e mais. Nunca tivemos falta de público. E sempre, eu sinto que o mais bonito é que, **quando fazemos nosso trabalho, chega muita gente indígena e não indígena**. E as pessoas não indígenas veem e observam as cadeiras ocupadas por pessoas indígenas que acreditavam que não existiam, que já não estavam mais lá, que não havia mais habitantes ou pessoas que falam outras línguas, e elas se encontram no espaço, como público dos nossos trabalhos. Depois, tem uma conversa, e na conversa, levantam-se quatro ou cinco pessoas falando em outra língua que eles não conhecem. E isso, para mim, é maravilhoso. É como eu digo, “uau”, é como:

conseguimos fazer com que esses diálogos de interculturalidade também aconteçam entre os próprios espectadores depois das apresentações. Sempre organizamos conversas, por exemplo. É sempre muito importante "desmontar" a representação e, depois, criar um pequeno espaço para refletir sobre o que viram, o que sentiram. E é aí que surgem outras vozes. Então, sempre se encontram, não é? **Conseguimos reunir múltiplos públicos**, não apenas pessoas que vêm necessariamente do teatro, mas também pessoas de outros campos do conhecimento e de diferentes estratos sociais. E isso é muito bonito de ver. Temos estado, por exemplo, estreando trabalhos em salas superimportantes, com bastante trajetória ou de teatro clássico, e no público, depois chegam pessoas Mapuche, que tocam seus instrumentos após verem nossa obra. Então, algo que nunca se imaginou acaba aparecendo em nossos trabalhos (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

Complementando este depoimento, Vomero (2023) afirma que, nas apresentações de *Trewa* do KIMVN Teatro que assistiu, a presença de pessoas e ativistas Mapuche no público gerou momentos de forte impacto coletivo. Suas manifestações em mapudungun, com aplausos intensos ao final, para a autora, transcendiam os limites da encenação, como se fossem uma espécie de continuidade da obra, transformando o espaço teatral em um território simbólico de contestação e reafirmação identitária. Ainda segundo Vomero (2023), essa reação do público instaura o que pode ser entendido como heterotopia: um espaço que desestabiliza o discurso hegemônico, permitindo o reaparecimento de vozes ausentes e silenciadas, enquanto coloca em evidência tensões históricas e políticas. Nesses momentos, emerge um sujeito coletivo efêmero, capaz de revelar as incongruências do sistema dominante e provocar reflexões micropolíticas, tanto no palco quanto na plateia.

A partir da minha vivência como atriz participante da já mencionada residência artística no contexto do TePI e do trabalho cênico resultante, *Futuro Ancestral*, dirigido por Paula, posso afirmar que a reação do público naquela ocasião foi surpreendente. Nos dois dias de apresentação, o público, predominantemente não-indígena, demonstrou grande aceitação do trabalho, fazendo questão de cumprimentar toda a equipe e comentar a obra com afetuosidade. Além disso, algo que me chamou muita atenção e ficou marcado em minha memória foi a realização espontânea de uma espécie de toré³¹ ao final das apresentações. Não sei dizer ao certo o que ocorreu ou como o processo foi iniciado, mas o fato é que, após o término do espetáculo, as pessoas do público subiram ao palco do Teatro Sesc Santo Amaro e organizaram uma dança circular acompanhada de cantos

³¹ O toré é uma dança ritual típica realizada à sua maneira por diferentes povos indígenas brasileiros. Feita em círculo, com cantos e movimentos, o toré pode ser praticado em momentos de festividade, celebração ou rituais sagrados. Está relacionada ao fortalecimento da conexão espiritual, à celebração da identidade cultural e à união entre participantes.

indígenas, que eram conduzidos por artistas indígenas do elenco e ecoados pelas demais pessoas presentes. Durante quase meia hora, essa cena foi mantida entre artistas e público, como um ato final da peça.

Nesse sentido, acredito que as percepções do público nos trabalhos dirigidos por Paula evidenciam a criação de espaços de diálogo com a plateia de diferentes formas. Há a conversa propriamente dita, que acontece com frequência após as apresentações e provoca debates relevantes para a conscientização das pautas Mapuche, como ela afirmou, e há também reações espontâneas conectadas à subjetividade, à ritualidade e à espiritualidade que revelam como o público é afetado em outras dimensões. A meu ver, tais encenações idealizadas por Paula têm a capacidade de provocar, ao mesmo tempo, a identificação entre pessoas indígenas e a empatia de pessoas não-indígenas. Isso demonstra a efetivação de um diálogo intercultural que converge públicos heterogêneos em uma mesma experiência de fruição artística, que configura o teatro como um espaço para a promoção de mobilização social. Como a própria Paula afirma:

Talvez quando eu era mais jovem, pensava: “Claro, vamos mudar o mundo com o teatro”. Então, talvez não seja o mundo que vamos mudar, mas talvez o nosso próprio mundo e o de microcomunidades, eu acredito. Se o trabalho teatral também vai se aprofundando em certas temáticas, ou se os próprios coletivos, coletivas artísticas se aprofundam em certas problemáticas, **podemos nos tornar agentes que mobilizam e que também podem ter incidência no social.** Eu acho que isso realmente acontece, e de súbito a gente não percebe tanto, mas eu acredito que sim. Como, por exemplo, na comunidade Mapuche, sinto que, com esses 16 anos de trabalho, conseguimos fazer com que outras pessoas empatizem, por exemplo, com as lutas, que outras pessoas conheçam um pouco mais sobre o povo, que haja uma valorização ou uma identificação no âmbito urbano, principalmente. Mas também que sejamos uma voz, como uma voz que carrega outras vozes que estão ao mar, vozes invisíveis, e que possamos legitimar essas vozes para transcender, para mudar algo, para modificar. **Talvez não seja algo tão grande, ou talvez não vejamos isso agora, mas de alguma forma eu acredito que sim, influenciamos.** No nosso caso, por exemplo, em tudo o que se viveu no movimento social de 2019, quando você consegue ver, por exemplo, bandeiras do seu povo por todos os lados, e há dez anos atrás isso não era conhecido ou reconhecido... Aí, claro, penso: talvez o que fizemos tenha tocado uma, duas, três pessoas, ou um pouco mais. E isso faz com que, talvez, pessoas que foram espectador do seu trabalho depois peguem a bandeira e digam: “Eu também vou defender”, mesmo que não saibam muito, mas algo mudou dentro deles (González, 2024, entrevista, tradução e grifos nossos).

Considerando a citação acima e aprofundando a discussão sobre a relação com o público, faço eco a Rojas e Pastén (2022), que lançam mão de considerações de Ileana Diéguez Caballero (2013) sobre o termo “corpos sem luto” para refletir sobre o trabalho cênico do KIMVN Teatro. Os “corpos sem luto” são definidos como aqueles que, em decorrência da violência extrema e do apagamento estatal, permanecem à margem dos

rituais de despedida, impossibilitados de serem chorados de maneira digna. Esses corpos carregam em si a ausência de justiça e a negação do direito à memória, tornando-se símbolos de uma dor que se expande para além do individual e atravessa o social. Caballero (2013) argumenta que essa forma de arte, como as direções de Paula, não apenas testemunha e denuncia as injustiças, mas também constrói comunidades temporárias de exercício da dor, capazes de transformar o trauma em um ponto de encontro para a busca por justiça. Assim, a exposição performativa encenada dos corpos assassinados, ao invés de produzir horror, insiste na vida e na memória, evocando os mortos e resistindo ao esquecimento (Rojas; Pastén, 2022).

Na peça *Trewa*, encontra-se um exemplo muito ilustrativo no que diz respeito à presença dos “corpos sem luto”. O espetáculo aborda a morte de Macarena Valdés, ativista Mapuche encontrada enforcada em 2016, em um caso marcado por suspeitas de assassinato e encobrimento. Na encenação, a figura de Macarena Valdés é apresentada como um “fantasma” que carrega a denúncia de uma morte silenciada. Seu *püllü* — o espírito, segundo a cosmovisão Mapuche — ronda a cena em busca de justiça, pois sem ela não há como haver luto pleno nem para os vivos, nem para os mortos. O *püllü* de Macarena atravessa os espaços cênicos entre as dimensões doméstica e política, tornando-se uma presença constante e material que interroga tanto os familiares quanto o público. Essa estratégia evidencia como o teatro pode ser um ritual de evocação e justiça, no qual a figura espectral de Madalena contribui para transformar a dor em luta pela verdade, ecoando as histórias de outros corpos violentados e, de alguma forma, conscientizando sobre a violência (Rojas; Pastén, 2022).

Assim, ao trazer essas ausências para o palco por meio do “necroteatro” — outro termo cunhado por Caballero (*apud* Rojas; Pastén, 2022) que tipifica encenações que lidam com os corpos sem luto —, o KIMVN Teatro rompe a barreira entre o pessoal e o coletivo, convidando o público a se conectar com essas histórias de violência e apagamento em um nível ético e emocional. O impacto dessa abordagem tende a ser significativo para quem a assiste, porque ela não permite uma postura passiva. Dessa forma, o público não apenas presencia um espetáculo, mas é interpelado a assumir um posicionamento ético diante das ausências violentas que continuam a marcar a sociedade em suas consequências. Assim, a comoção gerada nas pessoas espetadoras emerge da conexão estabelecida entre o sofrimento dos corpos sem luto e a responsabilidade coletiva de enfrentar as injustiças históricas. Ao propor uma aproximação radical com a

dor alheia, essas práticas teatrais promovem uma reflexão ética e política que transcende o momento da performance, porque atinge também um ponto ligado ao afeto e à subjetividade.

Nesse ponto, recorro a uma citação de Vomero (2023):

Eis um dos aspectos pedagógicos mais fortes do trabalho do KIMVN Teatro: promover práticas de subjetivação não capitalistas e decoloniais [...] O *llellipun* cênico, com seu ritmo próprio, e a corporificação teatral do *püllü* de Macarena, por exemplo, nos tornam (a nós, que estamos na plateia) partícipes de uma experiência Mapuche ao mesmo tempo imanente e transcendente. Como representação, provoca uma sensação de um tempo outro, atravessado. [...] A representação, com representatividade de indivíduos Mapuche em cena; as vivências abertas vinculadas à *ruka* itinerante; a diversidade linguística das peças; a tradução cênica de elementos da cosmopercepção Mapuche; a aposta na docuficção; a produção de heterotopias, entre outras escolhas artístico-políticas, favorecem o reinvestimento subjetivo tanto das/os artistas quanto das/os espectadoras/es. Ou seja, há uma dinâmica de emancipação criativa, sociopolítica e epistemológica mútua, ainda que efêmera, daquelas/es que são subalternizadas/os e marginalizadas/os históricos/as e geralmente excluídos/das aos jogos de forças perpetrados pelo poder (Vomero, 2023, p. 210).

Assim, a autora propõe que os deslocamentos de percepção provocados pelo trabalho do KIMVN Teatro estão associados a "práticas de subjetivação não capitalistas e decoloniais". Tais práticas são processos que procuram reconstruir modos de existir e de relacionar que não estejam subordinados às exigências do capitalismo nem às imposições das estruturas coloniais. Essa elaboração se destaca para mim, pois penso que consegue justificar de forma condensada a potência do trabalho de Paula como diretora. Ele não trata somente — e já seria muito — da visibilização e afirmação da história e dos direitos Mapuche, mas é um manifesto contra o individualismo, o consumismo, a aceleração do tempo, o suposto progresso, a competitividade, a hierarquização social, a separação entre natureza e cultura, a desconexão com as ancestralidades e a mercantilização da vida e das relações, entre tantos outros elementos danosos que foram naturalizados como parte de nossa constituição como sujeitos no sistema em que vivemos.

Buscando ampliar essa reflexão, lanço mão das palavras do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, reconhecido pelos seus estudos sobre as culturas indígenas:

Antigamente tudo tinha, como se diz, "alma". Mas o clube de proprietários dessa propriedade foi minguando. A ciência cancelou a alma das pedras, das plantas, depois dos bichos e dos mortos. A propriedade da alma agora está restrita aos humanos vivos. Um dia, quem sabe, conseguiremos prescindir da alma (isto é, da pressuposição de uma interioridade intencional) para o caso dos humanos. Alma, cultura, cognição, ideologia, como se queira chamar. O ideal moderno de conhecimento é uma descrição e explicação do mundo sem o recurso à ideia de intenção, de sujeito, de mente ou de espírito. O ideal da ciência moderna — da

ideologia da ciência moderna — é a dessubjetivação absoluta da realidade. Vejo o conhecimento indígena como apostando exatamente no inverso, na subjetivação radical do mundo (Castro, 2023, p. 4).

Desse modo, em consonância com os dizeres de Castro (2023), o gesto de Paula como encenadora desafia o ideal moderno de conhecimento e propõe outra forma de conceber e interagir com o mundo, na qual a arte não é separada da vida. O que se apresenta em cena não é uma ficção ilustrativa de um universo cultural outro, mas uma convocação à transformação das formas de perceber, de sentir e de saber. Essa subjetivação radical do mundo se dá menos por afirmações e mais pela experiência, por meio das atmosferas, ritmos, composições e presenças que nos convidam a desacelerar, a desfocar o centro, a nos deslocar. Há, nesse fazer cênico, uma recusa profunda da neutralidade epistemológica e uma busca sensível e propositada a reaprender a escutar o tempo, o território, a história, os espíritos, os mortos, os vivos, o entorno, os seres não-humanos. É como se o teatro se tornasse um ritual de desobediência ao projeto moderno de mundo.

Essa reflexão me lembra de um trecho do livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak, em que ele usa a metáfora dos paraquedas coloridos. O autor afirma que, como humanidade, estamos em queda há tempos e, para amenizar o desconforto dessa descida, sugere que utilizemos paraquedas coloridos. Esses paraquedas representam estratégias criativas e alternativas para desacelerar o colapso ambiental, social e cultural do planeta. Eles simbolizam ações que, embora não revertam completamente os problemas causados pelo capitalismo e pela exploração desenfreada, ajudam a mitigar os impactos, inspirando práticas mais sustentáveis e reconexões com modos de vida ancestrais e comunitários.

Nesse sentido, acredito que a poética de Paula se assemelha a um paraquedas colorido: longe de ignorar a queda, ela apresenta formas teatrais que aliam ética e estética para atravessá-la, criando possibilidades de imaginar e construir outros mundos possíveis.

Capulho de algodão - Belo Horizonte | Brasil - julho de 2025



MEMORADA

*Em meio à linha obscura
O mundo de uma história só
Começou a ver rachadura
Dando a cada ponto seu nó*

*A febre da Terra esquentou
Vermelha e vibrante a brotar
Memórias que o tempo ocultou
E que agora não pode calar*

*Quilombo, aldeia e rua
Favela, floresta e sertão
Reconta cada história sua
Cravada no peito e no chão*

***Memorada pra quem foi
Memorada pra quem vem
Memorada que refaz
Passado, presente e além***

*Atraso tá por todo lado
Progride sem pedir aval
Silenciam o nosso passado
Apagam a herança ancestral*

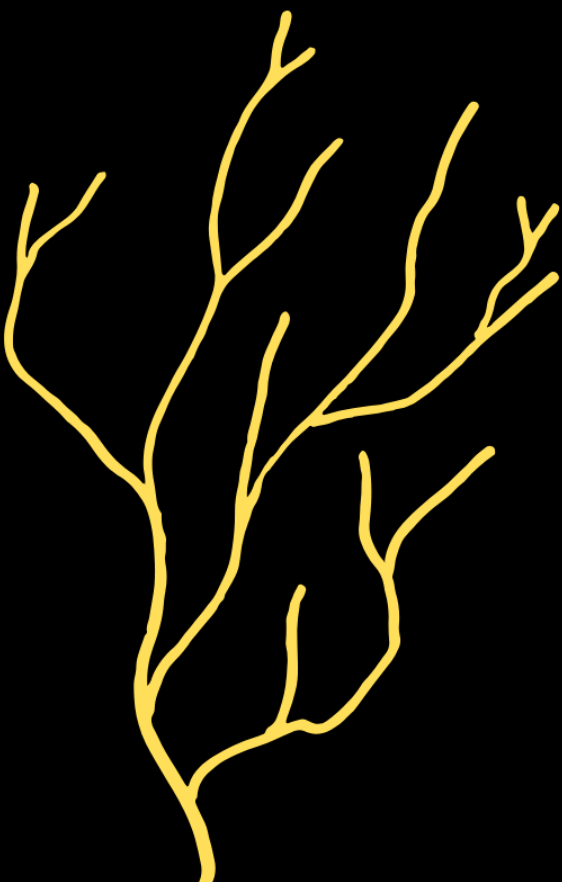
*Queremos estátuas caídas
E nossos heróis levantar
Criar nossas próprias saídas
E ouvir nossa voz ecoar*

*Não nos deixemos esquecer
Foi tanto esforço pra lembrar
Veja o nosso pulso erguer
Memória e tempo espiralar*

***Memorada pra quem foi
Memorada pra quem vem
Memorada que refaz
Passado, presente e além***

Letra da canção que nasceu da parceria com meu companheiro, Enrico Mencarelli, criada para o espetáculo Memorada.

2.2 MARÍA ALICIA MARTÍNEZ MEDRANO





María Alicia Martínez Medrano (1936-2018) foi uma diretora, pesquisadora e pedagoga teatral mexicana, referência fundamental no teatro popular e comunitário em Abya Yala. Foi aluna do encenador Seki Sano³², mergulhou na investigação sobre o teatro como meio de transformação social e dedicou sua vida à formação de artistas e à criação de processos cênicos comprometidos com as realidades dos povos indígenas e camponeses. Baseada nessa perspectiva, fundou o Laboratório de Teatro Campesino e Indígena (LTCI) em 1983, um projeto que se tornou um marco na historiografia teatral mexicana, no qual atuou como diretora e professora — mas que, lamentavelmente, parece não ter ganhado espaço nas pesquisas e debates acadêmicos no Brasil.

Além das apresentações artísticas, o LTCI também se consolidou como um espaço de formação teatral. María Alicia foi a responsável pela criação da abordagem pedagógica que combina técnicas teatrais ocidentais com saberes ancestrais, criando terreno fértil para uma experimentação cênica singular. Mesmo após a sua morte, o LTCI foi se mantendo ativo, perdurando o seu legado e buscando manter as ações formativas e artísticas para novas gerações. Com a continuidade de seu trabalho por diferentes artistas, como Delia Rendón, o Laboratório segue nutrindo até os dias de hoje seu compromisso com as narrativas, línguas e expressões estéticas dos povos originários e camponeses, fazendo do teatro um local de fortalecimento identitário e criação coletiva.

2.2.1 Notas sobre o povo Maia

Dentre as encenadoras abordadas na pesquisa, María Alicia é a única não-indígena, mas foi escolhida para compor o quadro aqui delineado por identificarmos uma matriz indígena de forma muito evidente em seu trabalho — outras reflexões acerca de sua identidade mestiça serão abordadas posteriormente. Nesse sentido, ao longo de sua trajetória, ela trabalhou com diferentes etnias originárias no México, mas predominantemente com povos descendentes dos Maias. Assim, dedicamos alguns parágrafos para uma breve contextualização sobre essa nação originária.

Os Maias são reconhecidos como uma das civilizações pré-colombianas mais significativas da Mesoamérica. Não se trata de um povo homogêneo, mas de um conjunto de grupos étnicos com diversidade linguística, territorial e cultural, reunidos sob uma

³² Seki Sano (1905–1966) foi um diretor japonês, com influências de Stanislavski e Meyerhold, que difundiu o teatro político e popular no México. Mais adiante abordarei suas influências no trabalho de María Alicia.

mesma matriz civilizatória. Segundo Chaves (2016), ocuparam regiões que hoje correspondem ao sul do México — especialmente os atuais estados de Yucatán, Tabasco e Chiapas —, além da Guatemala, Belize, El Salvador e Honduras. Blakemore (2022) aponta que os primeiros grupos teriam surgido entre 7.000 a.C. e 2.000 a.C., quando caçadores-coletores começaram a formar assentamentos mais perenes.

O cultivo do milho, iniciado por volta de 4.000 a.C., transformou profundamente a trajetória dos povos Maias, sustentando o desenvolvimento de sua organização social e de suas expressões culturais. Considerados os primeiros agricultores da região, os Maias também cultivavam uma ampla variedade de alimentos, como abóbora, tomate, feijão, mandioca, batata, cacau e algodão. A essas práticas agrícolas somavam-se atividades de caça e pesca, formando uma economia diversificada e complementar, enraizada no manejo cuidadoso do território (Chaves, 2016; Blakemore 2022).

Com o estabelecimento de formas de vida mais fixas, os Maias passaram a construir cidades organizadas em torno de áreas ritualísticas, desenvolvendo ou aperfeiçoando diversos aspectos que hoje associamos à vida urbana (Blakemore, 2022). Diferentemente dos impérios Asteca e Inca, a civilização Maia não formou um império unificado. Era composta por várias cidades-estado independentes — como Tikal, Palenque, Calakmul e Copán —, cada uma com seu próprio governante, organização política e território. Essas cidades mantinham relações entre si por meio de alianças, conflitos, trocas comerciais e intercâmbio cultural. A sociedade era estratificada, com uma elite formada por governantes, sacerdotes e guerreiros, e uma base composta majoritariamente por agricultores, artesãos e comerciantes (Chaves, 2016).

A civilização Maia desenvolveu uma cultura notavelmente sofisticada, com avanços expressivos em diversos campos do conhecimento. Criaram complexas redes comerciais, técnicas de irrigação e purificação da água, métodos agrícolas adaptados ao ambiente tropical e formas organizadas de medicina, com hospitais, jardins botânicos e livros sobre tratamentos naturais — incluindo o uso ritual e terapêutico do tabaco, anestesia e práticas de assepsia. Seu conhecimento astronômico e matemático permitiu a criação de vários calendários interligados, usados para orientar a vida ritual, civil e cósmica. Observavam planetas, eclipses solares e desenvolveram um sistema numérico que incluía o conceito do zero. A escrita Maia, altamente elaborada, combinava fonemas e imagens, sendo considerada sagrada e restrita a uma elite letrada (Chaves, 2016; Blakemore 2022).

A cosmopercepção Maia é cíclica e integrada à natureza. A crença era de que tudo

no universo carregava a presença do sagrado, inclusive os elementos inanimados. Em seus mitos de origem, os deuses teriam criado a humanidade sucessivamente a partir da lama, da madeira e, por fim, do milho — alimento essencial e símbolo de vida. Divindades eram cultuadas por meio de rituais diversos, inclusive sacrifícios humanos, realizados para manter o equilíbrio entre os mundos visível e invisível. Também praticavam esportes cerimoniais como o *pitz*, considerado ancestral do futebol, que articulava corpo, espiritualidade e tempo sagrado (Chaves, 2016; Blakemore, 2022).

Segundo Learn (2025), a história dos povos Maias costuma ser dividida em três períodos: pré-clássico (1800 a.C. – 200 d.C.), clássico (séculos II a X) e pós-clássico (séculos X a XVI). Nessa narrativa, o período clássico representa o auge da civilização, seguido por um suposto declínio, associado à desintegração dos centros urbanos — geralmente atribuído a fatores como mudanças climáticas, crescimento populacional e instabilidade política. No entanto, de acordo com o autor, estudos recentes questionam a ideia de colapso. Análises demográficas da região norte da Península de Yucatán revelam que, apesar das transformações urbanas, as populações rurais permaneceram relativamente estáveis. Muitos conhecimentos e estruturas institucionais teriam sido preservados à medida que habitantes das cidades migraram para áreas próximas. O que ocorreu, portanto, foi uma reorganização da vida Maia, e não seu desaparecimento.

Essa reorganização demonstra a capacidade de adaptação dos Maias diante de desafios internos. No entanto, é a partir do século XVI que a civilização enfrentaria um trauma de outra ordem, com consequências profundamente destrutivas: a invasão espanhola. Com a chegada dos colonizadores, houve destruição sistemática de cidades, templos e registros escritos, além da imposição da religião cristã e da língua espanhola. Milhares de Maias foram mortos em confrontos, escravizados ou dizimados por doenças trazidas da Europa. Suas formas de organização social, espiritualidade e saberes ancestrais foram violentamente desestruturados, e muitos sobreviventes foram forçados a se submeter ao sistema colonial (Chaves, 2016; Blakemore, 2022).

Nos dias atuais, os Maias seguem vivos e em resistência. Hoje, mais de seis milhões de seus descendentes habitam diferentes regiões da América Central, mantendo línguas originárias derivadas do tronco linguístico Maia. Para além da língua, práticas agrícolas, rituais espirituais e modos de cuidar da terra continuam a ser transmitidos entre gerações, como testemunhos da força e continuidade de uma cultura que resistiu a séculos de colonização, violências e transformações (Blakemore, 2022).

2.2.2 As primeiras andanças de María Alicia rumo ao teatro e meus passos até ela

Foi na fase inicial da minha pesquisa por diretoras pelo mundo que encontrei o nome de María Alicia Martínez Medrano. Passava horas a fio em frente ao computador, buscando e registrando os rastros daquelas que poderiam compor o desenho da investigação. Lembro-me que o primeiro contato foi através das páginas virtuais da *Enciclopédia Latinoamericana*³³ e da *Enciclopedia de la literatura en México*³⁴, onde encontrei informações básicas sobre sua trajetória. O que me chamou muito a atenção inicialmente foi o próprio nome do grupo fundado por María Alicia, que trouxe de forma instantânea convergências com o meu estudo: Laboratório de Teatro Campesino e Indígena. Todas essas palavras juntas davam a pista de um projeto que continha elementos que me interessavam. O que mais me marcou à medida que fui aprofundando a pesquisa foi o caráter pedagógico do LTCI, sua dimensão multitudinária (Zínser, 2022) — alcançando milhares de estudantes e colocando centenas de artistas em cena por iniciativa da diretora — e o território em que se insere, comunidades indígenas e campesinas afastadas dos grandes centros urbanos mexicanos.

A combinação desses três elementos associada, obviamente, à condução de María Alicia como encenadora, indicava que a recém descoberta poderia trazer contribuições valiosas para minha pesquisa. Mas foi ao me deparar com fotografias de aulas³⁵, ensaios e apresentações que essa percepção ganhou um novo peso e fiz a escolha definitiva por agregar María Alicia como uma das diretoras abordadas na tese. As imagens que vi concretizavam visualmente, em termos estéticos, o que parecia ser a substância essencial do projeto: pessoas de diversas idades ocupando um espaço cênico ao ar livre, cercado por montanhas e árvores, onde a natureza era cenário e cena. No centro desse espaço, um tablado de madeira cercado por arquibancadas servia como local para aulas, ensaios e apresentações. Os trajes tradicionais e os mascaramentos feitos com folhas, cascas e sementes davam forma a figuras híbridas, que pareciam surgir da própria paisagem. Em algumas imagens, cavalos participavam das cenas utilizando espécies de mascaramentos, algo que me pareceu surpreendente.

³³ A entrada sobre o LTCI na Enciclopédia Latinoamericana encontra-se disponível neste link: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/l/laboratorio-de-teatro-campesino-e-indigena>.

³⁴ Mais informações neste endereço: <http://www.elem.mx/autor/datos/124663>.

³⁵ Realizei um exercício de compilação de imagens que se encontram disponíveis no link: <https://drive.google.com/drive/folders/1W3EE-ZARFAK3lBjvjm1Z28RmCNL5pnqR?usp=sharing>.



Era intrigante perceber que um grupo com mais de 40 anos de trajetória e relevância no panorama mexicano, articulando teatro, pedagogia e saberes ancestrais, jamais havia sido mencionado em um livro, uma aula, um *workshop* ou qualquer espaço que frequentei ao longo dos meus anos de estudo e pesquisa em teatro. Como algo tão potente podia permanecer praticamente desconhecido para mim e, provavelmente, para muitas outras pessoas do campo das artes da cena? Movida por essa inquietação, realizei uma busca inicial por materiais que abordassem María Alicia e o LTCI, encontrando, em geral, fontes fragmentadas, dentro e fora do meio acadêmico — e raramente em português.

Já que no caso da María Alicia não foi possível realizar uma entrevista — recurso adotado com as outras duas encenadoras pesquisadas —, tornou-se necessário buscar fontes mais consistentes. Nesse contexto, o livro *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: Medio siglo de historia* (2022) se apresentou como a leitura mais completa. Organizado pela fotógrafa Lourdes Grobet, que acompanhou o LTCI por décadas, a obra reúne um extenso acervo imagético e textos da crítica e pesquisadora teatral mexicana Luz Emilia Aguilar Zínser, que documentam com detalhes a trajetória de María Alicia e do Laboratório. Portanto, essa publicação se revelou a mais robusta entre as fontes encontradas, tanto pela amplitude do conteúdo reunido quanto pela densidade descritiva presente nos textos de Zínser.

Ainda assim, paralelamente, mantive as outras fontes encontradas anteriormente e procurei algumas novas que incluíam artigos acadêmicos, críticas teatrais, notas na imprensa, folhetins, registros em blogs e vídeos³⁶, mas que, por sua natureza fragmentada e por vezes superficial, não ofereciam o mesmo grau de aprofundamento. Ao escolher trabalhar com o livro mencionado, deparei-me também com desafios práticos. Já que a obra é extensa e escrita em espanhol, foi exigido um esforço contínuo de leitura e tradução quase integral do material para o português. Esse processo demandou tempo e energia consideráveis, o que acabou por limitar a possibilidade de investir igualmente nas demais fontes. Assim, compreendi que seria necessário fazer uma escolha metodológica, optando por uma abordagem mais verticalizada nos escritos de Zínser (2022) como fonte principal para a aproximação ao trabalho de María Alicia, ainda que outros registros sejam mobilizados pontualmente ao longo do texto.

No meio de todo esse processo, ao tentar contato com participantes do LTCI pelo

³⁶ No link a seguir, compilei alguns vídeos sobre o LTCI e María Alicia que encontrei no YouTube: <https://youtube.com/playlist?list=PLQgfRfCGR5F63y2Wxqzc9PgyVrGh8Exe&si=bbsBGO3M5D3fbKlk>.

Facebook, consegui marcar uma entrevista virtual com María Francisca García Pérez, que, segundo me informaram, é a atual diretora do grupo em Tabasco. Eu esperava que, como uma das continuadoras do trabalho de María Alicia, ela trouxesse reflexões sobre ser uma encenadora mulher e sobre a responsabilidade de manter vivo o legado da antiga professora. No entanto, ao longo da conversa e com outras informações que fui reunindo, percebi que sua atuação era mais administrativa do que artística, assumindo funções de gestão e algumas pedagógicas no LTCI — foi uma situação na qual se evidenciaram os diferentes usos da palavra “diretora”. Desse modo, em nossa conversa, não surgiram muitas informações novas a respeito da poética de encenação de María Alicia e sua continuidade. Ainda assim, o encontro à distância teve muito valor: ouvir diretamente de uma integrante do LTCI sobre a força do projeto, o envolvimento da comunidade e algumas histórias do grupo foi uma experiência marcante para a pesquisa. Dessa forma, em algumas passagens do texto, insiro também depoimentos de María Francisca como fonte. Vale comentar que, apesar dos esforços, não consegui contato com Delia Rendón, que é efetivamente considerada a diretora continuadora do trabalho de María Alicia em Yucatán.

Após compartilhar os aspectos do meu percurso de descoberta e definição de María Alicia como parte deste estudo, volto agora o foco da escrita para ela. Para compreender melhor sua atuação como diretora, especialmente no LTCI, tornou-se essencial olhar para sua trajetória anterior. Quem foi María Alicia Martínez Medrano? Quais caminhos a levaram a idealizar esse projeto? Quais eram suas marcas como encenadora? Conhecer sua história permitiu compreender as bases do Laboratório e perceber de que maneira seus percursos pessoais e profissionais e suas aderências artísticas e pedagógicas moldaram o grupo ao longo do tempo.

María Alicia Martínez Medrano nasceu na Cidade do México em 24 de novembro de 1937, sendo a terceira de cinco filhos. Ainda na infância, mudou-se com a família para uma cidade chamada Obregón, no estado de Sonora, onde passaram a viver em uma propriedade rural cercada por plantações de trigo, algodão, melancia e tomate. Seu pai trabalhava no Banco Nacional do México, enquanto sua mãe, apaixonada por música, dava aulas de dança e, inclusive, ensinava a María Alicia alguns passos (Zínser, 2022).

O primeiro indício de sua futura dedicação ao teatro surgiu nesse período, quando avistou, à distância, um grupo de homens executando a *Danza del Venado* que é uma tradição dos povos Mayo-Yoreme e Yaqui-Yoreme, originária de Sonora e Sinaloa, estados

do noroeste do México. Nela, um dançarino usa a cabeça de um veado, como uma máscara, e imita os movimentos do animal, enquanto músicos tocam instrumentos e entoam cantos. A dança-ritual celebra o espírito do veado e simboliza a relação sagrada entre humanos, natureza e espiritualidade (Muñoz, 2021). Segundo um depoimento da própria María Alicia, a cena da *Danza del Venado* a deixou fascinada e essa admiração iria se transbordar para seus trabalhos como diretora no LTCI posteriormente:

Em 1947, vi pela primeira vez dançarem veados Yaquis de Sonora e Yoremes de Sinaloa. O espetáculo agitou, avassalou minha imaginação infantil. Fiquei pasma, atônita... surpreendida... maravilhada! Aquela realidade ao amanhecer, com sombras de dançarinos cercados pelas luzes das fogueiras no povoado do deserto. Eram homens que atuavam como veados, e se entendiam bem com o animal, que apareceu à distância e os olhava fixamente, como parentes próximos... Eu observava os sete que imitavam o veado, hipnotizavam com saltos e evoluções dançantes, acompanhados de tenábaris, chocalhos, tambores com cuias sobre a água em panelas, gamelas ou potes. Dançarinos e veado se compreendiam. Este, tranquilo, deixou-se ver em imagem multiplicada em um pequeno rio e em poças d'água. Como foi, é, esse encontro? Se os veados fogem, desconfiam dos humanos. Hoje sei que o reconhecimento entre humanos e veado acontece em territórios vivos da arte indígena. Dança-se pela vida... permanece na memória eterna. Nunca o esquecimento! E se registra na memória das lembranças para sempre (Martínez Medrano, 2013, p. 24, tradução nossa).

Em 1947, antes de concluir o ensino fundamental, María Alicia retornou com a família para a Cidade do México, onde completou seus estudos básicos e o ensino médio. Seu pai, comprometido em garantir uma educação culturalmente ampla para os filhos, fez questão de proporcionar o aprendizado de idiomas, o contato com a literatura e o acesso a museus, concertos, espetáculos de teatro e dança. Entre essas experiências, uma das que mais encantavam María Alicia era o cinema, que costumava frequentar com a sua mãe (Zínser, 2022).

Segundo Zínser (2022), algumas vizinhas que conviveram com María Alicia na infância e adolescência relatam que sua presença era marcante. Conhecida carinhosamente como Marilí, desde pequena demonstrava uma personalidade forte e determinada. Com um temperamento de líder e um certo ar místico, era apaixonada por declamar poesias, muitas das quais sabia de cor. A autora a descreveu como uma menina inquieta e impetuosa, mas também sensível e profundamente empática com pessoas e grupos à margem da sociedade.

Brácteas de buganvília - Sete Lagoas | Brasil - abril de 2022



Muito antes de pedalar, eu já trotava. Aprendi a andar a cavalo antes da bicicleta.

Cresci no meio-termo: entre a roça e a cidade.

Meu quintal era pomar, trilha, matagal, estrada de terra batida.

Minhas brincadeiras não seguiam manual de instrução. Casinha era no curral. Escolinha, na carroça. Namorado se fazia de conta nas bananeiras. O melhor escorregador era no bambuzal. Argila virava boizinho e bustos de pessoas da família. Açúcar virava bala nos fogões improvisados de tijolo. E tinha também competição de quem prendia a respiração por mais tempo no açude.

Mas eu também brinquei de amarelinha, barbie, banco imobiliário, polícia e ladrão, adedanha, boneca loira com nome em inglês.

Sempre fui esse bicho híbrido: meio do mato, meio do asfalto; meio cerrado, meio mata atlântica; meio pé no chão, meio pé vestido.

Mamãe ficava aflita quando os mundos se misturavam. As traquinagens do mato não pegavam bem na cidade. Então eu aprendi a fazer cara de paisagem urbana e a separar direitinho os territórios.

Na adolescência, a cidade foi prevalecendo — e fincou.

Mas a roça ainda existe, algumas curvas de estrada depois, como esconderijo, alívio e fresco. Foi onde aprendi a criar.

Hoje, qualquer verde me lembra a sensação de estar lá.

E mergulhar em água doce é sempre um jeito de voltar pra casa.

Um episódio marcante na trajetória de María Alicia que me chamou a atenção foi seu desejo, na juventude, de se tornar freira. Ela chegou a passar alguns anos na Academia Ursuline, uma escola católica em Nova Orleans, Louisiana (EUA), mas acabou não completando sua formação. A convivência com as religiosas revelou contradições que a incomodavam profundamente: meninas pardas, negras e de camadas populares eram discriminadas, e as funcionárias da cozinha e da limpeza eram segregadas, proibidas até mesmo de conversar com estudantes. María Alicia não se calou diante dessa realidade e questionou abertamente o abismo entre o discurso religioso das freiras e suas práticas racistas e classistas, gerando atritos que culminaram na sua expulsão da escola (Zínser, 2022).

Essa postura crítica também se manifestava em casa. Embora seus pais exaltassem valores cristãos de justiça e igualdade, havia atitudes preconceituosas em relação a pessoas que prestavam serviços domésticos para a família, o que María Alicia não aceitava. Dessa forma, os conflitos familiares se tornaram constantes e, antes mesmo de completar 20 anos, ela decidiu sair de casa, passando a viver sozinha e a se sustentar com seu próprio trabalho (Zínser, 2022). Em entrevista, María Francisca confirmou que a relação de María Alicia com os pais era realmente marcada por tensões e que, vindos de uma classe média mais alta, eles rejeitavam seu envolvimento com a militância. O afastamento familiar, de certa forma, acabou sendo um fator decisivo para que ela se aprofundasse no teatro e se dedicasse ao trabalho com camponeses e indígenas, seguindo um caminho distinto aos valores com os quais cresceu. Ainda assim, apesar das divergências, de acordo com Zínser (2022), ela nunca rompeu totalmente o contato com a família, que chegou a acompanhar apresentações do LTCL.

Em 1959, María Alicia ingressou no curso de psicologia na Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). Paralelamente, começou a trabalhar na área organizacional do Centro Médico do Instituto Mexicano de Previdência Social, onde foi convidada a projetar a creche do complexo. Seu trabalho chamou atenção, levando-a a assumir a coordenação das creches do Instituto de Seguridade Social e Serviços aos Trabalhadores do Estado. Para estruturar o projeto, reuniu uma equipe multidisciplinar que ajudou a desenvolver estratégias inovadoras para otimizar o cuidado e o desenvolvimento das crianças. Vale mencionar que o teatro foi integrado ao programa como elemento pedagógico fundamental para o desenvolvimento infantil. Sempre atenta às desigualdades de acesso entre crianças de populações indígenas e agricultoras, María

Alicia analisou as adaptações necessárias tanto nas construções quanto nos materiais educacionais para atender melhor a essas realidades (Zínser, 2022).

Como já mencionado, María Alicia esteve profundamente envolvida com questões políticas e movimentos de militância. Segundo Zínser (2022), foi coordenadora do Programa de Teatro do Instituto Nacional Indígena, integrou a União Nacional de Mulheres Mexicanas e participou do Movimento Revolucionário de Professores. Além disso, como membra do Partido Comunista Mexicano, liderou brigadas de teatro voltadas para a mobilização popular. Seu engajamento também se manifestou no episódio conhecido como *La Noche de Tlatelolco*, em que participou como militante. Em 2 de outubro de 1968, na Praça das Três Culturas, na Cidade do México, milhares de estudantes foram violentamente reprimidos, enquanto protestavam contra a repressão do governo e reivindicavam por maior liberdade política e o fim da violência policial. A resposta do governo foi tão violenta que, enquanto o Estado minimizou os fatos e omitiu o número oficial de vítimas, testemunhas relataram centenas de mortes e prisões (Zínser, 2022).

Já a formação teatral de María Alicia (1961-1968) começou com Seki Sano, diretor-pedagogo e ativista japonês exilado no México. Reconhecido por seu rigor técnico e engajamento político, Sano trouxe ao país um método baseado nos ensinamentos de Stanislavski e Meyerhold — com o último trabalhou diretamente. Após essa experiência com Seki Sano, María Alicia seguiu sua trajetória teatral com o diretor Virgilio Mariel, com quem compartilhava especialmente o interesse por um teatro comprometido com os povos indígenas, camponeses e outras populações oprimidas (Zínser, 2022). Mais a frente, abordarei com mais detalhamento as bases teatrais de María Alicia, explicitando como influenciaram sua poética como diretora.

Entre 1968 e 1971, María Alicia coordenou o Centro Cultural del Bosque, na Cidade do México, onde articulou parcerias e iniciou novos projetos. Em 1971, formou um grupo de teatro que se reunia em uma fazenda à beira-mar, em Uaymitún, das sete da manhã às dez da noite, movidos pelo desejo de construir um teatro ancorado em valores artísticos e éticos. No ano seguinte, mudou-se para Mérida e fundou outro grupo: Teatro Espacio del Sureste. A partir de sua oficina no Centro Cultural, estruturou um método de ensino em colaboração com uma equipe docente, o que levou à criação da Oficina Juvenil Virgilio Mariel, em 1976 — projeto considerado precursor do LTCl, com mais de 200 jovens que vivenciavam uma rotina intensa de treinamentos e ensaios. Nesse período, dirigiu obras como *Los Alaridos*, *¿Quién soy?*, *El silencio de Dios* e *Más allá del amor de Federico*,

adaptação de García Lorca. Assim, sua trajetória foi se consolidando em iniciativas públicas que articulavam direção artística e formação pedagógica (Zínser, 2022).

Em 1973, María Alicia assumiu a coordenação do Centro Cultural Cordemex, que foi marcada pelo desejo de transformar um espaço degradado em um centro cultural ativo e inclusivo. Para tanto, ela recuperou instalações abandonadas nos arredores de Mérida, antes dominadas pelo tráfico e pela violência, e as converteu em um local de aprendizado e criação. Com oficinas de artes, ofícios e atendimento médico gratuito, o centro se tornou um polo de formação para trabalhadores, filhos de camponeses e jovens marginalizados. Seu trabalho gerou impacto dentro e fora da comunidade, levando a Cordemex a ganhar reconhecimento nacional e internacional. Além disso, María Alicia organizou grandes eventos, como o *K'atun*, que reuniu milhares de pessoas em uma celebração do *henequém*³⁷, e experimentou novas linguagens cênicas em espetáculos que dirigiu. Seu legado na cidade foi incontestável, deixando marcas profundas no teatro e na formação cultural da região. No entanto, em 1981, sob a justificativa de que as fibras sintéticas haviam substituído o *henequém*, o governo iniciou um processo de fechamento do Cordemex, que se concretizou ao longo da década seguinte (Zínser, 2022).

Até esse momento, María Alicia já se destacava como uma encenadora inovadora, com um trabalho comunitário que articulava teatro, questões sociais e culturais. Zínser (2022) afirma que a diretora ganhou o Prêmio Nacional de Dramaturgia em 1968 pela obra *Los alaridos* e, enquanto trabalhou no Centro Cultural Cordemex, este também foi reconhecido com prêmios nacionais em dança folclórica, futebol e xadrez, entre outros. Contudo, as suas práticas desafiavam estruturas de poder, o que acabou gerando movimentos de perseguição e intimidação de sua equipe, forçando-a a se afastar do trabalho por segurança momentaneamente. Esse foi um período difícil e doloroso, mas, quando tudo indicava um possível silenciamento de sua trajetória, surgiu a oportunidade que marcaria um ponto de virada: a criação do LTCl, o que permitiu seguir a busca por um teatro aliado à transformação social (Zínser, 2022).

³⁷ O *henequém* é uma planta nativa da Península de Yucatán, no México. Suas fibras eram amplamente utilizadas na produção de cordas, tapetes, sacos e outros produtos têxteis. Durante séculos, o cultivo do *henequém* foi a base da economia da região, sendo conhecido como o "ouro verde de Yucatán".

2.2.3 O Laboratório de Teatro Campesino e Indígena e o Bem Viver

Em 1983, quando Enrique González Pedrero se tornou governador do estado mexicano de Tabasco, sua esposa, a escritora cubano-mexicana Julieta Campos, assumiu a presidência do sistema estadual de Desenvolvimento Integral da Família. Com um olhar voltado para ações sociais e culturais, Julieta buscou alguém para ajudar na criação de um projeto artístico voltado para populações campesinas e recebeu a indicação de María Alicia. Apesar de María Alicia não ter afinidade com o Partido Revolucionário Institucional³⁸, partido ao qual o governador pertencia, acabou sendo cativada pelo perfil de Julieta Campos que, além de sua trajetória literária, demonstrava interesse pelas culturas indígenas, defendendo a preservação de suas identidades, melhores condições de vida e maior participação democrática para essas comunidades (Zínser, 2022).

De acordo com Zínser (2022), durante o planejamento do projeto, María Alicia e Julieta Campos acordaram que o teatro seria a base do projeto a ser implementado, mas como pilar de uma estratégia mais ampla, voltada para o desenvolvimento social das comunidades de Tabasco e não apenas como uma atividade recreativa. A ideia era ir além da cultura: o projeto buscava melhorar a infraestrutura, ampliar o acesso a serviços e trazer melhorias para o cotidiano das populações locais em diversos aspectos. Com essa visão, a equipe realizou um levantamento inicial em 96 comunidades do estado, priorizando as mais isoladas e negligenciadas historicamente pelo poder público. Depois, dez delas foram escolhidas para uma pesquisa mais detalhada, em que cada casa era visitada para averiguar o interesse dos moradores em participar de oficinas de teatro, dança, música e outras atividades artísticas (Zínser, 2022).

Após a pesquisa, um plano preliminar proposto por María Alicia foi aprovado e, assim, o projeto foi iniciado em Oxolotán, uma comunidade rural no município de Tacotalpa com cerca de 1.500 habitantes, escolhida pelo identificado interesse local pelo teatro. Oxolotán não contava com água encanada nem energia elétrica regular e a viagem à capital do estado levava cerca de três horas, incluindo uma travessia de balsa e um percurso por estradas de terra que se tornavam perigosas na época das chuvas. Pouco

³⁸ O Partido Revolucionário Institucional (PRI), fundado em 1929 com ideais nacionalistas e desenvolvimentistas ligados à Revolução Mexicana, consolidou um Estado forte e intervencionista. Com o tempo, centralizou o poder e adotou práticas autoritárias e clientelistas, permanecendo no poder por cerca de 70 anos. A partir dos anos 1980, rompeu com seus princípios originais ao aderir ao neoliberalismo. Por manter o autoritarismo sob uma fachada democrática, o regime foi chamado de “a ditadura perfeita”. Atualmente, o PRI enfrenta perda de influência e queda expressiva em sua base eleitoral.

tempo após a fundação do LTCI nessa primeira comunidade, Julieta Campos propôs expandir o projeto para outras áreas de Tabasco. María Alicia atendeu ao pedido, priorizando continuamente zonas remotas e marginalizadas, comumente localizadas em regiões de mata e floresta, com estradas precárias e de difícil acesso, onde a presença de políticas públicas era frágil e os direitos básicos mais escassos (Zínser, 2022).

Vale comentar que essas mesmas regiões escolhidas para a realização do LTCI, em outro momento histórico, foram palco de um teatro de natureza oposta, um teatro evangelizador, o qual já foi comentado na tese. É possível observar isso nos escritos de Magnus (1992) sobre o Laboratório:

Na serra tabasquenha os verdes se multiplicam e nossos dedos se tornam insuficientes para contá-los. A selva inunda tudo e os caminhos surgem do mato pela perseverança dos pés antigos. A rota humana, secundada pela teatral, foi traçada com boa sorte para Oxolotán que na semântica chontal significa “lugar de jaguares”. A presença de um templo dominicano ou provavelmente franciscano do século XVII nos fala também de uma arma útil para o proselitismo cristão daqueles anos sombrios: a arte dramática. Ou seja, o caminho já estava aberto e é possível que essas terras tropicais tenham testemunhado, além da destruição de seus deuses e de sua cosmogonia, os terríveis autos de *O Juízo Final*, *A destruição de Jerusalém* ou *A queda de nossos primeiros pais*³⁹, que violentavam seus costumes e crenças com uma força destrutiva ainda mais cruel que a pólvora e os canhões hispânicos. Quatro séculos depois, o teatro retorna, mas não mais para quebrar ícones, mas para recuperar os perdidos, com o Laboratório de Teatro Campesino e Indígena (Magnus, 1992, p. 3, tradução nossa).

Ao buscar estabelecer um diálogo contrastante com o teatro evangelizador e a herança teatral colonial, o LTCI iniciava seu trabalho de aproximação às comunidades seguindo um processo bem estabelecido. Segundo Zínser (2022), após obter a aprovação dos representantes locais — etapa fundamental para garantir que a iniciativa estivesse alinhada com os interesses da população —, os educadores do LTCI, mais uma vez, visitavam pessoalmente cada casa para convidar os moradores para participarem de uma apresentação marcada para o dia seguinte. Nessa primeira atividade ao ar livre, os professores chegavam animando os povoados com cantorias, batucadas e melodias de flauta, utilizando desde simples carroças até tratores como palcos improvisados. A proposta era trazer ludicidade ao cotidiano com pequenas encenações, coreografias e músicas, abrindo espaço para que crianças, jovens e adultos se sentissem acolhidos e estimulados a participar das futuras oficinas. As educadoras e educadores tentavam articular uma relação de parceria com os povoados durante o período de trabalho,

³⁹ Esses títulos são autos sacramentais, peças religiosas da época colonial mexicana, usadas pelos missionários para evangelizar populações indígenas.

compreendendo seus ritmos e particularidades para que as atividades culturais desenvolvidas fizessem sentido no contexto da vida comunitária (Zínser, 2022).

No entanto, no começo, o projeto enfrentou resistência, principalmente dos moradores mais antigos. Muitos se recusavam a compartilhar suas histórias, lendas ou músicas tradicionais. Conforme afirma Zínser (2022), em certas comunidades, os jovens chegavam a abandonar as aulas em protesto, falando em *chontal*⁴⁰ para desafiar os docentes. Aqueles que optavam por participar sofriam represálias dos anciãos, que os acusavam de traição por colaborar com pessoas de fora. A situação começou a mudar quando os professores deixaram evidente que o uso da língua chontal não era somente permitido, mas incentivado nas atividades. Ao perceberem que suas tradições eram respeitadas e valorizadas, os participantes foram gradualmente criando confiança no trabalho do LTCl. Um resultado inesperado foi que, além de fortalecer os laços dentro de cada comunidade, o projeto acabou aproximando povoados vizinhos que, apesar de compartilharem tradições culturais semelhantes, mantinham pouco contato devido ao isolamento geográfico e à falta de estradas (Zínser, 2022).

Sobre essa forma de relação estabelecida com as comunidades, em uma rara entrevista encontrada durante a pesquisa, María Alicia comentou:

Não estamos em franca relação com o indígena, e sim em franca recuperação. Eles estão desenterrando muitas coisas. Tinham enterrado flautas, tambores, conchas, caracóis, a fumaça, o fogo. O fogo é um grande personagem. Os indígenas esconderam uma quantidade incomensurável de elementos durante a invasão colonial e até mesmo depois da Independência. Foram obrigados a se inibir. Sua arte foi difamada, rebaixada, pisoteada, queimada, fraturada e tentaram anulá-la. Estamos, repito, em franca recuperação. Poderia falar longamente sobre o que está escrito e oculto em suas poesias. Conheço um grupo quase sinfônico de tocadores de caracol que não deseja se apresentar ao público. Isso é na Península de Yucatán, e tenho conhecimento desse grupo há 14 anos. Descobrimos que existe uma imensa gama de tons nos caracóis. E você já ouviu em *A Tragédia do Jaguar* as possibilidades tonais do tambor chontal, do casco da tartaruga, das pedras se chocando umas com as outras, ou do *tumkul*, que é um tambor deitado. Queremos apoiá-los para que continuem desenterrando sua poesia — que, em parte obviamente ínfima, já foi integrada n'*A Tragédia do Jaguar*. Ansiamos para que o vestuário, a música, o sentido, tudo aquilo que foi quebrado a golpes de machado, com pólvora, com fogo — de maneira impiedosa e desnecessária — seja recuperado. Se conseguirem, poderão compreender esse passado doloroso, esse desvendamento e esse sentido de coesão com nossos antepassados (Martínez Medrano, *apud* Magnus, 1992, p. 6-7, tradução nossa).

Dessa maneira, os educadores buscavam incorporar integralmente a filosofia do LTCl presente nessa fala de María Alicia, que tinha como pilares fundamentais a

⁴⁰ Chontal é o nome de um povo indígena do estado mexicano de Tabasco e também de sua língua materna — da família Maia — que nos dias de hoje corre risco de desaparecimento.

valorização e o respeito às identidades culturais e às estruturas de poder tradicionais das comunidades. A encenadora, através de um processo gradual de imersão, foi compreendendo os elementos constitutivos da cultura local — desde as expressões artísticas e narrativas ancestrais até as formas de organização social e as expectativas coletivas para o futuro — estabelecendo assim uma relação que permitiu sua integração na vida comunitária. Essa abordagem, centrada na valorização das línguas indígenas, na revitalização de manifestações culturais e até na recuperação de práticas agrícolas tradicionais, aos poucos dissolveu as resistências iniciais, como ficou evidente quando os moradores de Oxolotán forneceram voluntariamente a madeira necessária para a construção do primeiro tablado (Zínser, 2022).

Segundo Zínser (2022), a implementação do programa seguia uma estrutura cuidadosamente planejada, em que cada comunidade recebia uma equipe interdisciplinar formada por especialistas de diversas áreas artísticas, todos sob a orientação de um coordenador geral. O currículo, padronizado em todas as localidades, combinava o estudo de obras teatrais consideradas clássicas de autores como Federico García Lorca, Sergio Magaña, Emilio Carballido, com materiais pedagógicos adaptados ao contexto cultural indígena, estabelecendo uma ponte entre tradição e contemporaneidade. Idealizado com múltiplos propósitos, o programa tinha como objetivos: formar professores, atores, diretores, produtores, dançarinos, cenógrafos e músicos; resgatar valores históricos e culturais; desenvolver um repertório teatral; e promover a participação em mostras e concursos nacionais e internacionais (Martínez Medrano, 1988).

Apesar de o LTCI atender ao público geral das comunidades — crianças, jovens, adultos e idosos —, vê-se uma pista, no parágrafo anterior, sobre um dos seus principais objetivos: formar novos artistas que pudessem ser multiplicadores de sua proposta artística e pedagógica. Assim, era organizado como um curso profissionalizante em ciclos semestrais com carga horária inicial total de quatro anos, mas teve sua duração progressivamente reduzida — de quatro anos para três anos e meio e, posteriormente, para apenas três anos (Zínser, 2022). Segundo Martínez Medrano (1988) e Zínser (2022), o currículo do Laboratório combinava aulas, oficinas, seminários e mostras artísticas, com avaliações periódicas conduzidas por profissionais renomados do teatro mexicano e, ao fim da formação, cada estudante escolhia uma área para se especializar e defendia um trabalho final, semelhante a uma monografia. Ainda de acordo com as autoras, estudantes que demonstravam interesse em atuar como professores nas comunidades campesinas e

indígenas recebiam bolsas nas etapas mais avançadas do curso. A dimensão do projeto fica evidente em um documento de 1988 intitulado *Información General sobre el LTCl*, redigido pela própria María Alicia, que, nessa data, registrava 1.700 estudantes atendidos e a meta de formar 300 docentes em três anos e meio para atuarem em Tabasco (Martínez Medrano, 1988).

Destaco a seguir uma parte do mesmo documento que considero relevante, em que a diretora apresenta a fundamentação educativa do LTCl:

O programa de Educação do Laboratório de Teatro Camponês e Indígena deriva e se conclui a partir dos objetivos mediatos e imediatos de seu Programa Geral. Procura fixar a atenção de seus participantes — docentes, trabalhadores, alunos — nos aspectos essenciais de duas práticas paralelas: **1) trata-se de um programa artístico-educativo dirigido a camponeses e indígenas. Isso marca diferenças e variáveis com qualquer método ou sistema ocidental; 2) e o próprio ensino teatral, que neste caso parte das proposições de Stanislávski** e de 29 disciplinas obrigatórias cuja substância se define pela atenção orgânica. As duas práticas paralelas retroalimentam suas respectivas substâncias.

Trabalha-se em: 1) laboratório, 2) com um Sistema de 3) ensino-aprendizagem; trabalho-aprendizagem, 4) em oficinas, 5) que buscam a autogestão; e se inicia com 6) práxis, seguida de 7) conceitualização e teoria.

A palavra "Laboratório" implica que as atividades realizadas estão sob uma lente de observação para detectar qualidades: acertos e erros do programa educativo, assim como das formas de ministrá-lo, recebê-lo e/ou rejeitá-lo. Ao analisar acertos e erros e quantificá-los, codificá-los: a) entendimento, b) compreensão, c) aceitação, d) aplicação do conhecimento e concluir mudanças e variáveis em formas e conteúdos, **o programa se define como: Sistema.**

Aplica-se: ensino-aprendizagem — docente e discente ensinam e aprendem. Os primeiros transmitem as ferramentas técnicas: práticas e teóricas; formais e substanciais ao teatro. Os discentes nos ensinam as formas de vida de sua comunidade: história, religião, lendas, crenças, organização política e social; pensamentos, sentimentos, dores etc.

O ensino se inicia com o exercício prático; discente e docente o executam e depois o analisam com a seguinte fórmula progressiva:

1. **práxis – análise – crítica – autocrítica etc.**
2. **práxis – análise – crítica – autocrítica – criação – práxis etc.**
3. **práxis – análise – crítica – autocrítica – criação – conceitualização – práxis etc.**
4. **práxis – análise – crítica – autocrítica – criação – conceitualização – teorização – práxis etc.**

Assim se cria a necessidade de conceituar e teorizar. A prática e a teoria de todas as disciplinas transformam os elementos em obras teatrais. Esse exercício transformador define a palavra “oficina”. Ferramentas + práxis + compreensão + aceitação + progressão na práxis e na análise se transformam na realização de obras teatrais, e **ascende-se do ensino-aprendizagem ao trabalho-aprendizagem.** O conjunto didático com esses componentes explica a autogestão. **Quando o aluno assume o lugar do mestre e exerce a docência comprometida com o estudo-aprendizagem, torna-se mais evidente para ele a prática autogestiva** (Martínez Medrano, 1988, p. 88-89, tradução e grifos nossos).

Nesse trecho do texto de María Alicia sobre o programa educativo do LTCl, um dos aspectos que se destaca, em minha percepção, é a articulação entre a prática e a teoria. O

ensino não parte da abstração nem se limita à repetição de modelos formais, mas emerge da práxis, isto é, da ação concreta realizada por docentes e discentes. Essa ação é constantemente submetida a análise, crítica, autocrítica e, a partir disso, se abre para processos de criação, conceitualização e teorização. Assim, noto uma pedagogia do fazer que não negligencia a reflexão, pelo contrário, é a própria vivência que convoca a necessidade de compreender, nomear e sistematizar.

Outro traço central do programa é sua estrutura como laboratório e sistema. A noção de laboratório, longe de ser apenas um espaço de experimentação, refere-se à atitude constante de observação crítica dos processos artístico-pedagógicos, com atenção aos acertos, erros, resistências e modos de recepção dos saberes compartilhados. Nesse sentido, a análise desses elementos permite a transformação contínua das formas e conteúdos trabalhados. Por consequência, a dinâmica observacional e adaptativa sustenta o que a autora nomeia como sistema: um organismo pedagógico vivo, sustentado por relações de retroalimentação entre as práticas educativas e os sujeitos envolvidos. Assim, o LTCI não impõe um modelo fixo, mas se constitui como sistema justamente por ser capaz de se reorganizar a partir da escuta e da experiência como laboratório.

Por fim, é notável o modo como o programa se projeta para além da relação básica entre ensino e aprendizagem, ao buscar consolidar o teatro como um campo profissional de trabalho. Esse deslocamento da lógica de ensino-aprendizagem para a de trabalho-aprendizagem se concretiza quando alunas e alunos assumem o papel docente, orientando outras pessoas com compromisso tanto com a própria formação quanto com o processo coletivo. Esse gesto não configura uma simples troca de papéis, mas representa a culminância de um percurso autogestivo relevante para a manutenção do LTCI. É no ato de ensinar que se aprofundam os vínculos com o conhecimento, com o grupo e com a responsabilidade de sustentar práticas formativas mais horizontais, críticas e sensíveis em continuidade. Ou seja, ao tornarem-se agentes formadores, os discentes se potencializam como artistas, bem como impulsionam o LTCI como proposta pedagógica.

No que se refere à composição curricular, o programa do LTCI contempla disciplinas comuns, obrigatórias, optativas e complementares, que podem assumir caráter prático, teórico ou teórico-prático. Segundo Martínez Medrano (1988), as disciplinas formais seriam: atuação, voz, dicção, memorização, análise de texto, gêneros, dramaturgia, dança, biomecânica, pantomima, maquiagem, figurino, produção, música, história do teatro, história de Tabasco, história do México e o estudo das 54 culturas

indígenas. Já nos escritos de Zínser (2022), é possível encontrar informações ainda mais específicas sobre as disciplinas ofertadas. Apesar de algumas pequenas divergências entre as duas fontes, compreendo que o documento de Martínez Medrano (1988) funciona como uma espécie de síntese do programa, enquanto o texto de Zínser (2022), por ser mais recente, descreve com maior riqueza as práticas em sua realização cotidiana. Assim, é possível observar nos registros de Zínser (2022) um detalhamento maior das atividades, conforme apresento a seguir:

As disciplinas práticas incluem: Atuação, definida como a execução ou representação de um ou mais personagens, objetos, situações, animais e fenômenos em uma peça teatral ou improvisação no palco, com um método baseado em Stanislavski; Voz e Dicção, que estuda técnicas para o uso das cordas vocais e da respiração na expressão verbal, além de exercícios para desenvolver fluência na fala. Os alunos reconhecem os sons da natureza, da voz humana e da voz teatral, aprimorando a destreza vocal em função do personagem ou do que será representado. O curso também explora a codificação sonora das comunidades indígenas, incluindo onomatopeias de animais, vento, trovões, percussões e sinos, além de equivalentes visuais e olfativos, como a produção de colunas de fumaça como sinalização. Biomecânica, fundamental para o Laboratório, implica o domínio total do movimento corporal para ocupar o palco com segurança. As aulas incluem música para desenvolver ritmo e coordenação, exercitar a memória auditiva e sensorial, e promover a consciência do movimento, suas dinâmicas e expressividades. Em Dança, analisam-se as codificações coreográficas de diferentes épocas e regiões do planeta, incluindo as híbridas, com ênfase no estudo e na prática das mais próximas à cultura dos participantes. Em Mímica, estuda-se a codificação do corpo e do rosto como instrumentos expressivos e para economizar o esforço físico. Consideram-se a mímica e a dança equivalentes à dicção na fala. Em Equitação, introduz-se o conhecimento básico da anatomia dos equinos e fornecem-se ferramentas para o adestramento dos cavalos por meio de estímulos positivos. Ensina-se como selá-los, bem como a arte de montá-los. Os espaços cênicos no Laboratório são abertos e aproveitam os elementos naturais de cada região. Na aula de Cenografia, aborda-se o âmbito físico da obra, determinado pelo autor e pelo diretor. Na aula de Música, estudam-se os ritmos locais, tradições musicais do México e do mundo e a função do universo sonoro no teatro e na vida das comunidades. Em Iluminação, experimenta-se o manuseio de refletores, holofotes, lâmpadas de quartzo, projetores de luz, velas, tochas e fogueiras, além de se oferecerem elementos para a ambientação por meio do jogo com a densidade da luz em diferentes áreas do espaço cênico. Pesquisam-se os efeitos da mistura de brancos, cinzas, negros, luzes reverberantes, flashes, intermitentes e cores, e suas implicações; a relação da luz com o figurino, tonalidades da pele e da maquiagem; os usos da luz natural ou elétrica para ambientar estações do ano, horas do dia ou da noite e o estado emocional dos personagens. Destaca-se no método que a luz teatral pode representar um personagem. Na aula de Figurino no Laboratório, estabeleceu-se que ele seja confeccionado pelos próprios participantes, utilizando fibras e materiais da região. Outras disciplinas incluem Maquiagem e Adereços. Na matéria de Equipamentos, treina-se o funcionamento de aparelhos de iluminação, som e efeitos, projetores, painéis de controle e computadores. Por fim, há a Produção Cênica (Zínser, p. 38-39, 2022, tradução nossa).

Nas disciplinas teórico-práticas, ministram-se Leitura e Análise de Texto e Dramaturgia, que estuda as partes de uma peça teatral: história, história da história, argumento, anedota, tema, subtemas, trama, cenas, personagens,

diálogos, ações dramáticas, imagens, símbolos, metáforas, conflito, tom, ritmo, gênero, estilo e ideologia. Em Gêneros, analisam-se as obras teatrais com base no tratamento do tema, da história e da anedota, para encontrar a relação entre trama, tema, conflito e ritmo. Os gêneros reconhecidos pelo programa são tragédia, peça, comédia, melodrama, farsa, teatro do absurdo, esquetes cômicos, épico, teatro de feira, vaudeville, happening, teatro de rua e improvisação, além de novos estilos que podem surgir dentro e fora do trabalho do LTCl. Outras disciplinas incluem Prática Docente, Direção e Princípios para Trabalhar em Comunidade. Entre as disciplinas teóricas estão: História do Teatro, História da Região, História do México, História das Comunidades Indígenas e Glossário Teatral (Zínser, p. 39-40, 2022, tradução nossa).

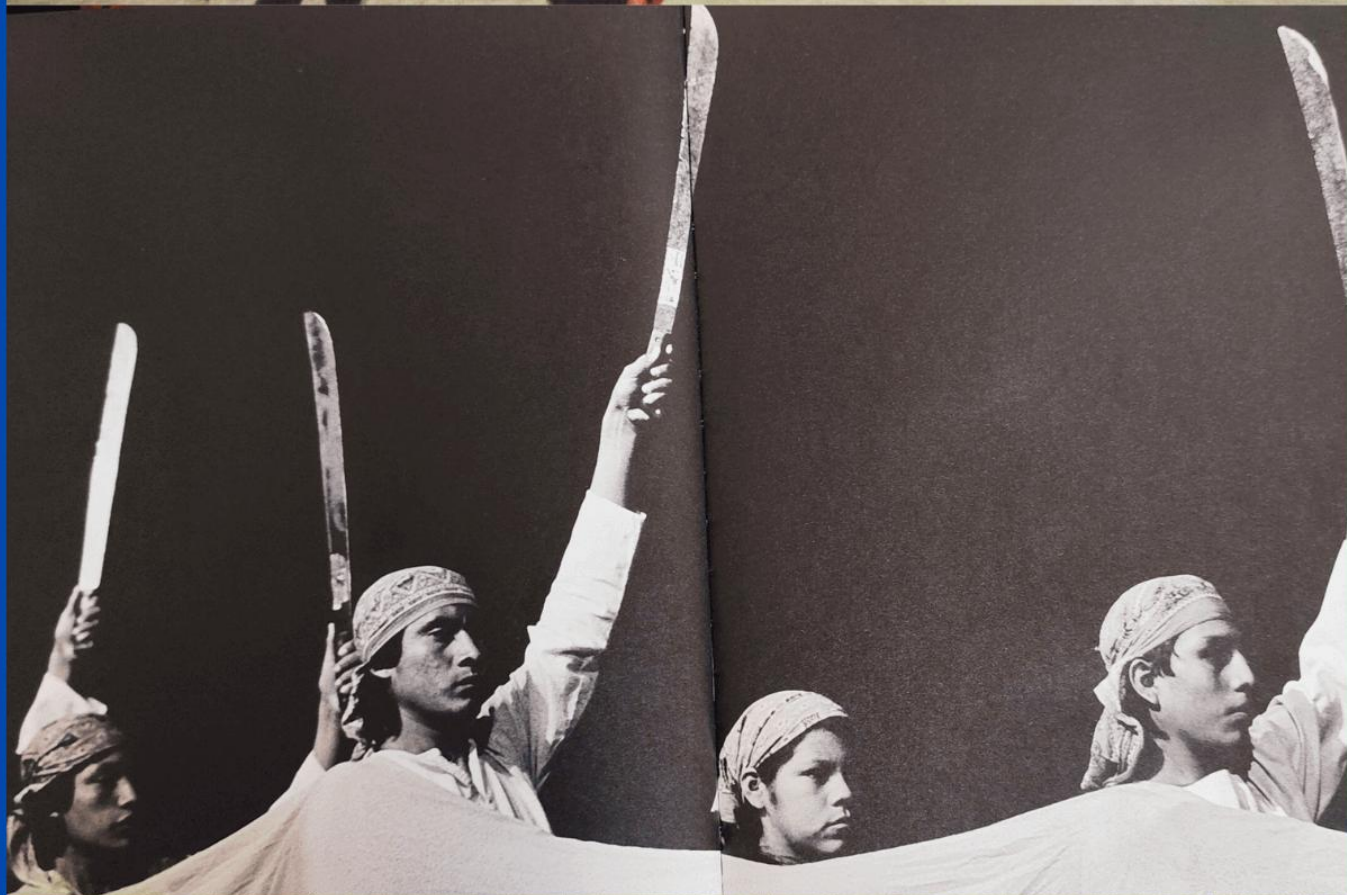
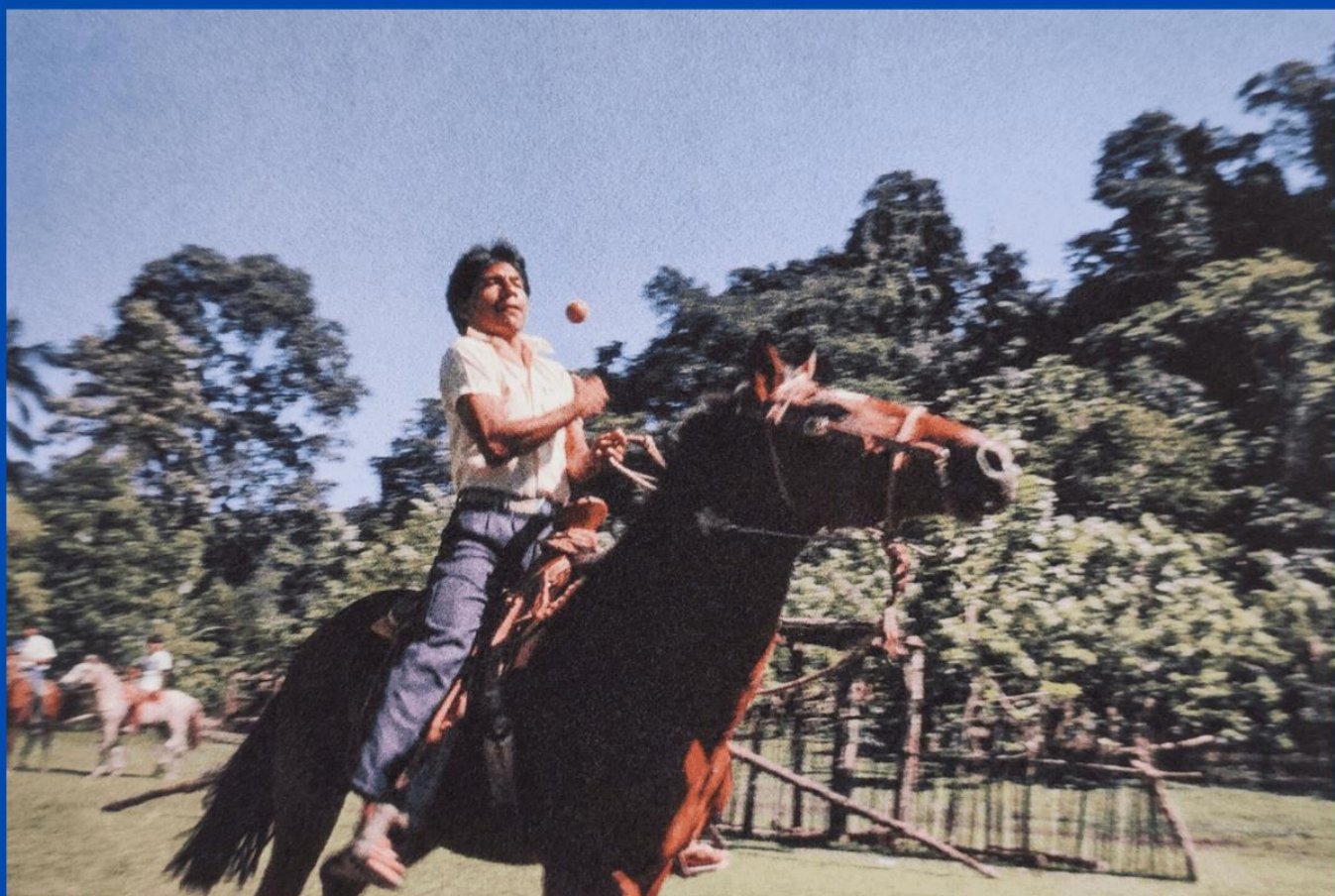
Dentro do grupo de disciplinas auxiliares, ministram-se: Camarins, Atendimento ao Público e Administração de Depósitos. As disciplinas optativas incluem Máscaras, um recurso fundamental no teatro camponês e indígena. Estuda-se o significado das expressões faciais e como criar máscaras de madeira, plástico, palha, vime, latas, metais, papel e papelão. Exploram-se as possibilidades simbólicas das máscaras e sua relação com a linguagem corporal, bem como sua capacidade de representar animais, flores, fenômenos naturais, eventos e universos fantásticos. Em Marionetes, explora-se a confecção e o uso de fantoches de luva, marionetes de mola, bonecos de vara e a atuação do próprio ator como um fantoche. Na aula de Espada e Facão, busca-se que os alunos dominem o uso da lâmina com a ajuda da biomecânica. O programa também inclui Luta Livre (Zínser, p. 40, 2022, tradução nossa).

Ao observar essa descrição das disciplinas presentes no currículo do LTCl, percebo uma proposta formativa que dialoga com, mas também amplia, os formatos mais recorrentes de ensino das artes cênicas. Vale frisar a presença da influência de um fazer teatral baseado em Stanislavski e Meyerhold — que será comentado posteriormente — em mescla com os saberes campesinos e indígenas. Assim, ao lado de disciplinas como atuação, voz, dicção, dança e dramaturgia, o programa integra atividades que, à primeira vista, poderiam até parecer inusitadas em um ponto de vista mais convencional, mas que, na verdade, ampliam suas possibilidades expressivas e pedagógicas nesse contexto.

As aulas de equitação, espada e facão e luta livre foram incorporadas como meios de desenvolver consciência corporal, domínio técnico, presença cênica e relação com o espaço e com o outro em diálogo com os modos e costumes locais. Essas práticas podem ativar saberes do corpo em uma dimensão integral — física, simbólica e cultural — e aproximar o teatro das experiências vividas pelos próprios participantes campesinos e indígenas. A meu ver, essa proposta de repertório formativo reforça o caráter dialógico do LTCl, propondo uma forma de ensino que reconhece e valoriza as práticas e técnicas tradicionais como parte legítima da linguagem cênica. A equitação, por exemplo, ao mesmo tempo que insere o estudante em uma relação sensível com o animal e o ambiente, treina equilíbrio, escuta e ritmo; da mesma forma, o uso do facão ou a luta livre exigem precisão, foco e consciência do gesto. Tais atividades podem contribuir para o

desenvolvimento do vocabulário físico e criativo de atrizes e atores, criando vínculos entre o fazer teatral e os seus modos de vida. Dessa maneira, analisando o currículo do LTCl, a técnica parece ser desenvolvida com um caráter rigoroso, mas sempre propondo a elaboração de um corpo cênico em conexão com seu território.

Ao incorporar essas disciplinas singulares, o LTCl parece propor uma formação que amplia os horizontes convencionais do ensino teatral, favorecendo zonas de encontro entre arte, rito, ofício e experiência cotidiana. Essas práticas revelam uma abordagem pedagógica que valoriza a ativação das expressividades corporais de forma situada em lugar da conformação integral a modelos previamente estabelecidos. Para mim, trata-se de um teatro cuja essência emerge da terra, dos gestos cotidianos, das forças da natureza e do saber ancestral. Como afirma Zínser (2022), o método do LTCl busca primordialmente fornecer uma estratégia de emancipação a partir do domínio de dois poderes: dançar e pensar. E essa formulação se concretiza na proposta curricular ao articular, de maneira inseparável, o corpo em movimento e a reflexão crítica, criando as condições para que os participantes se afirmem como sujeitos sensíveis, criativos e pensantes em estado de invenção cênica em seu território e a partir dele.



Aula de equitação e manuseio de facões em cena (Grobet, 2022)

Nesse contexto, é importante retomar que a proposta política do LTCI inclui oferecer às comunidades onde era realizado os meios para a construção de uma existência mais autônoma e digna dentro da sociedade. Assim, ao longo dos quatro primeiros anos de atuação, os efeitos do projeto se estenderam notadamente para além da cena: os povoados envolvidos passaram a contar com infraestrutura básica, como abastecimento de água, energia elétrica, saneamento, unidades de saúde, escolas, estradas, pontes e outros serviços. O teatro não apenas fomentou processos artístico-pedagógicos, mas fortaleceu a dinâmica econômica dessas localidades. Diversos profissionais estiveram diretamente engajados — como autores, figurinistas, cenógrafos, produtores, músicos, bailarinos, atores e diretores —, enquanto outros colaboraram de maneira indireta, entre eles cozinheiras, lavadeiras, carpinteiros, pedreiros, vigilantes, além de moradores de diferentes faixas etárias que contribuía como figurantes, recepcionistas de visitantes e promotores da atividade turística gerada em torno dos espetáculos (Zínser, 2022).

Segundo o economista e pesquisador Raúl Olmedo (apud Zínser, 2022), o teatro ocupava um papel estratégico nesse contexto, funcionando como um disparador que envolvia a comunidade não apenas na fruição do espetáculo, mas também nos preparativos que o antecederiam, promovendo ampla participação e inclusão. A cultura, assim, tornou-se eixo de transformação sociopolítica e econômica. Tal processo despertou potencialidades antes adormecidas, fortaleceu o sentimento de pertencimento e identidade, e alimentou o desejo coletivo de reconstruir modos de vida baseados no esforço conjunto e no trabalho comunitário como princípio estruturante.

Outro indicativo relevante do impacto positivo gerado pelo LTCI diz respeito à ampla difusão de suas produções, que ultrapassaram fronteiras regionais e alcançaram circulação em âmbito nacional e internacional. Conforme relata Zínser (2022), os espetáculos dirigidos por María Alicia, em colaboração com os participantes do Laboratório, transformaram-se em eventos marcantes. Diversas comitivas foram organizadas com o objetivo de apresentar o projeto a visitantes provenientes tanto do estado quanto de outras regiões do México e até mesmo de outros países. Para isso, chegaram a ser disponibilizados ônibus especiais que partiam de Villahermosa com destino a Oxolotán e a outras localidades contempladas pelo programa, permitindo que o público conhecesse as comunidades e assistisse às montagens teatrais.

De acordo com Zínser (2022), em 1984, a montagem de *Bodas de Sangue*, realizada pelo grupo de Oxolotán, foi selecionada para a Mostra Nacional de Teatro do México, em

Veracruz, e, no ano seguinte, o espetáculo foi levado a Nova Iorque, onde o LTCl participou do Festival de Teatro Latino com cerca de 200 integrantes. A apresentação atraiu um público maior do que o esperado, incluindo membros de comunidades indígenas residentes nos Estados Unidos, como um grupo de mulheres Kikapús⁴¹ que fez questão de conhecer María Alicia pessoalmente. Ao final, os aplausos se estenderam por cerca de vinte minutos, acompanhados por gritos em celebração a países latino-americanos: “Viva o Peru! Viva a Bolívia! Viva o Chile! Viva Cuba!”. Na época, o jornal *The New York Times* publicou algumas notas sobre a passagem do grupo na cidade, enfatizando a sua origem indígena e campesina e comentando as adaptações da obra de García Lorca para evidenciar sua cosmopercepção, mas mantendo-se fiel à narrativa⁴².

Em 1986, *Bodas de Sangre* e *La Tragedia del Jaguar* integraram o XIV Festival Internacional Cervantino, no México, onde a alta procura levou à ampliação do número de sessões. No ano seguinte, o grupo realizou uma turnê pela Espanha, com apresentações em Cádiz, Fuente Vaqueros e Madri. Em uma das sessões, o espetáculo contou com a presença de Isabel García Lorca, irmã de Federico García Lorca, que manifestou sua admiração pelo trabalho (Zínser, 2022).

Nas apresentações nacionais e internacionais do LTCl que exigiam deixar o território, buscava-se manter a fidelidade aos elementos originais da encenação, o que envolvia o transporte de figurinos, cenários, instrumentos musicais e até mesmo de animais utilizados nas cenas. As montagens priorizavam espaços abertos, em regiões afastadas e paisagens naturais, de modo a preservar a relação entre a dramaturgia e o ambiente em que era encenada. Um episódio emblemático ocorreu durante a turnê pela Espanha, quando, segundo Zínser (2022), uma epidemia equina comprometeu o transporte dos cavalos utilizados nas cenas, levando ao cancelamento de uma apresentação e à necessidade de encontrar substitutos locais. A peça pôde ser apresentada graças ao empréstimo de cavalos por comunidades ciganas da região, o que garantiu a continuidade da proposta estética do grupo mesmo diante da adversidade.

Observando o delineamento artístico-pedagógico do LTCl e partindo também da análise de outros pesquisadores (Vásquez, 2021; Rocha, 2016; Alpuche; Magdónel, 2024), é possível afirmar que as contribuições principais do grupo giram em torno de quatro

⁴¹ Os Kikapús são um povo indígena que habita tanto os Estados Unidos quanto o México. Seu nome deriva de *kikaapoa*, que significa “os que andam pela terra”.

⁴² A matéria “Mexican Peasant Theater in Catskills”, do *The New York Times*, pode ser vista aqui: <https://www.nytimes.com/1986/08/21/theater/mexican-peasant-theater-in-catskills.html>.

eixos: valorização de saberes e fazeres ancestrais contra-hegemônicos, construção de sentido comunitário em território específico, desenvolvimento de infraestrutura aliada à qualidade de vida e formação profissional de pessoal para a atividade teatral continuada. De acordo com Vásquez (2021), as práticas do LTCI visam criar discursos que desafiem ou ao menos questionem as imposições simbólicas que moldam interpretações da realidade alinhadas aos valores dominantes. O teatro, nesse contexto, é desenvolvido para, com e por uma comunidade, caracterizando-se por experiências de participação horizontal e colaborativa, onde todas as vozes têm igual importância. A autora destaca que essas experiências podem contribuir para a reconstrução da identidade local, proporcionando aos participantes a oportunidade de autoconhecimento e transformação, com o objetivo de promover o bem-estar coletivo.

Na mesma linha, Rocha (2016) argumenta que o grupo se posiciona contra iniciativas desenvolvimentistas que buscam "levantar o progresso" em regiões distantes, impondo mudanças nos costumes e modos de vida locais. Em contrapartida, alinha-se a perspectivas democráticas, horizontais, participativas, alternativas, dialógicas e autogestionárias, como as propostas por Freire e Boal, que defendem o diálogo como uma estratégia de transformação social e se distanciam da lógica "desenvolvimentista-modernizadora". A autora destaca que esse tipo de prática fortalece a identidade ao resgatar as tradições dos ancestrais que ela chama de "práticas dos avós" e devolver ao povo os meios de produção teatral. Já Alpuche e Magdónel (2024) destacam que a ação do LTCI contribuiu para a formação de capital humano profissional no setor teatral, sendo fundamental também para a realização de benfeitorias que melhoraram a qualidade de vida dos camponeses e indígenas, como a construção de moradias e a pavimentação das ruas das comunidades.

Tais considerações permitem uma aproximação das práticas do LTCI ao conceito de Bem Viver. Segundo o político e economista equatoriano Alberto Acosta (2016), o conceito de Bem Viver, ou *sumak kawsay* em quíchua (e *suma qamaña* em Aymara⁴³), tem origem nas cosmovisões dos povos andinos, especialmente no Equador e na Bolívia, onde foi incorporado como princípio ético e político nas constituições nacionais. De acordo com o autor, diferente da lógica ocidental de desenvolvimento, centrada no crescimento

⁴³ Aymara é um dos povos originários da região andina de Abya Yala, com presença majoritária na Bolívia, no Peru e no Chile. Apesar dos impactos da colonização, mantêm vivas muitas tradições, como a língua, práticas agrícolas e cosmovisões que articulam o tempo e a natureza de maneira cíclica e relacional.

econômico, na acumulação de capital e na exploração intensiva da natureza, o Bem Viver propõe uma forma de existência em equilíbrio com os ciclos da vida, fundamentada na reciprocidade, na coletividade e na harmonia com o mundo natural. Essa proposta emerge como contraponto ao paradigma desenvolvimentista hegemônico que se consolidou após a Segunda Guerra Mundial, quando instituições internacionais passaram a difundir modelos de modernização baseados nas experiências dos países como os Estados Unidos e da Europa Ocidental. A esses países foi reservado o papel de "desenvolvidos", enquanto às nações do Sul Global — lidas como "periféricas" — foi imposta a condição de subdesenvolvimento, reforçando uma hierarquia global e a dependência econômica, política e cultural. Nesse cenário, o Bem Viver afirma-se como crítica e alternativa a essa perspectiva, ao propor uma outra maneira de estar no mundo, ancorada nos saberes ancestrais e em formas de vida que resistem à colonialidade do poder e do desenvolvimento (Acosta, 2016).

Em consonância com o pensamento de Acosta (2016), Krenak (2020) explicita as diferenças entre os princípios do Bem Viver, oriundo das cosmovisões indígenas andinas, e o bem-estar, proveniente de sociedades ocidentais:

É muito diferente o fundamento de cada uma dessas perspectivas, de Bem Viver e bem-estar. O bem-estar está apoiado em uma ideia de que a natureza está aqui para nós a consumirmos. Mesmo que a gente faça de maneira consciente e cuidadosa, mas tem um fundamento, uma ontologia, que sugere que nós humanos somos separados dessa entidade, que é a natureza, e que a gente pode incidir sobre ela e tirar pedaços dela. Tirar pedaços dela, como? A gente tira pedaços dela removendo as montanhas. A gente tira pedaços dela fazendo uso da água, do solo, dessa atividade antiga dos humanos que é a agricultura, da maneira exaustiva e predatória. Mesmo quando utilizamos a ciência e a tecnologia, o propósito é aumentar a capacidade de exaurir esse organismo. Nós achamos que podemos consumir a Terra. Essa é a ideia do bem-estar. Para o bem-estar humano, a gente pode consumir a Terra. Nós, no meio do ano, já entramos no vermelho, porque a gente já consumiu o que seria um Planeta, e a gente começa a consumir o Planeta do ano que vem. Nessa observação sobre o bem-estar, para que a gente estendesse essa ideia de bem-estar para todo mundo, a gente precisa destruir o Planeta. O Buen Vivir, o *Sumak Kausai*, esse ser humano, subordinado a uma ecologia planetária, nós também, nosso corpo, assim como todos os outros seres, ele está dentro dessa ecologia ou dessa vasta biosfera do Planeta como um elemento de equilíbrio e regulador. Nós não somos alguém que age de fora. Nós somos corpos que estão dentro dessa biosfera do Planeta Terra. É maravilhoso, porque, ao mesmo tempo em que somos dentro desse organismo, nós podemos pensar junto com ele, ouvir dele, aprender com ele. Então é uma troca mesmo, de verdade. Não é você incidir sobre o corpo da Terra, mas é você estar equalizado com o corpo da Terra, viver, com inteligência, nesse organismo que também é inteligente, fazendo essa dança, que já me referi a ela como uma dança cósmica (Krenak, 2020, p. 13-14).

Nesse sentido, a proposta do Bem Viver, conforme analisa Acosta (2010), surge

como uma crítica ao conceito eurocêntrico de bem-estar e às limitações das diversas teorias do desenvolvimento que historicamente nortearam os projetos de modernização nos países latino-americanos. Para o autor, mais do que promover o acesso a bens e serviços, o Bem Viver propõe uma expansão das potencialidades individuais e coletivas em harmonia com a natureza, reconhecendo os valores culturais já existentes tanto em nível local quanto global como fundamentos legítimos de outros modos de viver. É uma perspectiva que contesta a ideia de que a natureza está separada da humanidade e serve apenas para ser dominada, propondo que ela também tenha direitos e seja reconhecida como parte viva das nossas relações. Ainda segundo Acosta (2010), o Bem Viver não nega a possibilidade de modernização, mas propõe uma transição política e simbólica, num processo contínuo de democratização que reconhece a interdependência entre os direitos humanos e os direitos da Terra.

Nesse contexto, Acosta (2010) destaca que o elemento econômico precisa ser realocado a uma dimensão mais justa, que incorpore critérios de suficiência, e não mais a lógica da eficiência baseada na acumulação desenfreada. O valor central da economia, na perspectiva do Bem Viver, é a solidariedade, o que implica a construção de relações de produção, troca e cooperação sustentadas por princípios éticos e comunitários. Para Acosta (2010), trata-se de buscar uma economia social e solidária, distinta da regida pela competição e pelo lucro, que estimula o canibalismo econômico. Ao reconhecer que nem todos os atores da economia são movidos exclusivamente por interesses lucrativos, abre-se espaço para pensar formas plurais de cidadania, fortalecidas em suas diversidades e sustentadas por uma utopia ainda em construção: a de uma sociedade que respeite os limites do planeta e celebre os vínculos entre os seres.

Assim, as práticas teatrais realizadas no âmbito do LTCI aproximam-se dos princípios do Bem Viver, na medida em que são orientadas por valores de coletividade, reciprocidade e harmonia com o território e com a diversidade de saberes presentes nas comunidades. Assim como o Bem Viver propõe uma ruptura com modelos de desenvolvimento baseados na acumulação e na exploração da natureza e das pessoas, o teatro comunitário praticado pelo LTCI desafia padrões convencionais da cena e promove formas colaborativas de criação, onde todas as vozes são acolhidas e legitimadas. Essas experiências cênicas não se voltam apenas à produção de espetáculos, mas à reconstrução dos vínculos entre sujeitos, memórias e territórios, contribuindo para o fortalecimento identitário e a possibilidade de o coletivo viver de forma plena. Nessa perspectiva, as

melhorias de infraestrutura promovidas a partir dessas ações não são compreendidas como instrumentos de progresso no sentido desenvolvimentista, mas como condições mínimas para assegurar a dignidade das populações envolvidas e a continuidade das práticas culturais e artísticas no cotidiano. A cena, nesse contexto, torna-se um espaço de escuta e de invenção política, em que o teatro se alinha à busca por formas de vida mais justas e solidárias, ressoando as mesmas intenções éticas e estéticas que atravessam a proposta do Bem Viver.

Por fim, ao longo de sua trajetória, o LTCI enfrentou diversos desafios que impactaram a continuidade e o desenvolvimento de suas atividades. A instabilidade no financiamento, aliada à escassez de infraestrutura e ao reconhecimento desigual por parte de instituições culturais, impôs limites à expansão do projeto. Embora em determinados momentos o grupo tenha contado com apoio político e institucional, especialmente em níveis estaduais, esse respaldo nem sempre foi constante ou suficiente. Houve também episódios em que setores da comunidade artística e acadêmica de Tabasco reagiram com críticas ao apoio financeiro recebido pelo LTCI, questionando os recursos destinados ao grupo em detrimento de outras demandas culturais (Zínser, 2022).

Assim, as mudanças nas políticas culturais e nas iniciativas de financiamento ao longo das décadas influenciaram a manutenção do grupo. No entanto, mesmo em contextos de precarização, o LTCI encontrou formas de se manter ativo, especialmente pelo esforço das pessoas envolvidas diretamente com o projeto. Atualmente, o LTCI segue com dois núcleos: um em Tabasco e outro em Yucatán, que persistem com os mesmos princípios éticos e estéticos do princípio.



Participação comunitária no LTCI (Grobet, 2022)

2.2.4 Encenações orgânicas, contextuais, imagéticas e multitudinárias

Em diferentes estudos sobre a encenação, parece haver um consenso de que a mobilização e a organização dos diversos elementos que compõem a cena são ações fundamentais e necessárias para a realização dessa função. Embora existam diferentes perspectivas sobre o que seja a encenação, desde o seu surgimento como conceito no século XIX, essa responsabilidade de articular os diversos componentes da cena se mantém como uma noção central. Ou seja, mesmo diante das transformações estéticas, teóricas e políticas ao longo do tempo, a função de quem assume a encenação continua associada à tarefa de dar unidade e coesão ao espetáculo por meio da articulação de variados elementos cênicos.

Segundo Pavis (2011), o olhar da encenação é responsável por ordenar o espetáculo, articulando os diversos meios de interpretação cênica de forma integrada. Isso envolve a coordenação e harmonização dos elementos presentes na cena, como espaço, tempo, corpo, voz e objetos, com o objetivo de criar uma noção de unidade e totalidade para a obra. Em consonância, Camacho (2019) afirma que a direção teatral tem a função de articular esses componentes de maneira poética, garantindo que trabalhem juntos para proporcionar uma experiência significativa ao público, construindo sentidos para que a mensagem do espetáculo seja plenamente transmitida. Para Torres Neto (2021), esse processo pode ser compreendido como um agenciamento dos elementos cênicos, articulando a direção e a narrativa, reconhecendo que cada um desses elementos tem uma trajetória, uma aplicação distinta e técnicas que envolvem campos específicos de estudo e formação.

Ao tratar dos aspectos que compõem uma encenação, o trabalho de María Alicia exige uma observação atenta para a compreensão dos diversos elementos que ela mobilizava em seus projetos. Nos comentários de Zínser (2022), torna-se evidente que o aspecto visual dos espetáculos dirigidos pela encenadora fascinava o público, tanto pelo volume de pessoal quanto de recursos empregados. Segundo a autora, o processo de encenação era inicialmente desenvolvido de forma separada nas diferentes comunidades em que atuava o LTCI, sendo posteriormente realizadas reuniões gerais para integrar coreografias, músicas e atuações. Em outras palavras, os resultados cênicos eram o reflexo do acúmulo de experiências de cada comunidade, culminando em projetos que envolviam centenas de participantes de variadas faixas etárias. Além disso, María Alicia explorava a

natureza em sua dimensão espacial e composicional, realizando apresentações ao ar livre em diversas paisagens naturais e espaços públicos. Seu trabalho buscava sempre a construção de imagens que reverberavam a herança indígena, refletida nos textos, figurinos e mascaramentos, com ênfase na movimentação e na musicalidade.

Ao ser perguntada sobre os elementos cênicos que contribuem para a construção da linguagem do LTCl, María Alicia indicou algumas das principais premissas que constituem a formação e os processos criativos do grupo:

Existem várias contribuições que ainda estão em processo de consolidação. A biomecânica, por exemplo: há 14 anos, achávamos absurdo iniciar os alunos no apreço pelo ritmo, por múltiplos ritmos musicais em um único ano, dentro de um ciclo de trabalho. Para você ou para mim, é muito difícil conhecer profundamente a dança da nossa região, apreciá-la, interpretá-la e liberar o corpo através dela. No caso das comunidades do sudeste [do México], todas as danças são rituais: celebram a colheita, o santo padroeiro, o Ano Novo, o plantio, as virgens e santos em geral. Mas me refiro especificamente àquelas danças ancestrais, enraizadas há séculos entre os Olmecas, os Maias, os Choles, os Zoques e, claro, os cristãos. Partir desses ritmos — que estão em sua alma, em seu espírito, o espírito dos antepassados que lhes dão identidade e coesão — e, de repente, chegar até o mambo é uma grande conquista. Como já disse, achávamos muito ambicioso tentar integrar tantos ritmos e músicas novas e tínhamos um fracasso absurdo. Os primeiros 12 anos de experimentação foram difíceis, mas, após esse período, a biomecânica consolidou-se como uma disciplina que pode ser integrada a qualquer sistema de ensino ou prática cênica. Outro elemento que incorporamos ao Laboratório é a óptica teatral aberta — ou seja, rompemos as paredes do teatro não apenas fisicamente (palco, cortina, estrutura técnica etc.), mas também na concepção espacial fechada. Para os professores que vieram comigo de Yucatán, essa nova abordagem foi um desafio, pois foram formados no teatro convencional. Passamos, então, a utilizar o entorno dos campesinos e sua participação para criar estruturas funcionais que atendessem às necessidades cênicas. Isso não significa abandonar recursos como a iluminação, essencial para criar atmosferas, nuances e tons. A óptica ao ar livre é completamente diferente: o campo de visão se expande para 180 graus, incorporando elementos naturais — o sol, o rio, as montanhas, os animais, a vegetação, a terra, a lama, a madeira, as flores... Sem afirmar que fomos os pioneiros, posso dizer que esses elementos se tornaram parte essencial do nosso trabalho. Integramos as disciplinas dos seminários em um todo orgânico. A dicção e a atuação estão ligadas à dramaturgia, à biomecânica, à história regional de Tabasco, à maquiagem, à produção, à direção e à cenografia. Os alunos já usam os sons da natureza como parte de sua criatividade, e buscamos fornecer as ferramentas necessárias para fazer teatro. Já vi atores 'profissionais' incapazes de incorporar essas dimensões em seu trabalho. Aqui, assim como em muitas culturas indígenas das Américas e da África, a linguagem artística vai além da fala: usam madeira, pedras batidas umas contra as outras, conchas e caracóis para criar música e se comunicar. Suas imitações de animais são impressionantes. Não sei se contei que, quando chegamos às primeiras comunidades chontais, anos atrás, os campesinos nos receberam com uivos — era seu modo de protesto. Essas vozes naturais, trazidas por eles, agora enriquecem nossas montagens de forma extraordinária (Martínez Medrano *apud* Magnus, 1992, p. 4-6, tradução nossa).

Fundamentado nessas características, o repertório de peças escritas e dirigidas por María Alicia é vasto. Segundo informações do livro organizado por Grobet (2022), o LTCl

realizou 77 espetáculos desde sua fundação em 1983 até 2022, sendo que 40 deles foram escritos ou adaptados por María Alicia. Um número ainda mais expressivo corresponde aos espetáculos que ela dirigiu, embora não haja um dado exato disponível sobre essa quantidade. Desse modo, para descrever com mais precisão as características do agenciamento dos elementos cênicos que compõem sua poética, selecionei algumas obras para comentar aqui, pois são apresentadas com maior detalhamento por Zínser (2022) e Rocha (2016). Vale comentar que a maioria das obras que serão mencionadas são também as de maior destaque na imprensa. Nas plataformas de busca usadas⁴⁴, *Una Edad Feliz*, *Bodas de Sangre*, *El Evangelio según San Mateo*, *Romeo y Julieta* e *La Tragedia del Jaguar* são os espetáculos mais recorrentemente associados ao nome de María Alicia. Após comentar brevemente cada uma dessas peças, explorarei os elementos cênicos que identifiquei no trabalho da encenadora, os quais fundamentam a forma como denomino aqui as suas propostas de encenações: orgânicas, contextuais, imagéticas e multitudinárias.

Uma abordagem comum para María Alicia no LTCI era trabalhar com adaptações realizadas por ela mesma a partir de textos já existentes (Zínser, 2022). O espetáculo *Una Edad Feliz*, por exemplo, foi uma adaptação bilíngue — em Maia e espanhol — do livro *Lilus Kikus*, de Elena Poniatowska. Na narrativa, a protagonista Lilus é uma menina que busca preservar sua conexão com a natureza e com os animais. Ao incorporar os dois idiomas, a montagem dirigida por María Alicia valorizou as línguas indígenas e ampliou o acesso do público à história. Centenas de crianças participaram da primeira versão do espetáculo, que foi remontado em outros momentos da trajetória do LTCI. Na descrição de Zínser (2022), uma das cenas se desenvolvia da seguinte maneira:

Um céu azul claro sobre ceibas, sapotizeiros, mangueiras, matapalos, figueiras escalonadas ao longo da colina íngreme em direção ao sol, formava um ciclorama majestoso. O murmúrio da selva foi subitamente acompanhado pelas vozes de **centenas de crianças indígenas camufladas como arbustos** que emergiram entre as pedras, o mato e os buracos da montanha gritando: "Nós somos Lilus Kikus! Nós somos Lilus Kikus!" Risadas irromperam dos **galhos que cobriam seus rostos**. Eles pediram ao sol, que brilhava sobre suas cabeças, para acalmar o calor, para fazer as nuvens trovejarem para que a água banhasse as frutas e as flores. Em frente às arquibancadas, era possível ver o grande palco, com cem metros de largura por oitenta de profundidade, ao pé da cortina de árvores de vários tamanhos entrelaçadas com trepadeiras, ninhos de pássaros coloridos e enxames de insetos. As garças sobrevoavam as plantações rústicas para se perderem novamente na paleta de verdes. **Cães, texugos, cavalos, galinhas e patos perseguiram uns aos outros, eles seguiam as crianças e as crianças os**

⁴⁴ Google e Google Scholar (Google Acadêmico).

seguiam. E entre risos e cantos, **ouviu-se a Sinfonia dos Brinquedos** de Leopold Mozart (Zínser, 2022, p. 20, tradução e grifos nossos).

Outro espetáculo bastante mencionado é *Bodas de Sangre*, adaptado e dirigido por María Alicia na comunidade de Oxolotán, no estado de Tabasco, a partir do texto original de Federico García Lorca. Embora a obra trate, em essência, dos temas da vida e da morte, na versão encenada pelo LTCl esses elementos foram apresentados sob uma perspectiva ancestral, incorporando mitos indígenas. Como mencionado anteriormente, a peça alcançou circulação nacional e internacional e, em 2005, foi apresentada em um espaço público emblemático: a Plaza de Toros, na Cidade do México. Segundo Zínser (2022), Gabriel Hermida foi o responsável pela criação do cenário nessa ocasião e relatou que assumir esse desafio foi uma experiência marcante, pois nunca havia trabalhado em uma cenografia de tamanha escala. Um dos momentos que o cenógrafo destaca foi a chegada das primeiras cargas de materiais, a montagem e a materialização das pequenas casas no espaço. No resultado final, a praça parecia uma cidade por dentro, labiríntica:

Encher a arena para essa obra significou **transportar um hectare de milho, pastagens, aveia, cactos e arbustos**. Foi necessário **construir cabanas, uma igreja e uma cascata**. A cenografia de *Bodas de Sangre* sempre havia sido feita em terreno plano. Foi uma verdadeira façanha adaptar a montagem às encostas intermináveis da praça. Além disso, houve toda a questão dos figurinos e a logística do que seria trazido de Yucatán, Tabasco, Sinaloa e da Cidade do México: toda a utilitária e os objetos de cena. A estratégia para **acomodar 17 cavalos** foi tão complexa quanto uma batalha. **O design levou mais de dois meses para ser finalizado**, e a cenografia foi montada em apenas uma semana. **Caminhões e mais caminhões entravam na praça transportando todo tipo de material** (Zínser, 2022, p. 58, tradução e grifos nossos).

Depois de *Una Edad Feliz* e *Bodas de Sangre*, foi montado *El Evangelio según San Mateo*, espetáculo em que María Alicia realizou a dramaturgia e a encenação, porque o núcleo do LTCl de Oxolotán insistiu para que ela ajudasse a organizar algo especial para a Semana Santa. Assim, como narra Zínser (2022), ela adaptou o texto bíblico para a cena com trechos de músicas eruditas ocidentais de artistas como Johann Sebastian Bach, Max Bruch e Antonín Dvořák, incluindo peças como o *Prelúdio em Dó Menor*, o *Concerto para Violino nº 1* e a *Sinfonia do Novo Mundo*. Conforme a autora:

Em *El Evangelio según San Mateo*, o povo se integrou à peça com plena naturalidade. A obra começava com **o público sentado em rústicas arquibancadas de troncos**. O silêncio expectante era interrompido pelos **sons de pássaros, cigarras e garças**. **Apareciam algumas canoas movidas pela corrente do rio**, "cada uma conduzida por um jovem de calção de manta e um lenço na cabeça", escreveu o sociólogo e pesquisador Rodolfo Uribe Inieta. **A cena se abria em um palco de 180 graus, permitindo ver o rio e uma praia**. O silêncio se alternava com **música sacra** e, depois, com os gritos jubilosos de

crianças distantes, que se detinham em **uma cena dentro da água**, onde nadavam e brincavam, até que, finalmente, permaneciam em silêncio, "com uma gravidade que, de forma inequívoca, nos remetia a Pasolini e seus tempos". Uribe esclarece que a alegria e o entusiasmo não remetiam a ninguém: eram simplesmente eles mesmos, crianças da serra que brincavam de fazer teatro enquanto se banhavam no rio, como sempre faziam, enquanto, **em outro plano**, João Batista batizava Cristo. Os apóstolos desembarcavam na praia e seguiam Jesus, que entrava no povoado e se afastava andando, seguido por seus discípulos. Era o momento de **seguir-los pelas ruas**. O espaço teatral era demarcado por uma corda. À porta do antigo convento franciscano [...] o público via um grupo de jovens que, entre risadas e negociações, vendia galinhas e frutas. Atrás deles aparecia Jesus, que "com **violência cinematográfica** expulsava os vendedores do templo". Uribe Iniesta conclui sua resenha: "Mais do que uma peça de teatro, **tem-se a impressão de assistir a uma filmagem**" (Zínser, 2022, p. 33-34, tradução e grifos nossos).

Além dessas três peças já descritas, outra adaptação de María Alicia que tem notável repercussão é *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. Essa montagem foi feita em uma parceria entre o LTCI e instituições estadunidenses e apresentada no Central Park na cidade de Nova Iorque no ano de 1990. Na ocasião, a releitura da encenadora se materializou como uma versão indígena da famosa dramaturgia, em que Julieta era pertencente ao povo Maia e Romeu era originário do povo Mayo — apesar da similaridade dos nomes, essas etnias são distintas e protagonizaram discordâncias ao longo da história. Abaixo, uma breve descrição da peça:

Logo depois, aconteceu uma nova estreia: ***Romeo y Julieta, versão indígena***, no Teatro Delacorte, no Central Park, uma coprodução mexicano-americana no âmbito do Festival Shakespeare de Nova Iorque, mais uma vez com o apoio de Joseph Papp. Da comunidade de Xocen, no sudeste do México, viajou até Sinaloa, no outro extremo do país, uma **trintena de atores** maias que representariam os criados, amigos, aliados e representantes da família de Julieta Capuleto, em disputa mortal com seus adversários, os aliados da família de Romeu Montesco, interpretados pelos Mayos do deserto de Sinaloa. As apresentações ocorreram entre 11 e 16 de setembro de 1990 e fizeram parte do programa *México, uma Obra de Arte*, que também incluiu a exposição *Arte do México: Esplendor de 30 Séculos*, no Metropolitan Museum of Art. **A encenação durava quatro horas** (Zínser, 2022, p. 56, tradução e grifos nossos).

Na época, uma reportagem publicada no jornal *The New York Times* afirma que, embora Shakespeare talvez não reconhecesse de imediato a encenação de *Romeo y Julieta* dirigida por María Alicia, ele provavelmente teria se encantado com sua teatralidade arrebatadora. Segundo o jornal, a diretora transformou a tragédia clássica em um espetáculo visualmente deslumbrante, combinando elementos de *West Side Story*⁴⁵, coros ao estilo grego e referências à tradição Maia. A matéria observa que, embora o enredo

⁴⁵ *West Side Story* (no Brasil, *Amor, Sublime Amor*) é um musical estadunidense de 1957 que transpõe a história de *Romeu e Julieta* para um cenário de rivalidade entre gangues na Nova York contemporânea.

original dos amantes trágicos tenha sido mantido, a narrativa foi intensamente atravessada pela força das imagens visuais, com movimentações coreografadas quase ininterruptas ao longo de toda a peça, com procissões com velas, danças rituais, uso de incenso e figurinos Maias vibrantes. A reportagem dá especial destaque à cena de confronto entre as famílias, descrita como um duelo dançado com cerca de 80 pessoas no palco, cujos movimentos levantavam poeira e criavam uma tensão dramática comparável à de um duelo real. Também é mencionada a trilha sonora, composta por uma mescla de orquestrações cinematográficas e sonoridades indígenas — tambores, flautas, apitos, o tilintar de esporas e conchas —, conferindo à montagem uma atmosfera sensorial intensa e profundamente enraizada nas expressões culturais originárias⁴⁶.

Sobre este trabalho, María Alicia declarou:

A morte de Romeu e Julieta é a morte do amor. A sociedade está empenhada em matar o amor, porque ele é revolucionário, é subversivo. **Os indígenas e camponeses mexicanos não acreditam na morte e, por isso, nesta versão, Romeu e Julieta não morrem.** Como diz John Kenneth Turner, autor do livro *México Bárbaro*, Porfirio Díaz foi um Hitler para os indígenas mexicanos, particularmente os do norte, que foram levados como escravos para Yucatán, entre eles os Yaquis e Mayos. Isso aconteceu entre 1878 e 1910. Dessa forma, Mayos e Maias se conheceram, e entre eles nasceu uma inimizade. Em certa ocasião, cinco mil indígenas foram levados para Yucatán; rebelando-se, decidiram caminhar seis mil quilômetros de volta para Sinaloa, mas apenas 54 chegaram, conseguindo reconstruir sua cultura (Martínez Medrano *apud* Zinser, 2022, p. 56, tradução e grifos nossos).

Agora, tratando de peças autorais, *La Tragedia del Jaguar* foi uma das mais conhecidas. Nesse caso, a autoria da dramaturgia não foi de María Alicia, mas de indígenas e camponeses estudantes do LTCL. O texto foi escrito a partir de uma lenda oral da cultura Chontal, com assessoria de professores, e a encenação foi assinada por María Alicia.

Em 1984, estreou a **primeira peça escrita por camponeses indígenas dentro do programa: *La Tragedia del Jaguar***, de Auldárico Hernández e Eutímio Hernández Román, com assessoria de María Alicia Martínez Medrano e Martha Alicia Trejo. A peça nasceu e foi apresentada em Tucta, coração da região Chontal de Nacajuca. Eutímio e Auldárico **ouviram os anciãos**. Durante seis meses, reuniram-se com María Alicia e Martha para trabalhar os personagens. Com a autorização dos anciãos, **incorporaram o ritual funerário à peça**. Cerca de **120 pessoas participaram do elenco**. A encenação era acompanhada por **música da região**, composta especialmente para a peça por Fernando Hernández Isidro e interpretada por tamborileiros. *La Tragedia del Jaguar* foi um dos primeiros sinais de que uma linguagem teatral própria começava a germinar com força na selva tabasquenha e representou, para María Alicia, uma conquista em seu compromisso de **difundir a poesia indígena**, que, segundo ela, tem sido

⁴⁶ A matéria do *The New York Times* sobre *Romeo y Julieta* pode ser acessada neste link: <https://www.nytimes.com/1990/09/15/theater/review-theater-shakespeare-caliente-is-a-visual-spectacle.html>.

injustamente ignorada, assim como **a riqueza das cosmovisões ancestrais** repletas de conhecimento e beleza (Zinser, 2022, p. 34, tradução e grifos nossos).

Outras várias peças foram inspiradas em mitos, lendas e cotidianidades das comunidades campesinas e indígenas, como *Ceremonias indígenas tradicionales Mayo y Maya*, *De Mayos y venados* e *La Vaquería*. Entre elas, destaco o espetáculo *Siete momentos en la vida de los Mayas*, por ter sido o trabalho sobre o qual encontrei uma descrição com mais informações. Em um artigo publicado em 2016, a pesquisadora Carmen Rocha analisa a prática teatral de María Alicia e os efeitos deixados nos participantes dessa peça, oito anos após sua apresentação. Segundo ela, o trabalho realizado em Ticopó fortaleceu vínculos afetivos, promoveu o convívio familiar e intercultural, incentivou a autoestima cultural e contribuiu para uma visão sensível de Bem Viver. Rocha (2016) descreve que a encenação se dava da seguinte forma:

Ticopó está situado a 28 quilômetros a leste de Mérida, Yucatán, México. O acesso à apresentação implicava um trajeto de cerca de meia hora, realizado em ônibus contratados pela Secretaria de Turismo de Yucatán para esse fim. O espetáculo, com duração aproximada de 70 minutos, foi apresentado todos os sábados durante cerca de dois anos, com ingresso no valor de 120 pesos para o público em geral e gratuito para pessoas de origem Maia. Participavam do espetáculo tanto moradores da própria localidade quanto de povoados vizinhos, com idades entre quatro e 93 anos. **O espetáculo *Siete momentos en la vida de los Mayas* era construído a partir de uma série de quadros que buscavam retratar a vida cotidiana e ritual dos Maias.** Num primeiro momento, era apresentada a **vida diária do povo Maia**. Em seguida, realizava-se uma **bênção do espaço** onde o evento aconteceria, agradecendo a possibilidade de sua realização. Depois, preparava-se ritualmente a **semeadura do milho**. No quarto momento, **uma ceiba era plantada no centro do palco** e recebia uma oferenda. Após isso, vinham a **dança da cabeça de porco**, a **jarana** e, como sétimo momento, a **vaquejada**. O espetáculo se encerrava com uma voz que dizia: **"Do povo Maia, recebam as bênçãos e o pão; nós, Maias, somos isso e aqui estamos"** (Rocha, 2016, p. 144, tradução e grifos nossos).

Observando as descrições dos espetáculos dirigidos — e alguns escritos — por María Alicia, são notáveis algumas características acerca dos elementos cênicos que se repetem a cada trabalho ⁴⁷. Explano a seguir, em itens, cada um dos elementos identificados e suas características:

1. **Elenco e artistas envolvidos:** Zinser (2022) descreve o trabalho de María Alicia como multitudinário, destacando a presença de centenas de artistas em cena, de

⁴⁷ A diretora Délia Rendón deu continuidade às abordagens de encenação desenvolvidas por María Alicia, realizando adaptações e incorporando elementos das culturas campesinas e indígenas. Exemplos dessa continuidade são *La Vaquería*, montagem baseada na festividade tradicional da vaquería e na cerimônia Maia do palo de ceiba, e *La conjura*, peça que revisita criticamente a narrativa sobre a Guerra das Castas.

diferentes idades — de crianças a anciãos. Em *Una Edad Feliz*, foram mais de 400 crianças; em *De los niños del campo a los niños de la ciudad*, cerca de 350. A peça *De Mayos y venados* envolveu 550 camponeses e indígenas Mayos, e *Bodas de Sangre* teve entre 180 e 200 participantes, entre atores, dançarinos e músicos, com idades de oito a 64 anos. Esses números revelam mais do que a escala: apontam, mais uma vez, para uma concepção de teatro comunitário, em que a presença de pessoas diversas transforma o espetáculo em um acontecimento coletivo. O aspecto multitudinário de suas criações reforça o teatro como espaço de vínculo, memória e afirmação cultural.

2. **Recursos espaciais e cenográficos:** María Alicia demonstrava uma forte inclinação pelos espaços naturais e públicos como palcos de suas encenações. Como aponta Zínser (2022), um dos critérios do LTCl era justamente que os alunos escolhessem um cenário natural para seus exames e o transformassem em espaço cênico. Assim, o trabalho do grupo se mantinha enraizado no cotidiano dos participantes — fosse na mata, no rio, no deserto, no mar, ou ainda em praças e ruas das cidades. Mais do que ocupar esses lugares, María Alicia parecia escutá-los, pois integrava suas paisagens, sons e ritmos à composição cênica. Fazia uso de planos sobrepostos, jogos simultâneos e deslocamentos que ampliavam as potências dos territórios, revelando uma concepção de teatro em diálogo com o ambiente, onde o espaço fala e atua como coautor da cena.
3. **Outros recursos visuais:** Os figurinos, máscaras e mascaramentos das encenações de María Alicia eram criados com materiais das regiões onde cada núcleo do LTCl funcionava, refletindo ainda mais a conexão com o território. Fotografias produzidas e reunidas por Grobet (2022) evidenciam o cuidado e a riqueza desse trabalho. As vestimentas incluíam trajes tradicionais das culturas indígenas e campesinas, como saias floridas, blusas bordadas, calças de algodão e grandes chapéus Chontales. Outro elemento marcante em suas montagens era a presença de animais: tanto os do cotidiano, como cavalos e cachorros, quanto aqueles que apareciam espontaneamente em cena, como aves e insetos. Segundo Zínser (2022), já participaram dos espetáculos cavalos, texugos, diversos animais de fazenda, uma onça, tartarugas, crocodilos, galinhas, perus e até um elefante.
4. **Recursos musicais e sonoros:** O uso da música nas encenações de María Alicia revela uma escuta sensível e uma relação complexa com a sonoridade como parte

fundamental da cena. Zínser (2022) afirma que, desde a infância, ela cultivou um gosto musical bastante variado — de Bach a boleros, de Beethoven a mambo — e essa diversidade se refletia nas escolhas sonoras de seus espetáculos. Trechos de obras eruditas, como *Ave Maria*, *Aleluia* ou a Sinfonia nº 6 de Beethoven, coexistiam com batidas de tambores, marimbas e sons do ambiente, como correntes, sinos, murmúrios ou o vento, que compunham como trilha. A música era usada como parte da dramaturgia e sua escuta cuidadosa transformava o som em linguagem teatral, combinando elementos tradicionais e contemporâneos.

5. **Recursos corporais e de movimento:** Nas encenações de María Alicia, o corpo ocupava um lugar central na construção da linguagem cênica. Sua direção recorria a recursos como congelamentos simultâneos, personagens em coro, pantomima, elementos circenses e composições coreográficas, que conferiam às cenas um caráter plástico e ritmado. O trabalho corporal era resultado de um intenso processo de treinamento baseado em técnicas biomecânicas, que possibilitava aos intérpretes precisão, expressividade e domínio físico. Isso revela que havia uma atenção cuidadosa à composição visual corporal, onde o gesto e o movimento eram tratados com minúcia.
6. **Recursos dramatúrgicos:** Os recursos dramatúrgicos nas encenações de María Alicia revelam uma postura comprometida com a valorização das cosmovisões indígenas e campesinas. Em muitas de suas montagens, ela realizava versões indígenas de obras clássicas da dramaturgia, ressignificando narrativas canônicas a partir das experiências e referências culturais dos participantes do LTCL. Essas adaptações não apenas traduziam os textos para línguas como o Maia e o Chontal, como também inseriam práticas, costumes e rituais cotidianos das comunidades envolvidas, como cerimônias de plantio, colheita, bênçãos e funerais. Além disso, cenas ligadas à vida diária — como o preparo dos alimentos ou o cuidado com os animais — apareciam de forma orgânica nos espetáculos.



Instrumento musical; "masquiagens" e figurinos feitos com elementos naturais (Grobet, 2022)



Máscara feita com elementos naturais (Grobet, 2022)



Maquiagem e mascaramento feitos com elementos naturais
(Grobet, 2022)



Caralo e ator mascarados em cena de Bodas de Sangre (Grobet, 2022)



Cenário construído por Hermida na Plaza de Toros para Bodas de Sangre (Grobet, 2005)

Ao observar esses elementos, escolhi caracterizar as encenações de María Alicia como orgânicas, contextuais, imagéticas e multitudinárias, porque penso que esses quatro adjetivos dão conta, de maneira geral, da impressão que tive sobre seu trabalho. Não se trata de uma definição fechada, mas de uma leitura possível entre outras. Para dar um contorno teórico a essas reflexões, recorro a seguir a contribuições que sustentam e ampliam os sentidos dos termos usados para caracterizar o trabalho da encenadora.

A artista da cena e pesquisadora Bya Braga (2025) propõe uma revisão dos modos de criação artística cênica a partir de uma perspectiva ecocêntrica, crítica ao antropocentrismo e inspirada em saberes ancestrais e práticas performativas conectadas à natureza. A reflexão apresentada pela autora está focada na necessidade de realizar giros ecocivilizatórios, ou seja, transformações éticas, estéticas e políticas nas artes da cena que rompam com visões de mundo centradas exclusivamente no ser humano. Para isso, ela propõe o conceito de “entreatuar ecológico crítico”, que convida artistas a se colocarem em relações mais horizontais com outros seres — humanos e não humanos:

Entreatuar com outros seres é um caminho possível de recriação de mundos, de atualização crítica de convívios com o meio ambiente. Repensar a si com outros seres, diferindo-se de si mesmo, desejando uma pluralidade no existir, pode ser um caminho a trilhar na arte da cena de modo que possamos fortalecer criticamente nossas ecoações em performances (Braga, 2025, p. 32).

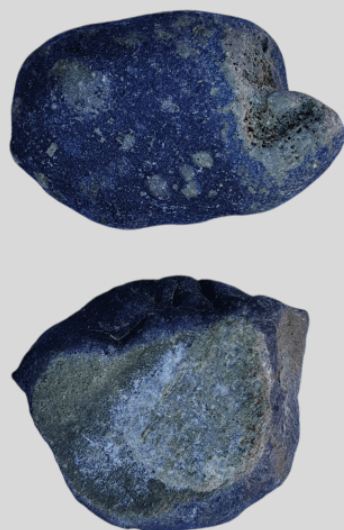
Tecendo um diálogo com autores como Cherryll Glotfelty, Harold Fromm, Julie Sermon e Richard Schechner, Braga (2025) articula essas ideias com a ecologia crítica e com o teatro ambientalista, mostrando como certas performances já produzem crítica ecológica em sua própria forma, sem depender exclusivamente de um discurso verbal. Esse teatro reconhece todos os seus elementos — espaço, tempo, objetos, corpos — como vivos e interconectados, promovendo uma estética do fluxo e do devir. Outro conceito trazido para a discussão é o de naturezacultura, proposto por Donna Haraway (*apud* Braga, 2025), que se refere à fusão entre o natural e o cultural, ativando cosmogonias ancestrais e servindo como resposta performativa às violências ambientais. Tais observações dialogam com o trabalho de María Alicia, cuja encenação propõe uma estética centrada no cosmos, baseada na parceria entre formas de vida, na mistura de saberes e na valorização da relação entre natureza, cultura e ancestralidade.

Além disso, como aponta Braga (2025), nessa perspectiva ecocivilizatória da cena, expressões como o uso de máscaras, mascaramentos, pinturas corporais, performances de caráter ritual e materiais naturais — folhas, minerais, elementos vegetais — podem

ser vistas como recursos estéticos que deslocam a centralidade da figura humana na cena. Para a autora, ao se mascarar ou borrar traços que remetem diretamente à imagem humana, artistas abrem brechas na ideia de humanidade como centro, sugerindo existências multiespécie e outras formas de habitar o mundo. No caso das encenações de María Alicia, além do uso específico desses elementos, é possível observar que a relação com outros aspectos cênicos revela uma dimensão ampliada desse deslocamento, uma vez que eles não se estruturam em torno da ação humana individualizada, mas em composições que favorecem a interdependência, a coletividade e a escuta de outros modos de existência.

A poética de Maria Alicia se alinha com as propostas do texto ao operar um giro ecocivilizatório na cena (Braga, 2025): seus trabalhos convocam formas de convivência que desfazem hierarquias entre seres, corpos e matérias, propondo uma estética da interdependência, onde os participantes, o espaço e a cenografia, os elementos visuais e a dramaturgia operam como partes interligadas de uma mesma composição viva. Em seus projetos, os intérpretes ativam presenças que se relacionam com os territórios em que estão inseridos, revelando uma escuta ampliada ao contexto, ao tempo e à ancestralidade. O espaço cênico e cenográfico se mistura às paisagens naturais ou urbanas, acionando relações de aderência entre corpo, terra e arquitetura. Os elementos visuais, por sua vez, articulam materiais orgânicos, objetos cotidianos e imagens simbólicas que embaralham os limites entre humano e não-humano, criando figuras de transição e metamorfose. Já a dramaturgia se organiza em torno das realidades campesinas e indígenas, seja através de adaptações ou roteiros autorais, revelando cosmogonias outras.

Embora a música e o movimento corporal utilizados em seus trabalhos sejam por vezes ancorados em repertórios de origem europeia, é notável como esses elementos são posicionados para potencializar as narrativas dos povos originários e das comunidades campesinas. Dessa forma, María Alicia constrói uma poética teatral em que todas as dimensões cênicas operam em conjunto como forma de recriação de mundos e de pensamento em relação. Vale ressaltar que seu trabalho se concentrou especialmente entre as décadas de 80 e 90, o que revela uma antecipação de discussões que só mais tarde ganhariam visibilidade nos debates sobre decolonialidade, ecologia e teatro expandido. Enfim, sua cena faz lembrar das relações de parentesco entre os seres, conforme a cosmologia indígena brasileira, em que humanos, plantas, animais e forças naturais compartilham uma mesma trama de existência.



Pedras Vulcânicas - Deserto do Atacama | Chile - março de 2025

Na estrada, meu amigo apontou como os contornos das montanhas no horizonte lembravam rostos de perfil voltados para o céu. Essa imagem mudou alguma coisa dentro de mim. Eu já não conseguia continuar viagem sem ficar reparando as silhuetas dos elementos das paisagens, buscando formas, cores, figuras, sentidos. Foi como se, de repente, tudo estivesse tentando dizer alguma coisa. Cada pedra parecia um gesto cristalizado. Cada árvore, um mistério dormido. E as montanhas — essas, sobretudo — me encaravam de volta. Feitas de mil faces, como se carregassem a memória de quem já passou por ali e virou relevo. A natureza chocante dos lugares que percorri nesses chãos de Abya Yala parece ter a capacidade de mudar as reações químicas do cérebro; sua deslumbrância provoca um tal estado de assombro que pega a gente desprevenida. Não é exagero falar que as cenas naturais dão a sensação de algo irreal, inimaginável. É como se houvesse algo de ritualístico em simplesmente estar ali, com um estranho sentimento de estar conectada a tudo, carregando perguntas sem saber formular. Quando os mitos sobre os lugares chegavam pelas palavras de guias ou de moradores das regiões visitadas, a coisa toda se desdobrava em “dizem que” — histórias que explicavam a vida dos seres de pedra, água, terra, sal. Colhi alguns “dizem que” que tenho carregado desde então:

— Dizem que, no que é hoje a fronteira entre o Chile e a Bolívia, os vulcões Licancabur e Juriques nasceram juntos, dois irmãos cuspidos da mesma lava, com a mesma imponência e calor. Mas aí apareceu Quimal — montanha de silhueta firme e encanto de pedra — e tudo mudou. Os dois se apaixonaram perdidamente por ela. Só que Quimal, firme em sua escolha, deixou o coração bater mais forte por Licancabur. Juriques, ferido no orgulho e enciumado até o topo, tramou um plano torto, tentou roubar Quimal à força e acabou pagando caro: o irmão entrou em erupção e, numa explosão certa, lançou uma rocha que, em um golpe, deixou Juriques sem cabeça — daí o seu nome, que significa descabeçado. O pai dos dois, o temido vulcão Lascar, cansado das confusões, decidiu dar fim ao triângulo e exilou Quimal, empurrando-a para mais de cem quilômetros dali. Mas, uma vez por ano, Licancabur e Quimal ainda se encontram no solstício de inverno. Esse fenômeno permite que a sombra de Licancabur se estenda até Quimal por causa dos ângulos dos astros; assim, acontece um beijo que atravessa o deserto.

— Dizem que, no sudoeste da Bolívia, antes de virarem montanhas, Tunupa, Kuskú e Kusina eram gente grande, mas grande mesmo, daquelas que quase encostam a cabeça no céu. Tunupa se enroscou com Kuskú, que jurou amor, fez cria com ela e depois sumiu. Ele foi atrás de Kusina, deixando Tunupa com um bebê no colo e um nó na garganta. A gigante chorou. Chorou tanto, amamentando seu pequeno em pranto, que suas lágrimas se misturaram ao leite e escorreram pelo chão até virarem sal. Viraram um mar branco. Viraram o salar. Nas noites de vento forte, ainda se escuta seu choro assoviado por entre as planícies. Por isso, quem mora por ali não engole esse nome de Uyuni. Pra eles, aquilo é o Salar de Tunupa — a montanha-mãe que ainda hoje olha pro horizonte com olhos de sal e coração espremido.

— Dizem que, nas madrugadas geladas do Deserto do Atacama, o velho Tatio acorda chorando. Deitado há milênios como parte da montanha e os olhos mirando o céu, ele carrega em si o calor das entranhas da Terra. Quando a neve derretida escorre pelo seu rosto e penetra fundo no chão, encontra rochas vulcânicas em brasa. A água ferve, enlouquece de pressão lá no fundo e explode em jatos de vapor que dançam no ar, altos e quentes, como se fossem suspiros de um coração ancestral. Depois o velho se aquieta, respira fundo, enche os pulmões outra vez. Até que, num novo soluço, volta a cuspir em forma de nuvem. É por isso que esse lugar se chama Geisers del Tatio; tatio significa avô, o avô que chora. Há quem diga que ele chora de saudade, mas também para lembrar que ainda está vivo.

Esses mitos são formas de ler o mundo. Nos territórios de Abya Yala, a natureza não é cenário — é personagem, é parente, é presença viva. Amantes que se beijam, mães que derramam lágrima e leite, avôs que choram. Nessas narrativas, o tempo dobra, os corpos são imortais e o que parece estático guarda espírito. Talvez seja só isso: prestar atenção, olhar, escutar. O que elas têm a nos contar?

2.2.5 Encenadora cacto: influências e estilo de direção de María Alicia

Como foi possível observar nas descrições do trabalho de María Alicia e nos conteúdos integrantes da grade curricular do LTCL, sua poética revela influências significativas dos sistemas de Konstantin Stanislavski e Vsevolod Meyerhold — sendo particularmente notável a recorrência da menção a Stanislavski em documentos curriculares e da biomecânica nas práticas de treinamento. Nesta subseção, exploro como esses referenciais se incorporaram à sua trajetória, moldando sua abordagem teatral. Ademais, apresento reflexões sobre o seu perfil como encenadora, explicitando como algumas dessas heranças de sua formação podem ter delineado comportamentos considerados controversos e relacionando-os a questões de gênero.

Conforme já mencionado, a formação teatral de María Alicia teve início com o japonês Seki Sano, diretor-pedagogo central na difusão de práticas cênicas no México marcadas pelo rigor técnico, pela experimentação estética e pelo compromisso social. Depois de alguns anos seguindo sua orientação, ela deu continuidade aos estudos com o diretor Virgilio Mariel, que também havia passado por um processo formativo com Sano (Zínser, 2022). Por isso, é pertinente apresentar brevemente quem foi essa importante figura, já que sua trajetória ajuda a compreender as reverberações em María Alicia.

Seki Sano nasceu na China, em janeiro de 1905, mas passou a infância e juventude em Tóquio, no Japão, país de origem de sua família. Ainda jovem, ingressou na Universidade Federal de Tóquio para estudar Direito, atendendo a uma exigência de seus pais. No ambiente universitário, porém, seu interesse se voltou para o teatro e para as questões sociais e políticas do país. Assim, aproximou-se do marxismo e de atividades políticas de esquerda, integrando um grupo de jovens intelectuais revolucionários que viam no teatro uma ferramenta de expressão ideológica e de luta em prol das classes trabalhadoras (Trejo, 1996).

A partir daí, Seki Sano começou a estudar diferentes técnicas teatrais e línguas estrangeiras, com destaque para as propostas soviéticas, que na época eram vistas como formas inovadoras de pedagogia teatral — especialmente as de Stanislavski e Meyerhold. Seus primeiros trabalhos como diretor, iniciados em 1926 com a fundação de um grupo teatral em Tóquio, já evidenciavam forte influência desses encenadores soviéticos. Entre 1926 e 1931, dirigiu diversas obras de cunho antimilitarista e engajadas politicamente e atuou como ator, pesquisador e tradutor, além de ter mantido uma intensa produção

intelectual em jornais japoneses, publicando críticas, traduções, resenhas e relatos sobre o teatro internacional. Sano também teve contato com o teatro kabuki, ampliando ainda mais seu repertório estético. No entanto, por conta do caráter político de seu trabalho, foi preso diversas vezes, mas costumava ser libertado com a intervenção de sua família (Trejo, 1996).

Até que, em 1931, Seki Sano foi preso novamente e, nessa vez, a condição para sua libertação era deixar o Japão. Assim, ele partiu para os Estados Unidos, onde iniciou estudos na área do cinema e, em seguida, passou por cidades europeias, como Londres, Paris, Praga e Berlim, sempre envolvido em atividades culturais alinhadas ao pensamento de esquerda. Uma curiosidade é que, em Berlim, chegou a ter contato direto com os encenadores Erwin Piscator e Bertolt Brecht, ambos também reconhecidos pelo desenvolvimento de um teatro político. Foi também durante essa trajetória que assistiu, pela primeira vez, a um espetáculo do Teatro de Arte de Moscou, dirigido por Stanislavski — experiência que o impactou profundamente e o levou à decisão de estudar teatro na União Soviética (Trejo, 1996).

Dessa forma, estabeleceu-se em Moscou em 1932, onde procurou Stanislavski para estudar direção. Stanislavski, no entanto, o encaminhou a Meyerhold, com quem Sano iniciou uma colaboração que duraria cinco anos, acompanhando-o diariamente e aprofundando-se na biomecânica. Sem abandonar o interesse pelo sistema stanislavskiano, ele estudou também com Gorchakov, que foi aluno de Stanislavski. Em 1934, tornou-se oficialmente membro do grupo de direção de Meyerhold e, até 1936, participou de ações voltadas à internacionalização de seus métodos. Nesse período, idealizou com seus colegas um projeto comparativo entre o teatro Kabuki e o de Meyerhold. Mas em 1937, pressionado pelo regime stalinista, foi forçado a deixar a União Soviética (Trejo, 1996).

O próximo destino como exilado político seria o México, onde Seki Sano chegou em 1939, aos 34 anos, e permaneceu até o momento de sua morte — mas realizou também viagens curtas para trabalhar em outros países, como Colômbia e Cuba. Segundo Trejo (1996), naquele momento, o México vivia um cenário de relativa estabilidade política em comparação com outras partes do mundo, e, motivado por movimentos de luta proletária e camponesa em âmbito internacional, o governo mexicano oferecia apoio significativo à classe trabalhadora. Era o auge das ideias socialistas, que atravessavam não apenas o campo político e social, mas também o cultural. De acordo com Valle e Greiner (2022), as

reverberações da Revolução Mexicana (1910-1920) provocaram uma mudança expressiva na forma como intelectuais e artistas enxergavam o teatro, incentivando o rompimento com o classicismo espanhol e abrindo espaço para textos voltados a questões populares e sociais. Nesse cenário, a chegada de Sano ao país encontrou solo fértil para sua proposta cênica, marcada por uma interpretação realista e pela quebra dos convencionalismos da época, buscando uma relação mais direta e sensível entre atores e público.

A proposta metodológica teatral desenvolvida por Seki Sano foi se consolidando ao longo do tempo nas diferentes escolas que ele criou no México. Em 1939, fundou o *Teatro de las Artes*, voltado a todas as pessoas interessadas em se preparar profissionalmente para o teatro, com ou sem experiência prévia. Em 1943, criou a *Escuela Dramática de México*, mantendo o foco no treinamento para atuação, agora também voltado ao cinema. Já em 1948, com o *Teatro de la Reforma*, Sano deu continuidade à sua proposta, introduzindo variações e incorporando novos elementos, com a particularidade de estender sua metodologia também à formação em direção cênica (Trejo, 1996).

Ele adaptou as metodologias dos encenadores russos — Stanislavski e Meyerhold — para sua própria visão de diretor-pedagogo e para o contexto do teatro mexicano. De Stanislavski, incorporou métodos voltados para a construção das ações das personagens, essenciais para o realismo, enquanto de Meyerhold utilizou a biomecânica para aprimorar a consciência corporal e a precisão das ações em cena. No entanto, Sano enfatizava uma assimilação crítica desses métodos, rejeitando clichês e maneirismos, e cultivava uma disciplina rigorosa, assim como um vasto horizonte cultural. As peças que encenava abordavam temas sociais, populares, antimilitaristas e realistas, mesclando autores latino-americanos, japoneses, americanos e europeus. Ao longo de seus estudos, Sano reconheceu a importância de revisitar o kabuki, como fazia quando trabalhava com Meyerhold, buscando uma retroalimentação entre o teatro contemporâneo mexicano e o tradicional japonês (Valle; Greiner, 2022).

Sobre a influência de Stanislavski e Meyerhold sobre Seki Sano — e, conseqüentemente, sobre María Alicia — vale destacar alguns pontos. Embora esses dois encenadores russos sejam frequentemente colocados em polos opostos, Zaltron (2022) observa que ambos desenvolveram sistemas com uma preocupação comum: a busca por uma atuação viva e orgânica. “A atuação do exterior para o interior, que caracteriza a pesquisa meyerholdiana, lhe foi de alguma forma revelada por Stanislavski, mesmo se,

entre as soluções que experimentava, Stanislavski tenha optado, na época, pela via contrária” (Picon Vallin, 2013, p. 19). Desse modo, resumidamente, Stanislavski priorizava a verdade interior do ator e a conexão entre emoção e ação física com seu método. Já Meyerhold partia do exterior, com sua biomecânica centrada no gesto preciso, na técnica corporal e na expressividade estilizada. Essa oposição, no entanto, escondia uma possível complementaridade. Para Picon Vallin (2013), apesar das discordâncias que viveram, ambos os encenadores buscaram estabelecer pontes um em direção ao outro. Nos últimos anos de suas trajetórias, os dois se aproximaram justamente nos pontos em que antes divergiam. Quando Stanislavski convidou Meyerhold, em 1938, para integrar seu Teatro de Ópera e discutir o método das ações físicas, ambos pareciam buscar o mesmo equilíbrio. Meyerhold passou a reconhecer a importância de uma motivação interna para os gestos, enquanto Stanislavski incorporava maior precisão técnica ao seu trabalho. Como aponta Zaltron (2022), um começava por uma dimensão mais psicológica e o outro por uma mais física, mas ambos chegaram ao mesmo lugar: a liberdade em cena nasce do encontro entre técnica e vivência.

Nesse sentido, é possível afirmar que Seki Sano, ao longo de aproximadamente duas décadas de trabalho após a morte de Stanislavski e Meyerhold (em 1938 e 1940 respectivamente), combinou de forma prática elementos centrais dos dois sistemas, extraíndo deles o que havia de mais útil para sua proposta pedagógica e estética. María Alicia também se valeu dessa combinação ao estruturar o LTCl, lançando mão de métodos que equilibravam técnica corporal e construção expressiva, tanto na formação dos participantes quanto nas criações cênicas desenvolvidas no projeto. Mas vale comentar que no contexto do LTCl, o nome de Stanislavski era constantemente citado, mesmo que, na prática, a abordagem técnica adotada por María Alicia parecesse estar mais alinhada à biomecânica de Meyerhold. Além disso, quando citada a biomecânica nas descrições de trabalho ou no currículo, ela não vinha acompanhada do nome de Meyerhold.

Embora seja difícil afirmar com certeza, algumas hipóteses podem ajudar a entender esse contexto. Uma possibilidade é que, no final do século XX, o sistema de Stanislavski já era amplamente conhecido e difundido mundialmente, sendo quase onipresente em cursos e escolas de formação teatral. Nesse cenário, sua menção constante talvez fosse mais uma convenção do campo do que um reflexo direto da prática. Outra hipótese diz respeito à legitimidade do projeto do LTCl: ao tratar-se de uma iniciativa voltada a comunidades indígenas e camponesas, o uso do nome de uma figura consagrada

como Stanislavski poderia ter sido uma estratégia para garantir maior reconhecimento institucional e aceitação por parte da sociedade e dos órgãos culturais.

Ao observar a organização curricular das propostas de formação de Seki Sano e de María Alicia, é possível notar aproximações significativas, especialmente na forma detalhada com que estruturavam seus programas de formação. Segundo Trejo (1996), o currículo desenvolvido por Sano no *Teatro de Las Artes* articulava teoria e prática de modo bastante meticuloso, incluindo desde disciplinas como história do teatro, da música e da arte, até conteúdos específicos sobre o sistema de Stanislavski e folclore mexicano, além de exercícios práticos voltados à concentração, presença cênica e improvisação. De maneira semelhante, o LTCl, sob coordenação de María Alicia, adotava uma lógica de formação que integrava múltiplas linguagens e camadas de conhecimento, combinando aspectos técnicos, históricos e culturais com uma prática intensa e contínua, o que revela uma concepção de ensino comprometida com o rigor e a complexidade do fazer teatral em contextos de diferença cultural.

Mencionando a diferença cultural, Valle e Greiner (2022) destacam que, no campo teatral, o intercâmbio cultural exige um agenciamento sensível, que vá além da simples transferência de métodos de uma cultura para outra. Trata-se de um processo de transcrição — termo cunhado por Haroldo de Campos (*apud* Valle; Greiner, 2022) para definir a recriação de uma obra literária em novos contextos que envolve não apenas a tradução literal, mas uma recriação que incorpora sonoridades, gestos e sentidos reinventados no novo contexto. No teatro, assim como na poesia, não basta importar técnicas; é necessário recriá-las, permitindo que dialoguem com o território cultural onde passam a coexistir. Tanto em Seki Sano quanto em María Alicia, esse movimento parece ter ocorrido: ambos, em suas práticas artístico-pedagógicas, procuraram escutar e se engajar com os contextos nos quais atuaram — no caso de Sano, o México; no de María Alicia, as comunidades indígenas e camponesas —, reproduzindo expressões cênicas que, embora enraizadas em referências externas, ganharam novas formas e sentidos.

Porém, enquanto Valle e Greiner (2022) falam sobre o cuidado necessário nos encontros entre culturas, Segato (2012) propõe a ideia de inter-historicidade como uma chave para entender que essas trocas não acontecem em terreno neutro. Em vez de enxergar apenas um diálogo entre culturas, a autora ressalta que diferentes experiências do tempo e da história coexistem, sendo algumas atravessadas por legados de violência colonial e outras sustentadas por posições de privilégio. Ao nomear isso, Segato (2012)

critica a ideia de interculturalidade quando ela ignora essas assimetrias e trata tudo como se fosse uma troca justa. A inter-historicidade obriga a olhar para as marcas do passado que seguem pesando no presente e a reconhecer que, antes de propor qualquer troca, é preciso escutar a história de onde se fala. Pensando pelo olhar da inter-historicidade e voltando às experiências de Seki Sano e María Alicia, surge uma questão importante: será que, ao escutar e reinventar, eles realmente levaram em conta as desigualdades históricas e as diferenças de poder que marcam os lugares onde trabalharam? Não há respostas definitivas, mas, no caso de María Alicia, retornarei a essa discussão mais adiante.

Outro ponto de aproximação entre as práticas de Seki Sano e María Alicia diz respeito à concepção de um teatro popular e politicamente engajado, voltado para as lutas sociais e a valorização de sujeitos historicamente marginalizados. Como aponta Trejo (1996), ao chegar ao México, Sano buscava desenvolver um teatro verdadeiramente popular — com raízes nacionais, mas projetado para dialogar com questões universais. Seu desejo era criar um teatro do povo e para o povo, sem abrir mão da qualidade estética e da densidade crítica. María Alicia, por sua vez, levou adiante esse legado ao construir uma linguagem cênica que se comunicava de forma clara e acessível, sem cair em simplificações, como observa Zínser (2022). A autora diz que seu teatro era livre de intelectualismos, mas carregava sofisticação formal e profundidade reflexiva, características que já foram destacadas anteriormente. É possível perceber, portanto, como os ideais de esquerda de orientação soviética que atravessaram o percurso de Sano — influenciado pelos encenadores russos — encontraram ressonância em María Alicia, cuja trajetória também foi marcada por engajamento político e militância.

Além de Sano, Stanislavski e Meyerhold, Zínser (2022) menciona que a qualidade visual marcante nas criações cênicas de María Alicia é oriunda de referências tanto do cinema quanto das artes visuais. Conforme Zínser (2022), ela mesma reconhece a inspiração em cineastas como Eisenstein, Kurosawa, Visconti, Fellini, Pasolini, Buñuel e Emilio “El Indio” Fernández — nomes que, cada um à sua maneira, exploraram imagens intensas, composições simbólicas e uma relação profunda entre forma e conteúdo. Esse repertório cinematográfico se somava à admiração por artistas visuais como Goya, Clemente Orozco, Diego Rivera e Frida Kahlo, cujo legado pode ser percebido na forma como suas encenações incorporavam a teatralidade plástica, o gesto expressivo e uma visualidade carregada de sentido.

Essas abordagens técnicas, estéticas, metodológicas e ideológicas identificadas a

partir das influências recebidas por María Alicia em sua formação teatral resultaram em um estilo singular de exercer a direção. Os seus comportamentos como diretora revelavam uma personalidade marcada por uma dedicação intensa ao trabalho e por uma busca pelo perfeccionismo. De acordo com Zínser (2022), ela era exigente, meticulosa e apaixonada, o que fazia com que suas sessões de ensaios e treinamentos fossem descritas como ao mesmo tempo rigorosas e fascinantes, capazes de promover nos participantes um grau de entrega e expressividade física raro, mesmo entre estudantes de teatro. A autora afirma que a sua postura diretiva misturava generosidade e exigência: ela se mostrava sempre disposta a realizar o que os membros do LTCI pediam, mantendo uma relação afetuosa com os docentes e com as comunidades, ao mesmo tempo em que imprimia um ritmo de trabalho muito intenso — às vezes com mais de 15 horas por dia. Essa dualidade entre um trabalho de cunho social e a busca pela espetacularidade revela também uma tensão constante entre acolhimento e imposição, gerando reações ambíguas por parte da comunidade teatral, que ora reconhecia sua disciplina e talento, ora criticava sua maneira ríspida de expressar opiniões (Zínser, 2022).

Abaixo, lanço mão de alguns depoimentos sobre María Alicia encontrados ao longo do texto de Zínser (2022), além de um trecho da entrevista com María Francisca. Realizados por pessoas que trabalharam diretamente com a encenadora, eles demonstram como o perfil dela era controverso e como as características apontadas a tornavam complexa. Ela era entendida como dura, mas afetuosa, crítica, mas inspiradora:

Havia um nível de convicção, de entrega. Ela não permitia que sua ideia não fosse realizada como havia concebido. Não transigia na qualidade do seu trabalho. Lembro-me dela com um rigor enorme — Ramiro Osorio⁴⁸ (Zínser, 2022, p. 42, tradução nossa).

María Alicia me dava medo, muito medo. Eu queria estar o mais longe possível dela. Sua firmeza, sua autoridade, sua postura, sua maneira de dizer "você vai fazer isso" me impressionavam profundamente. Ela nunca aceita que alguém diga que não pode fazer algo: "Se eu te peço algo, é porque sei que você pode", ela sempre nos disse. E ao comprovar que o que ela diz é verdade, acabei agradecendo sua firmeza, porque ela me abriu mundos que eu não imaginava e me encheu de segurança. María Alicia é capaz de transformar um pedaço de barro, um pedaço de madeira, um monte de pedras em algo belo — Silvia Esthela Duarte⁴⁹ (Zínser, 2022, p. 58, tradução nossa).

María Alicia exige o máximo. [...] Ela dizia: 'não me dê explicações, apenas responda sim ou não'. [...] O que mais me encanta em María Alicia [...] é que ela

⁴⁸ Ramiro Osorio foi coordenador geral da Mostra Nacional de Teatro do México entre 1982 e 1986.

⁴⁹ Silvia Esthela Duarte faz parte da equipe pedagógica do LTCI em X'ocen.

nunca vai te dizer 'muito bem feito' — Gabriel Hermida⁵⁰ (Zínser, 2022, p. 58-60, tradução nossa).

María Alicia é a maior artista que o México já teve na criação de espetáculos em espaços abertos. Não é possível que queiram tirar isso dela. O que está por trás disso é a mediocridade, a inveja, a ignorância e a impotência daqueles que não têm a grandeza de María Alicia para suportar a fome, o frio e as perseguições — e veja que a perseguiram. O que María Alicia faz é uma revolução sem sangue. Não peço aos seus críticos — que são muitos, e às vezes muito injustos — que façam obras tão extraordinárias quanto as dela, apenas peço que tenham, ao menos, a sensibilidade para reconhecer seu talento extraordinário — Pilar Jufresa⁵¹ (Zínser, 2022, p. 66, tradução nossa).

Bom, a verdade é que, no começo, a María Alicia a gente via como alguém de temperamento forte — talvez porque não a conhecíamos bem. Mas depois, conforme fomos conhecendo-a melhor, vimos que era diferente. Com a gente, por exemplo, ela dizia: “As aulas têm que ser assim, e vocês têm que fazer bem feito.” A María Alicia sabia exatamente quem estava enrolando e quem realmente estava se esforçando. Como ela era psicóloga, sabia identificar quem só ia para relaxar. Na verdade, houve alunos, naquela época, que só apareciam para brincar, e ela os expulsava. Dizia: “Fora! Não quero te ver aqui de novo!” Às vezes essas pessoas nem eram das comunidades dali, vinham de outras comunidades, e ela mandava de volta para casa, porque dava para ver que não levavam o curso a sério — queriam só brincar. E ela percebia até quem ia virar diretor ou diretora. Às vezes ela errava — dizia: “Você vai ser diretora”, ou mostrava preferência — mas, no fim, aquela pessoa acabava abandonando o projeto. Simplesmente deixava de lado, ia embora, sumia. A María Alicia era exigente, exigia muito mesmo. Mas era porque não queria que a nossa formação terminasse de qualquer jeito, nem que ela fosse embora sem ter formado a gente de verdade. Por isso ela cobrava. No começo a gente achava que ela era brava, mas no fim eu entendi que ela queria preparar a gente direitinho, para que ninguém de cima viesse nos pisar. Ela sempre dizia: “Olhem nos olhos, nunca olhem para baixo. Quando forem dizer algo, nunca abaixem o olhar. Sempre de frente.” Dizia que ninguém devia pisar em nós só porque somos camponeses. Eu acho que tudo o que aprendemos com ela nas aulas, a gente aplicou. E no meu caso, sim: quando alguém tenta me diminuir, eu encaro, não abaixo o olhar. Porque não tem isso de ser mais ou menos. Nem eu sou mais, nem sou menos. Somos iguais. É isso (María Francisca, 2024, entrevista, tradução nossa)⁵².

Ao observar os depoimentos e as descrições de Zínser (2022) acerca do perfil de María Alicia como diretora, é inevitável refletir sobre a questão de gênero. Retomando o que já discuti anteriormente sobre a masculinização das práticas de liderança e os desafios enfrentados por mulheres em posições de autoridade, o perfil de María Alicia na direção teatral parece exemplificar de forma bastante concreta essas tensões. Sua dedicação extrema, a disciplina exigida nas sessões de treinamento e sua franqueza ao expressar opiniões são traços que, em homens, costumam ser admirados como

⁵⁰ Gabriel Hermida é cenógrafo e atou na montagem e adaptação cenográfica do espetáculo *Bodas de Sangre*.

⁵¹ Pilar Jufresa é atriz, professora, diretora e apresentadora de rádio mexicana e atuou como assistente de direção do espetáculo *Bodas de Sangre*.

⁵² Trecho da entrevista concedida a mim por María Francisca — diretora atual do LTCI em Tabasco que foi aluna de María Alicia — no dia 11 de junho de 2024.

expressões de genialidade e compromisso com a excelência. No entanto, como apontam Flitsos e Vierow (2008), quando essas mesmas características aparecem em mulheres, elas frequentemente geram reações ambíguas ou negativas. A figura de María Alicia, que ao mesmo tempo era acolhedora com a comunidade e intransigente com a qualidade do trabalho, evidencia esse jogo desigual de expectativas: sua autoridade era ora reverenciada, ora questionada, revelando como o espaço de liderança feminina continua sendo atravessado por julgamentos enviesados. Sua trajetória convida, portanto, à reflexão sobre como mulheres, enquanto diretoras, ainda precisam negociar constantemente entre ser firmes sem parecerem duras demais, e buscar excelência sem ultrapassar o limite socialmente aceito do que é “tolerável” para uma mulher em posição de poder.

Certa vez, em uma carta para uma amiga, María Alicia disse: “Minha mãe queria uma flor e descobriu que sou um cacto” (Martínez Medrano *apud* Zínser, 2022, p. 22). Essa afirmação sintetiza, a meu ver, com delicadeza e ironia a força de uma personalidade forjada em terrenos áridos, onde a afetuosidade e a resistência coexistiram em tensão. A metáfora do cacto demonstra a dureza necessária para sobreviver e se afirmar em um campo ainda marcado por padrões masculinizados e pelas dificuldades enfrentadas por propostas culturais marginalizadas, mas também aponta para uma forma própria que ela inventou de florescer — no teatro e na vida. Além disso, considerando o valor simbólico do cacto no México, onde ele não é apenas uma planta espinhosa, mas um elemento central da cultura, com múltiplas utilidades, a imagem utilizada por María Alicia adquire novos sentidos. No contexto mexicano, ele serve como alimento, remédio e é um importante símbolo nacional, estampado inclusive na bandeira⁵³. Assim, ao se dizer cacto, María Alicia evoca também, além da resistência, uma força que nutre, cura e enraíza.

⁵³ O emblema central da bandeira mexicana mostra uma águia-real pousada sobre um cacto devorando uma serpente. A imagem se baseia em uma antiga lenda mexicana, segundo a qual os deuses indicaram que o povo deveria fundar Tenochtitlán, hoje Cidade do México, onde encontrassem essa cena simbólica em meio às águas. O emblema representa força, resistência, identidade indígena e a conexão sagrada com o território.

conchas do Oceano Atlântico - Ubatuba - Brasil - janeiro de 2024



Vantagens de ser uma mulher diretora:

- 1. Trabalhar sem a pressão do sucesso*
- 2. Não ter que participar de festivais internacionais com homens*
- 3. Poder descansar do universo do teatro nos seus outros quatro trabalhos freelances*
- 4. Ver suas ideias de encenação ganharem vida no trabalho de outras pessoas*
- 5. Ter a oportunidade de escolher entre sua carreira de diretora e a maternidade*
- 6. Ter a oportunidade de desenvolver habilidades múltiplas trabalhando não só como diretora, mas também produtora, iluminadora, figurinista, cuidadora de marmanjos etc.*
- 7. Ter privacidade e discrição: você pode trabalhar anos com isso e ninguém ficar sabendo*
- 8. Ser isenta do pagamento do imposto de renda por causa da sua faixa salarial*
- 9. Poder contar sempre com um homem que vai repetir tudo que você falou como se fossem as ideias dele sobre teatro e aí sim as pessoas vão levar essas ideias a sério*
- 10. Poder dirigir mais de 30 trabalhos e ainda ter dúvidas se é uma diretora. Enquanto um homem branco cis de barba, de 20 anos, dirige um e já é lançado como diretor revelação*
- 11. Ter que se preparar para explicar e justificar muito bem suas ideias para que a sua equipe não te considere uma louca sem rumo fazendo coisas sem sentido*
- 12. Quando o seu trabalho é elogiado por algum homem ter que ouvir de outro homem que a figura só tá te elogiando porque tá a fim de te comer*
- 13. Não ter que se preocupar com seu jeito de ser porque se for gentil vão te achar fraca e sem autoridade e se não for vão te achar uma bruxa megera mandona*
- 14. Não passar pelo constrangimento de ser chamada de "gênio"*

Texto produzido pelo coletivo Mulheres Encenadoras, inspirado em "As Vantagens de Ser uma Artista Mulher" (2017), do coletivo artístico feminista Guerrilla Girls.

2.2.6 Raízes cruzadas, poéticas mestiças: desafios e potencialidades

Ao abordar o trabalho de María Alicia como encenadora engajada com a valorização das culturas indígenas no México, é importante considerar alguns debates contemporâneos que envolvem o diálogo entre culturas — especialmente quando esse diálogo parte de pessoas não indígenas. No caso de María Alicia, como apontam as fontes estudadas, inclusive o relato de María Francisca, ela evidentemente não era indígena. No entanto, pelas fotografias, é possível perceber traços mestiços em seu fenótipo — possivelmente resultado da miscigenação entre europeus, indígenas e negros, comum no México. Nesse contexto, um dos conceitos mais discutidos na atualidade, que traz a reflexão sobre os limites éticos no uso de elementos culturais de povos historicamente marginalizados por pessoas ou instituições externas, é o de apropriação cultural.

O babalorixá e antropólogo Rodnei William (2019) debruçou-se em um exercício relevante para pensar o conceito de apropriação cultural dentro do contexto brasileiro. Para tanto, o autor começou definindo o que é cultura. Seu ponto de partida foi reunir duas abordagens distintas, que ajudam a perceber como a cultura pode ser compreendida de formas diferentes. A primeira, mais alinhada a um pensamento canônico ocidental, aproxima-se das ideias de autores como Clifford Geertz e Lévi-Strauss, entendendo a cultura como um sistema de signos e práticas que compõe a identidade de um grupo. Nessa visão, os elementos culturais devem ser respeitados dentro dos seus contextos de origem, porque estão ligados à história e à forma como um povo se reconhece. Já a segunda abordagem é mais política e nasce do pensamento de autores como Frantz Fanon, Abdias do Nascimento, Kabengele Munanga e Edward Said. De acordo com William (2019), nessa perspectiva, a cultura é pensada como um instrumento de resistência dos povos subalternizados e colonizados, como os indígenas e afro-brasileiros, e não apenas como expressão de identidade, mas como força ativa contra o racismo e o colonialismo.

A partir principalmente dessa segunda perspectiva, William (2019) formula o conceito de apropriação cultural como um processo de retirada, desvio e despolitização de elementos que, para povos historicamente oprimidos, funcionam como formas de resistência e sobrevivência. Em outras palavras, apropriação cultural não é só usar algo de outra cultura — é fazer isso em um contexto desigual, no qual quem apropria é parte do grupo dominante e quem é apropriado já vive sob constante apagamento. Conforme o autor, é quando símbolos como o turbante, o samba, a capoeira ou o candomblé são

esvaziados de sua história de luta para virarem moda, produto ou performance, descolados de suas origens e designando privilégio ou lucro para quem se apropria. Assim, para William (2019), a apropriação cultural é, sobretudo, uma forma de violência simbólica, pois está diretamente ligada às estruturas de dominação e se torna ainda mais evidente quando compreendida no campo da resistência, não apenas da identidade.

Se a apropriação cultural mostra como símbolos de grupos historicamente marginalizados podem ser cooptados e ressignificados por uma lógica dominante, o que dizer quando é o próprio corpo — especialmente o corpo mestiço — que se torna esse território em disputa? É nesse ponto que a discussão sobre apropriação cultural se cruza com os debates sobre a mestiçagem, já que ambos tratam de dinâmicas de poder que estabelecem quem tem legitimidade para expressar certas marcas culturais e identitárias sem ser questionado ou punido por isso.

Embora o conceito de apropriação cultural por vezes inclua menções aos povos indígenas, como se vê no trabalho de William (2019), é importante destacar que seu desenvolvimento tem se pautado majoritariamente pelas experiências e discussões promovidas pelo Movimento Negro nas últimas décadas no contexto brasileiro. Um marco relevante nesse processo foi a promulgação do Estatuto da Igualdade Racial (Brasil, 2010), que consolidou a categorização de pretos e pardos sob o termo "negros". Nessa classificação, "pretos" se refere, em geral, a pessoas de pele retinta, enquanto "pardos" designa indivíduos com traços fenotípicos que indicam ascendência africana, mas que, devido a processos históricos de miscigenação, possuem pele mais clara. Essa dinâmica de identificação, embora amplamente difundida, não é consenso absoluto no país, pois existe uma multiplicidade de sentidos no que diz respeito ao termo "pardo". A categoria, tal como aparece nos censos oficiais realizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por exemplo, engloba uma ampla gama de ancestralidades e fenótipos, incluindo descendências que combinam matrizes africanas, indígenas e europeias (IBGE, 2022), o que gera ambiguidade e disputas em torno de seu significado.

Por isso, ainda que o Movimento Negro tenha avançado no sentido de construir uma identidade coletiva para pretos e pardos — algo efetivamente importante e celebrado nas últimas décadas —, há uma dinâmica de tensões quando são levantadas outras experiências mestiças, sobretudo aquelas que envolvem ancestralidade indígena. O apagamento simbólico do componente indígena nos corpos pardos explicita o projeto histórico-político do Estado de desarticular as identidades originárias, negando-lhes

reconhecimento dentro de uma ideia de pertencimento nacional. Trata-se de uma contradição profunda: o país se constituiu sobre a presença indígena, anterior à chegada de qualquer outro povo, e, ainda assim, insiste em relegá-la à margem da sua própria narrativa. Nesse contexto, torna-se necessário problematizar a própria ideia de mestiçagem e os sentidos históricos que ela carrega. Como afirma Segato:

Recordemo-nos também de que há entre-mundos do sangue no que diz respeito à mestiçagem, e que esses também seguem direções díspares. Há um entre-mundo da mestiçagem como branqueamento, construído ideologicamente como o sequestro do sangue não branco na 'brancura' e sua cooptação no processo de diluição progressiva do rastro negro e indígena no mundo *criollo*, miscigenado-embranquecido do continente. Inversamente, há um entre-mundo da mestiçagem como enegrecimento, construído com o aporte do sangue branco ao sangue não branco, no processo de reconstrução do mundo indígena e afrodescendente, colaborando, assim, com o processo de sua reconstituição demográfica. Ambas as construções são evidentemente ideológicas, já que sua biologia é a mesma. No entanto, eles correspondem a dois projetos históricos opostos. O segundo projeto reformula a mestiçagem como o ressurgimento do sangue não branco após séculos de fluxo subterrâneo, atravessando o sangue branco para reemergir no amplo processo de ressurgimento indígena e negro atualmente em andamento em nosso continente. Assim, a pessoa mestiça aprende que carrega consigo a história indígena (Segato, 2012, p. 115).

Essa formulação permite compreender como o corpo mestiço é, ao mesmo tempo, território de disputa simbólica e possibilidade de reinsurgência. Desse modo, a mestiçagem pode operar tanto como apagamento quanto como afirmação, a depender de qual projeto histórico a atravessa. No caso dos pardos considerados negros, por exemplo, ela foi historicamente uma tentativa de apagamento, mas aparece como reinsurgência quando sujeitos passam a afirmar sua negritude a partir dessa categoria. É importante dizer que não se trata aqui de romantizar a mestiçagem — pelo contrário, é preciso lembrar que ela foi parte de um projeto político de branqueamento, com fundamentos eugenistas e etnocidas, voltado a apagar as marcas dos povos indígenas e africanos na formação social brasileira. Ainda assim, dentro dessas contradições, há quem consiga subverter esse processo e reinscrever, no próprio corpo, histórias de resistência e pertencimento. Assim, lanço uma pergunta: em que medida descendentes de povos indígenas têm conseguido afirmar sua herança?

Esse questionamento sobre a afirmação das ancestralidades indígenas em corpos mestiços encontra ressonância nas reflexões de Gloria Anzaldúa, no livro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (2016), onde a autora propõe o conceito de *conciencia mestiza* como uma consciência híbrida, plural e insurgente. Para Anzaldúa (2016), viver na fronteira — seja ela geográfica, cultural, racial ou espiritual — gera uma subjetividade

marcada por tensões e deslocamentos, que desafia classificações fixas e expõe a violência histórica que tentou silenciar corpos e saberes dissidentes. Como chicana — mulher descendente de mexicanos, com sangue indígena, que cresceu nos Estados Unidos, em constante trânsito entre línguas, culturas e mundos —, a autora questiona os extremos que tentam organizar a experiência dos sujeitos em caixinhas estanques: branco ou negro, homem ou mulher, dominante ou dominado. A “nova mestiça” carrega em si contradições, feridas e potências, sendo chamada a circular entre mundos e reinventar sentidos a partir do que foi quebrado. Nesse caminho, Anzaldúa (2016) afirma que tal vivência se configura como liminar politicamente potente, especialmente quando reconhece, nas rachaduras de sua história, uma voz ancestral que insiste em falar.

Na esteira das reflexões de Anzaldúa (2016), a socióloga, historiadora e ativista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2021) também contribui para a crítica às formas coloniais de classificação e apagamento identitário, especialmente no contexto das sociedades andinas. Em seus escritos, Cusicanqui (2021) denuncia os efeitos da colonialidade do poder na produção de identidades que são configuradas por meio da negação das raízes indígenas, mesmo quando essas raízes estão evidentemente inscritas nos corpos e nas práticas cotidianas das populações. Para ela, a mestiçagem — que ela denomina como *ch'ixi*, a partir das cosmologias Aymaras —, não é uma fusão harmônica, mas uma convivência tensa e simultânea de elementos culturais e simbólicos que não se misturam nem se anulam. Para a autora:

A palavra *ch'ixi* tem diversas conotações: é uma cor produzida pela justaposição, em pequenos pontos ou manchas de duas cores opostas ou contrastantes: o branco e o preto, o vermelho e o verde e etc. É um cinza matizado, resultante da mistura imperceptível do branco e do preto que se confundem na percepção sem nunca se misturar por completo. A noção *ch'ixi*, como muitas outras (*allqa*, *ayni*), obedece à ideia Aymara de algo que é e não é ao mesmo tempo, ou seja, a lógica do terceiro incluído. Uma cor cinza *ch'ixi* é e não é branca ao mesmo tempo; é branca e também é negra, seu contrário. A pedra *ch'ixi*, por isso, esconde em seu seio animais míticos como a serpente, o lagarto, as aranhas ou o sapo, animais *ch'ixi* que pertencem a tempos imemoriais, a *jaya mara*, Aymara. Tempos da indiferenciação, quando os animais falavam com os humanos. A potência do indiferenciado é o que conjuga os opostos. Assim como o *allqamari* conjuga o branco e o preto em uma perfeição simétrica, o *ch'ixi* conjuga o mundo índio com seu oposto, sem nunca misturar-se com ele. Seu heterônimo *chhixi*, entretanto, alude à ideia de cruzamento, de perda de substância e energia. Chama-se *chhixi* a lenha que queima muito rápido, ou aquilo que é molenga e misturado. *Chhixi* corresponde, portanto, a noção atualmente em voga de hibridismo cultural *light*, conformista com a dominação cultural contemporânea. [...] A metáfora do *ch'ixi* assume uma ancestralidade dupla e contenciosa, negada por processos de aculturação e “colonização do imaginário”, mas que é também potencialmente harmônica e livre, por meio da libertação de nossa metade índia ancestral e do desenvolvimento de formas dialógicas de construção de conhecimentos

(Cusicanqui, 2021, p. 110-112).

Deste modo, a noção de *ch'ixi* rompe com uma ideia de identidade ligada à pureza, essência ou coesão, e propõe um modelo de subjetividade complexa, que resiste à lógica do embranquecimento, ancorando-se na memória viva das lutas indígenas. Nesse sentido, assim como Anzaldúa (2016), Cusicanqui (2021) sugere pensar as identidades mestiças não como formas diluídas, mas como territórios de resistência e possibilidade, onde a dimensão indígena não é somente passado ou origem, mas presença ativa no agora. A autora traz também o conceito de coetaneidade (Cusicanqui, 2021) que propõe justamente esse reconhecimento de saberes e formas de vida ancestrais no tempo presente, compreendendo que as culturas e as pessoas indígenas não são um vestígio do passado, mas adventos e sujeitos contemporâneos que habitam e transformam o hoje a partir de suas próprias cosmologias e agências.

Buscando relacionar o trabalho de María Alicia como encenadora com as reflexões trazidas pelas autoras supracitadas sobre mestiçagem, percebo que o seu intento foi o reconhecimento e a valorização das culturas indígenas, como já foi exposto, mas com uma consciência de que esse processo acontece em meio a uma dinâmica mestiça. Ela afirma:

Muitos mexicanos vivem do índio morto: sítios arqueológicos, estelas, esculturas, pinturas, vasos, roupas e trajes indígenas; museus que geram negócios de transporte, hotéis, restaurantes, lojas de artesanato, lojas de roupas e outros... as classes médias e os que estão no poder insistem que os povos indígenas vivos desapareçam (Martínez Medrano *apud* Zínser, 2022, p. 19).

A fala de María Alicia revela seu incômodo com a lógica que transforma culturas indígenas em objetos de museu — belas, lucrativas para o turismo e o comércio, mas desvinculadas da vida cotidiana dos povos que seguem existindo e resistindo. Ao dizer que “muitos mexicanos vivem do índio morto”, ela denuncia uma apropriação cultural de caráter colonial, que lucra com imagens estereotipadas do passado enquanto apaga os indígenas do presente. Como encenadora, ela propôs outra dinâmica: ao trazer as vozes, tradições e memórias de povos originários para a cena, afirmou uma presença indígena viva, conectada com o presente, buscando se afastar dos moldes estereotipados ou exotizantes. Como observou Zínser (2022), o método proposto por María Alicia articula técnicas ocidentais a partir de processos de mestiçagem, com sensibilidade aos tempos, contextos e necessidades das comunidades indígenas e camponesas. A meu ver, sendo ela mesma mestiça, reconheceu a complexidade da cultura mexicana sem apagar os traços indígenas, fazendo da mestiçagem um espaço de reativação, visibilidade e força ancestral.

Sem ignorar as questões relacionadas à apropriação cultural, é importante reconhecer que o trabalho de María Alicia no LTCI também foi alvo de críticas por parte de artistas e intelectuais. Para o pesquisador das artes da cena Domingo Adame Hernández (2005), por exemplo, o projeto levantou dúvidas quanto à sua autenticidade indígena ou camponesa, já que, para ele, apoiava-se predominantemente em formas do teatro ocidental. Em sua avaliação, a iniciativa conduzida por María Alicia reforçou uma imagem caricata do México, voltada mais à exportação cultural do que ao fortalecimento das comunidades locais. O autor ainda interpreta o projeto como parte de uma política simbólica de manipulação estatal, atrelada a interesses populistas, e questiona seu potencial real de transformação comunitária.

Entendo que essas polêmicas são inevitáveis quando se trata de um assunto sensível, mas do meu ponto de vista como pesquisadora não identifico dinâmicas de apropriação cultural no trabalho de María Alicia. Em contrapartida, reconheço que outras leituras de sua poética podem apontar para uma complexidade que não se resolve em julgamentos binários sobre o que é certo ou errado, permitido ou proibido. Essa é uma discussão que precisa ser ampliada, aprofundada e situada nos seus múltiplos contextos, especialmente quando se trata da reivindicação das vozes de matriz indígena considerando os processos de mestiçagem — um braço do debate ainda pouco difundido em Abya Yala e principalmente no Brasil.

Nesse sentido, penso que as perspectivas de Segato (2012), Anzaldúa (2016) e Cusicanqui (2021) podem contribuir para o contexto brasileiro, onde muitas pessoas descendentes de indígenas ainda se veem interdidas no desejo de reconexão com essa ancestralidade, seja pelo racismo estrutural, pela ausência de reconhecimento social, ou por narrativas que ainda restringem a herança indígena ao campo de uma pureza étnica. Ao invés de entender a mestiçagem como ruptura com o indígena, é possível concebê-la como continuidade viva, em que a presença indígena pulsa nos corpos, nas memórias e nos desejos de pertencimento. A afirmação dessa ancestralidade é, portanto, um gesto político de existência no presente.

Folha de Coca - Cusco | Peru - janeiro de 2025



Vivir en las Borderlands significa que tú

*no eres hispana india negra española
ni gabacha, eres mestiza, mulata, media casta
atrapada en el fuego cruzado entre los bandos
mientras cargas las cinco razas sobre tu espalda
sin saber a qué lado volverte, de cuál huír;*

Vivir en las Borderlands significa saber

*que la india en ti, traicionada por 500 años,
ya no te habla,
que las mexicanas te llaman rajetas,
que negar lo anglo en tu interior
es tan malo como haber negado lo indio o lo negro;*

Cuando vives en las Borderlands

*la gente te pasa a través, el viento se roba tu voz,
eres burra, buey, chivo expiatorio,
precursora de una raza nueva,
mitad y mitad — tanto mujer como hombre, ninguno
[de los dos —
un nuevo género;*

Vivir en las Borderlands significa que

*le echas chile al borscht,
comes tortillas de trigo integral,
hablas tex-mex con accent de Brooklyn;
la migra te para en los controles;*

*Vivir en las Borderlands significa que luchas duro para
resistir el elixir de oro que te llama desde la botella,
el tirón del cañón del arma,
la cuerda que aplasta el hueco de tu garganta;*

En las Borderlands

*tú eres el campo de batalla
donde los enemigos son familia;
te sientes en casa, una fuereña,
se han resuelto las disputas fronterizas
el rebote de los tiros ha roto la tregua
estás herida, en combate perdida,
muerta, devolviendo el golpe;*

Vivir en las Borderlands significa

*el molino con afilados dientes blancos quiere destrozar
tu piel morena cobriza, aplastar la semilla, tu corazón
molerte, amasarte, aplanarte
con aroma a pan blanco pero muerta;*

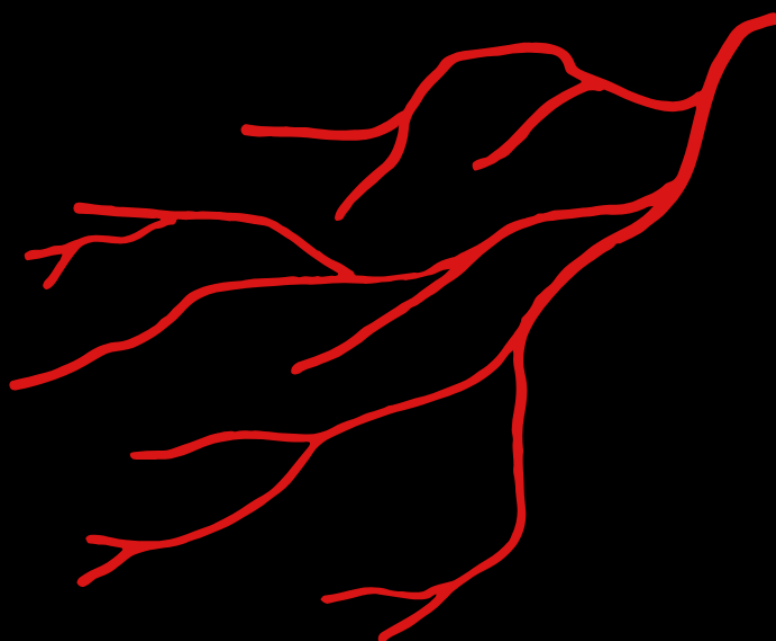
Para sobrevivir en las Borderlands

*debes vivir sin fronteras
ser cruce de caminos.*

Gabacha: término que los chicanos usan para las mujeres blancas.

Rajetas: literalmente, rajada, que ha faltado a su palabra.

Fuereña: forastera, extraña, extranjera.



2.3 JERÁ GUARANI



Jerá Guarani, mulher indígena da etnia Guarani Mbya, é uma liderança da aldeia Kalipety na Terra Indígena (TI) Tenondé Porã, localizada no extremo sul da cidade de São Paulo, e também é mãe e agricultora. Jerá é formada em pedagogia pela Universidade de São Paulo (USP) e tem uma trajetória significativa na educação, tendo atuado por muitos anos como professora e diretora na Escola Estadual Indígena Gwyrá Pepó. Comprometida com a preservação e a promoção da cultura de seu povo, ela também desenvolve projetos culturais em sua comunidade e é uma presença ativa em eventos, aulas e palestras promovidas por diferentes instituições, onde compartilha reflexões e experiências vivenciadas ao longo de sua trajetória.

2.3.1 Notas sobre o povo Guarani

As origens do povo Guarani estão ligadas a antigas migrações de grupos Tupi-Guarani provenientes da região amazônica, que, ao longo dos séculos, deslocaram-se rumo ao sul do continente. Esses deslocamentos ocorreram em trajetórias múltiplas e não lineares, motivadas por razões espirituais, cosmológicas e por processos de reorganização social. Como aponta Areco (2016), quando os europeus chegaram à América Latina no século XVI, os Guarani já ocupavam amplas áreas ao longo das bacias dos rios Paraná e Paraguai — abrangendo territórios que atualmente pertencem ao Paraguai, ao sul e sudeste do Brasil, bem como a regiões da Bolívia e da Argentina. É nesses mesmos territórios que estão presentes até os dias atuais.

Entre os Guarani, há diversos grupos que compartilham traços culturais e linguísticos, mas que se autodenominam de maneiras distintas, conforme a região e os laços familiares. Entre essas denominações estão Pãi-Tavyterã (ou Kaiowá), Mbyá, Aché (ou Guayakí), Chiriguano, Avá Katu, Avá Guarani (também conhecidos como Ñandeva ou Chiripá) e os Guarani Ocidentais do Chaco. No Brasil, os principais subgrupos são os Mbyá, Kaiowá e Ñandeva, com aldeias localizadas em estados como Mato Grosso do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Rio Grande do Sul. No Paraguai, a presença Guarani é tão expressiva que a língua Guarani foi reconhecida como idioma oficial ao lado do espanhol. Falada por milhões de pessoas, ela representa uma força viva de resistência e afirmação identitária em diferentes territórios de Abya Yala (Povo Guarani Grande Povo! [s.d.]).

A cosmopercepção Guarani estrutura o modo de ser desse povo, guiando suas relações sociais, práticas cotidianas e a maneira como se relacionam com o território. A

espiritualidade ocupa um papel central em sua vivência, não como algo apartado da vida, mas como o fundamento que orienta a educação, o convívio entre gerações e o vínculo com a terra. Conforme apontam Zephиро e Monteiro (2020), a *Opy* — casa de reza — e os *xeramõi* — anciãos reconhecidos por sua sabedoria — ocupam papéis centrais na transmissão de saberes e valores, funcionando como espaços e figuras de orientação espiritual e pedagógica. As crianças, por sua vez, são reconhecidas como portadoras de mensagens divinas e, por isso, educadas com afeto, autonomia e liberdade, dentro de uma rede coletiva de cuidado que sustenta o *nhanderekó* — a forma particular dos Guarani de ser e estar no mundo (Zephиро; Monteiro, 2020). A palavra — seja falada, cantada, sussurrada ou sonhada — carrega força vital e está no cerne da filosofia Guarani, manifestando-se em rezas, cantos e narrativas que mantêm viva a ligação com o sagrado e os antepassados. Para os autores, um dos elementos mais marcantes da cosmo percepção é a busca constante pela *Yvy Marã Ey*, a "Terra sem Mal" — que vai além do território físico e simboliza um estado de equilíbrio, justiça e harmonia com o cosmos.

Do ponto de vista social e político, os Guarani se organizam em comunidades chamadas *tekoha*, onde território, espiritualidade e vida coletiva estão intrinsecamente articulados. A relação com a terra não se baseia na ideia de propriedade privada, mas no princípio do usufruto responsável: os Guarani não se veem como donos da terra, e sim como seus cuidadores, pois compreendem que ela lhes foi confiada por *Nhanderu*, o grande criador (Povo Guarani Grande Povo! [s.d.]). Esse entendimento sustenta uma ética de respeito mútuo entre as famílias no uso do território e de solidariedade cotidiana. Como destaca a mesma fonte, essa forma de organização não pressupõe que todos compartilhem tudo o tempo todo, mas sim que exista uma obrigação moral de apoiar o outro conforme a necessidade, o que reforça valores como a generosidade, a coletividade, o equilíbrio e a rejeição ao acúmulo individual — é o Bem Viver.

No que diz respeito ao contato com os colonizadores europeus no século XVI, Areco (2016) destaca que os Guarani foram um dos primeiros povos a sofrer os efeitos desse encontro, marcado por violência, imposições e rupturas que afetaram profundamente seus modos de vida. Portugueses e espanhóis tentaram controlar suas territorialidades e espiritualidades por meio da catequese forçada e da implantação das reduções jesuíticas — aldeamentos cristãos que reorganizavam a vida indígena segundo moldes coloniais (Areco, 2016). Nessas missões, a aparente proteção contra a escravização escondia formas de controle sobre o corpo, a terra e a palavra Guarani. Ainda assim, muitos grupos

fugiram, recusaram a conversão ou subverteram os códigos impostos. A Guerra Guaranítica (1753–1756), travada entre milhares de Guarani e tropas luso-espanholas, marcou uma das mais expressivas insurgências indígenas contra a expulsão de seus territórios (Corrêa; Popygua; Castro, 2020). Mais tarde, no século XIX, durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), os Guarani voltariam a sofrer com alistamentos forçados, massacres e deslocamentos, sendo arrastados para o centro de um conflito que também os atravessou com violência. Todavia, ao longo de todos esses episódios, persistiram formas de resistência material e simbólica, garantindo a continuidade de sua presença e memória nos territórios de Abya Yala (Corrêa; Popygua; Castro, 2020).

Atualmente, o povo Guarani tem enfrentado intensos processos de desapropriação e violência territorial, potencializados pelo agronegócio, pela mineração, pelas monoculturas e pela especulação imobiliária. Expulsos de territórios ancestrais, muitos vivem hoje em reservas superlotadas, acampamentos improvisados ou sob constante ameaça. A demarcação de suas terras — direito garantido pela Constituição, mas frequentemente ignorado — tornou-se o principal eixo de resistência. Nesse contexto, a Comissão Guarani Yvyrupa (CGY) tem desempenhado papel crucial na denúncia dessas violações, entre outras iniciativas.

A resistência Guarani não se limita às disputas por terras e direitos legais. Ela aparece também na arte, na literatura e nas rádios comunitárias, entre outras iniciativas, onde sua língua e cultura seguem atuantes. Um bom exemplo é a Rádio Yandê, a primeira web rádio indígena do país, que conecta diferentes povos por meio da fala e da música em línguas originárias. No cinema, o Coletivo Mbyá-Guarani já lançou filmes como *Mokoi Tekoá*, *Petei Jeguatá: Duas aldeias, uma caminhada* (2008) e *Bicicletas de Nhanderú* (2011) (Wittmann, 2023), que mostram histórias e lutas Guarani. Na música, o grupo de rap Brô MC's, formado por jovens Guarani-Kaiowá, e a cantora Mbya Tainara Takua criam novas musicalidades que atravessam gerações. Essas formas de expressão são modos de resistir, de manter viva a cultura Guarani e afirmar a sua presença na contemporaneidade.

2.3.2 Início de jornada com Jerá

Eu conheci a Jerá no festival Teatro e os Povos Indígenas (TePI), realizado em São Paulo em julho de 2023 pela produtora Outra Margem. Na ocasião, eu estava no evento como participante de uma residência artística — como já mencionei — e, por isso, fiquei

na cidade durante quinze dias vivenciando intensamente toda a experiência que a programação do festival podia proporcionar. O TePI foi organizado com espetáculos, leituras dramáticas, mesas de conversa e lançamento de livros, além da residência citada, contando com a participação de pessoas indígenas de diferentes etnias, do Brasil e de outros países. De todas as enunciações que presenciei durante o festival, para mim, as da Jerá foram algumas das mais marcantes. Encantei-me pela forma singular como ela se expressou: determinada e inspiradora e, ao mesmo tempo, ácida e provocativa ao falar dos *juruás* — assim é como os Guaranis chamam os não-indígenas; o termo significa “boca com cabelo” e se refere aos primeiros invasores da terra, portugueses barbudos.

Assisti a ela falando em uma das mesas do Seminário Corpo-mundo, da qual participaram também as indígenas Sandra Benites e Joana Carvalho. A proposta da mesa era promover um espaço para que as convidadas narrassem e compartilhassem ideias sobre a relação entre corpo, território e identidade nas suas cosmopercepções. Sendo todas elas mulheres, em algum momento, suas falas acabaram confluindo em direção às experiências relacionadas às questões de gênero. Nesse tópico, Jerá trouxe à mesa relatos sobre algumas práticas associadas ao teatro que mantinha na sua aldeia e utilizou a palavra *encenadora* para referir-se a si mesma como uma espécie de impulsionadora dessas práticas.

Nesse instante, deu um clique na minha cabeça. Eu, que naquela altura fazia um mapeamento de possíveis encenadoras a serem abordadas na minha pesquisa de doutorado, decidi incluí-la nesse levantamento em uma nota mental. Saboreei as suas palavras compartilhadas sobre o que me soavam ser cenas e performances variadas que reivindicavam a igualdade de gênero no contexto Guarani Mbya e que pareciam também borrar as fronteiras convencionais no que diz respeito às linguagens artísticas — algumas delas serão aqui abordadas junto com reflexões que desenvolvi sobre a poética de Jerá.

Após o evento, tive a oportunidade de conversar com Jerá pessoalmente. Ela compartilhou comigo e com outras colegas mais detalhes sobre alguns projetos que tem desenvolvido na comunidade: falou do plantio das sementes sagradas, da luta pela soberania alimentar Guarani e dos rituais com a ayahuasca. Em uma esquina da Avenida Paulista, nós a escutávamos enquanto ela acendia o seu *petynguá* — cachimbo Guarani — e nós escolhíamos alguns artesanatos Guarani Mbya de sua sacola. Conversa vai, conversa vem, não deu tempo de perguntar sobre as práticas como encenadora na aldeia, pois logo o seu taxi chegou para levá-la a Kalipety. Naquela noite, voltei para a minha hospedagem,

cheia de curiosidade e vontade de conhecer mais a Jerá e o seu trabalho. O breve contato com ela ecoou em mim por dias, conscientizando-me da importância de incluir em minha pesquisa uma encenadora indígena aldeada que realiza projetos artísticos com sua própria comunidade.

Nas semanas seguintes, comecei a investigar mais a fundo sobre a Jerá e a sua trajetória de luta junto ao povo Guarani Mbya e, então, passei a conhecer melhor algumas ações que ela desenvolve atualmente na aldeia. Com acesso a diversos vídeos no *YouTube*⁵⁴, de eventos dos quais ela participou como convidada ou palestrante, pude ouvi-la falar sobre a importância do *nhanderekó* — a forma de viver Guarani —, sobre como a ganância dos juruás destrói a natureza e sobre como a alimentação afeta a dimensão física e espiritual do corpo. Nessas ocasiões, ela comentou, ainda, sobre a contínua luta pela demarcação de terras sustentada pelo movimento indígena brasileiro, a violência sofrida por mulheres Guarani Mbya em seus territórios e a influência da cultura dos juruás sobre a sua. Também ouvi Jerá ensinando receitas e modos de preparo de alimentos na cultura Guarani e narrando os acontecimentos que culminaram em mudanças políticas internas na TI Tenondé Porã e que colocaram mulheres na liderança. Esse contato que tive com diferentes conteúdos da Jerá e sobre ela causaram-me certa inquietação inicialmente, pois não tinha repertório suficiente para notar as relações entre eles. Pouco a pouco fui entendendo que todas as suas ações estão interconectadas de alguma forma, inclusive as como encenadora. Porém, faltava ainda ouvir mais sobre sua trajetória artística, sobre a qual não havia encontrado nenhum material disponível.

Assim, o próximo passo foi entrar em contato com Jerá pelo *WhatsApp* para marcar uma entrevista. Expliquei sobre minha pesquisa, mencionei o tema e destaquei que seria um prazer ouvir suas experiências como encenadora para abordá-las na tese. Propus fazermos uma videochamada, mas também me ofereci para ir até ela, caso preferisse uma conversa presencial. Em julho de 2024, um ano após nosso primeiro encontro, fiz a mochila e voltei a São Paulo para reencontrá-la. Dessa vez, fui até a aldeia Kalipety para ouvir seus relatos sobre o teatro. Sentadas perto do fogo, ela compartilhou histórias que não apenas revelavam suas práticas teatrais e performativas, mas que também se entrelaçavam com a luta por uma vida mais justa na aldeia. Nossa conversa me proporcionou um mergulho em sua visão, na qual o teatro não é apenas uma forma de

⁵⁴ Neste link, selecionei alguns dos vídeos a que assisti com falas de Jerá Guarani: <https://youtube.com/playlist?list=PLQgfRfCGR5FJQnkNlt7Abz7bYs9QYBbg&si=5iQzEq5hMSxjHAJl>.

expressão artística, mas também um ato de resistência e conscientização política.

Para visitar a aldeia Kalipety e entrevistar Jerá Guarani, convidei duas amigas que moram em São Paulo e que têm forte ligação com o movimento indígena para me acompanharem. Muriel Costa, indígena Mapuche, tem uma história de resistência em sua família, que imigrou do Chile para o Brasil fugindo da ditadura de Pinochet décadas atrás. Arami Arguello, por sua vez, é filha de antropólogos que têm uma longa trajetória de pesquisa e apoio às causas indígenas. No dia 27 de julho de 2024, após viajar de Belo Horizonte até São Paulo, encontrei Arami e Muriel; juntas, pegamos o carro e seguimos rumo à aldeia, enfrentando aproximadamente duas horas e meia de estrada até chegarmos ao extremo sul da cidade. Durante o percurso, era evidente o entusiasmo e a ansiedade para chegarmos ao nosso destino, mas, ao mesmo tempo, vinham à mente os receios como pesquisadora: será que a entrevista será bem-sucedida? Será que encontraremos um momento oportuno para conversar? Será que estarei, de alguma forma, incomodando a rotina na aldeia?

Ao chegarmos, Jerá nos recebeu com um sorriso que é praticamente sua marca registrada e nos perguntou se gostaríamos de almoçar junto a outras pessoas que também estavam visitando a aldeia. O almoço era farto e saboroso, com arroz, feijão, frango, peixe, mandioca, cuscuz, milho, batata, salada, uma infinidade de alimentos. Em seguida, deixamos nossas mochilas e cobertores na casa de Kerexu, filha de Jerá, onde dormiríamos à noite. Passamos o resto do dia na aldeia, caminhamos, conhecemos mais o local, vimos artesanatos, participamos de rituais na casa de reza, acendemos uma fogueira, conversamos; enfim, vivenciamos a forma dilatada como o tempo passa longe da cidade. Após uma noite de sono nas redes que nos foram emprestadas, acordamos na manhã seguinte, que estava muito fria, para finalmente fazer a entrevista com Jerá. Ao nos encontrarmos, ela me disse que só precisava tomar um mate e dar um pito em seu cachimbo, e então estaria pronta para a conversa.

Nos reunimos ao redor de uma fogueira para nos aquecer, e Jerá se assentou ao meu lado, indicando que aquele era o momento de começar a entrevista. Embora eu tivesse preparado algumas perguntas para conduzir a conversa, acabei não precisando delas, pois apenas a pergunta inicial foi suficiente para que Jerá acionasse suas memórias e as compartilhasse conosco em sua singular oralidade. Por quase uma hora, eu, Arami e Muriel a ouvimos narrar suas experiências com o teatro na aldeia, praticamente sem interrupções, enquanto subia a fumaça.



Visita à aldeia Katipety; Muriel e Arami junto à fogueira
(arquivo pessoal, 2024)



Visita à aldeia Kalipety; eu, Muriel, Arami e Jerá;
eu entrevistando Jerá (arquivo pessoal, 2024)

Vagem de Inga - São Paulo | Brasil - julho de 2024



Foi numa manhã de sábado que descobri essa história. Ela chegou até mim na forma de um comentário inocente: “você sabia que em São Thomé das Letras tem um portal que leva até Machu Picchu?”. Fui averiguar. De acordo com as informações encontradas, essa suposta passagem estaria escondida dentro da Gruta do Carimbado. Dizem que, ao adentrar a gruta e seguir por seus túneis subterrâneos, como quem caminha por um labirinto, é possível encontrar um portal dimensional capaz de, num piscar de olhos, transportar alguém até o Peru. Seria uma travessia propiciada por uma concentração extraordinária de energia — mística, esotérica ou metafísica — que faria dobrar o espaço-tempo. Esse fenômeno, segundo os relatos de pessoas da região, explicaria inclusive o “desaparecimento” dos Incas dos Andes após a invasão espanhola: teriam migrado para São Thomé por esse caminho invisível, atravessando a Terra pelas entranhas. Alguns dizem que é lenda, outros garantem que é verdade. O fato é que a gruta está interditada há alguns anos devido ao assoreamento, o que impede qualquer tentativa de experimento ou verificação. Ainda assim, a história pode muito bem ecoar vestígios de um passado real; talvez tenha sido inspirada por um caminho ancestral que de fato existiu e conectava diferentes regiões de Abya Yala. O Caminho de Peabiru. Uma longa rota composta por diferentes trilhas utilizadas por variadas populações indígenas há centenas de anos que atravessava o continente de leste a oeste, do Atlântico ao Pacífico — ou vice-versa. Partindo das praias do que hoje chamamos de Santa Catarina, Paraná e São Paulo, avançava pelo interior desses estados, cortava o Mato Grosso do Sul, atravessava territórios atuais do Paraguai, Bolívia e Argentina, até chegar ao litoral andino. Seu traçado “comprido”, como alguns pesquisadores o nomeiam, alcançava aproximadamente 4.000 km, podendo variar conforme o ponto de chegada: cerca de 3.800 km até o litoral do Peru e mais de 4.300 km até o Chile. Mas esses são apenas os eixos principais. O Peabiru também era feito de “caminhos curtos”, ramificações menores que serpenteavam por aldeias, matas, pântanos, rios e montanhas. As origens do Caminho do Peabiru ainda são envoltas em mistério, mas não faltam hipóteses que tentam explicar sua criação. O que se sabe — ou se intui — é que ele não foi obra de um único povo. Ao contrário, tudo indica que sua construção foi resultado de múltiplas mãos, um esforço coletivo, envolvendo os Guaraní deste lado do continente, os Incas do outro, e possivelmente muitas outras etnias que o atravessaram. Apesar de ter sido formado por trechos diversos, tecidos como retalhos por diferentes povos, o Peabiru adquiriu, com o tempo, certa unidade. Era o caminho que seguia a dança do Sol: sua linha principal traçava, grosso modo, um percurso que acompanhava o movimento do astro entre o nascente e o poente. Sua importância ia

muito além da funcionalidade prática: sim, era utilizado para o transporte de produtos, para alianças políticas, para contatos entre povos distantes — imagino os chaskis, mensageiros Incas, indo e vindo para entregar recados e notícias —, mas também servia a propósitos religiosos. Era estrada de peregrinação, trilha de busca e conexão divina. Um caminho que se abria ao sagrado tanto quanto ao cotidiano, como quem caminha entre dois mundos. Para os Guaraní, especialmente, essa trilha pode ter sido mais do que rota geográfica — era também uma rota espiritual. A busca pela Yvy Marã Ey, a Terra Sem Males, atravessa não só seus cantos e mitos, mas suas práticas de deslocamento. Caminhar, para esse povo, é também um gesto de esperança, de transcendência. O Peabiru, nesse contexto, aparece como possibilidade de passagem para um território mítico: um corredor que cruza dimensões — entre o terreno e o divino, o presente e o ancestral, o visível e o invisível. Com a chegada dos colonizadores europeus, o Peabiru passou a ser visto sob outra luz. Guiados por interesses de conquista e ganância, não viam ali apenas uma estrada entre oceanos ou uma rota sagrada, mas um caminho privilegiado rumo aos tesouros do continente, uma espécie de atalho para o coração de Abya Yala. Entre as histórias que sobreviveram desse tempo, destaca-se a saga de Aleixo Garcia. Dizem que ele foi o primeiro homem branco a adentrar tão profundamente o Peabiru. Segundo os relatos, ele foi guiado por indígenas Guaraní de Santa Catarina que, conhecedores do caminho, o conduziram passo a passo até a Cordilheira dos Andes, em uma região que hoje é o Peru. Aleixo teria, assim, encontrado os Incas, vislumbrado e cobiçado as suas riquezas em ouro e prata, anos antes de Francisco Pizarro chegar para o golpe derradeiro que dizimou o seu império. Hoje, pesquisadores e curiosos seguem em busca de vestígios do Caminho do Peabiru, tentando reconstruir sua trajetória e seus significados. E eu sigo curiosa para ver os desdobramentos dessas descobertas.

Quantas histórias ainda se têm a revelar entre Atlântico e Pacífico?

As informações sobre o Caminho de Peabiru foram colhidas dos livros de Susana Bond (2021a, 2021b), jornalista e escritora que dedicou grande parte de suas pesquisas ao assunto.

2.3.3 Teatro no contexto escolar indígena

Para compartilhar sobre as práticas teatrais desenvolvidas na aldeia, Jerá começou falando sobre algumas experiências que conduziu como docente na escola. É interessante notar como a escola se configura como um lugar propício para inícios — de conversas, de processos, de experimentações —, tanto neste caso quanto em tantos outros quando falamos de arte. É como se fosse plantada ali uma semente que, com o tempo, iria fazer brotar uma multiplicidade de teatros em outros contextos e outros momentos na vida da aldeia. Também é relevante destacar a conexão profunda que Jerá demonstra ter com a educação e como a dimensão pedagógica se faz presente em suas ações como um todo.

A título de contextualização, Jerá nasceu e cresceu na TI Tenondé Porã, onde atuou como professora por 17 anos na Escola Indígena Gwyrá Pepó. Formou-se em Pedagogia pela USP, com habilitação em Licenciatura em Educação Indígena, em 2008, mas sua relação com o ensino começou muito antes. Desde os 13 anos, Jerá dava aulas informais na aldeia. Em 2000, foi contratada pelo Estado de São Paulo como professora da língua materna, sendo responsável por todas as disciplinas do currículo regular, além das de educação indígena, para as crianças da 1ª à 3ª série. Jerá relata que sua relação com a educação e a escolarização foi o que primeiro a aproximou da cultura juruá.

Quando eu tinha nove anos, entrei na cultura de vocês para estudar. No início foi muito sofrido. Fui estudar em uma escola estadual perto da aldeia e não sabia falar nenhuma palavra em português. Minha mãe, que já tinha uma história diferenciada das outras mulheres Guarani por ter crescido sem mãe, falava um pouco de português. Meu pai também já havia tido contato com o povo juruá. Entendiam que, **para defender melhor a aldeia, eu tinha que aprender bem a língua do outro**. Minha mãe colocou minha irmã e eu na primeira série. Minha irmã desistiu no segundo ano. Eu passei por muitas dificuldades e desisti da escola três vezes, mas tive uma professora que foi muito especial na minha vida. Ela foi até a aldeia atrás de mim e me levou de volta para a escola. Ela foi uma peça muito importante no meu contato com o mundo dos juruá. Depois do término da primeira série, **tomei gosto pela educação que estava recebendo e que, apesar de ser diferente da aldeia, tinha coisas boas**. Mais tarde, entrei no curso de pedagogia, mas só terminei o curso para fortalecer meu discurso na aldeia de que, sim, **podíamos também aprender a cultura do juruá**. A cultura juruá também tem coisas boas e bonitas. Algumas delas são muito sofisticadas, como o conhecimento da medicina que corta um corpo inteiro, tira o coração, remenda e coloca de volta. É muito avançado de fato! **Na aldeia, desenvolvo o discurso de que a nossa cultura também é importante, de que ela não é inferior a nenhuma outra cultura, de que ela também tem que continuar sendo valorizada** (Guarani, 2020, grifo nosso).

No trecho acima, e em tantas outras falas de Jerá, é notável uma postura como educadora que se aproxima do conceito de interculturalidade. A escola parece ser um

espaço de aproximação com a cultura juruá e, ao mesmo tempo, de resistência dos saberes Guarani de maneira horizontal. A dualidade entre ensinar e aprender com a cultura tradicional enquanto lida com a estrutura escolar ocidental de maneira dialógica parece ser uma marca na trajetória dela como docente. Embora o intuito deste estudo não seja abordar as políticas públicas para a educação indígena e as suas possíveis tensões no que diz respeito ao currículo e suas implicações no dia a dia escolar, considero importante discutir brevemente alguns aspectos relacionados ao tema — destacando especialmente a interculturalidade, conceito base para as políticas de educação indígena no Brasil.

A educação indígena no Brasil foi consolidada por documentos legais que garantem o direito a uma educação diferenciada, bilíngue e intercultural. O Decreto nº 6.861/2009 (Brasil, 2009) regulamenta a organização das escolas indígenas, determinando a criação de um currículo específico e a participação ativa das comunidades na gestão escolar, além de promover o ensino bilíngue e respeitar as especificidades culturais de cada povo. Em seguida, o Plano Nacional de Educação (PNE), instituído pela Lei nº 13.005/2014 (Brasil, 2014), define metas de universalização do atendimento escolar para povos indígenas e prioriza a formação continuada de professores indígenas, promovendo maior inclusão e qualidade no ensino. Complementando essas legislações, a Resolução CNE/CEB nº 5/2012 (Brasil, 2012) estabelece diretrizes para a educação escolar indígena, garantindo a construção de um currículo flexível que respeite a cultura e os saberes tradicionais, além de estimular a gestão escolar comunitária e a formação de educadores indígenas.

Embora esses marcos legais sejam uma conquista para a educação indígena no Brasil, é fundamental reconhecer que, historicamente, os povos indígenas foram oprimidos, também através da educação, desde a invasão dos colonizadores portugueses. Desde o século XVI, segundo Ferreira Jr. e Bittar (2004), assim como Obregón (2013), as políticas educacionais implementadas foram voltadas para a assimilação cultural dos indígenas, apagando suas línguas e tradições. Um exemplo disso é a ação dos missionários jesuítas, que criaram escolas voltadas para a catequização e a submissão dos povos indígenas à cultura ocidental. Durante séculos, essas metodologias educacionais, ao invés de promoverem o respeito à diversidade cultural, buscaram transformar os indígenas em "súditos civilizados", negando-lhes o direito à própria identidade. Mesmo com o fim do período colonial, as políticas educacionais do Brasil republicano continuaram marginalizando os indígenas, seja pela ausência de políticas específicas ou pela implementação de currículos que não respeitavam suas particularidades. Somente com a

Constituição de 1988 e, mais recentemente, com os marcos legais supracitados, a educação indígena começou a ser reconhecida como um direito, buscando reverter séculos de opressão e invisibilização. Diante dessa trajetória histórica de marginalização educacional, a interculturalidade surge como um conceito central para repensar e reestruturar a educação indígena no Brasil.

De acordo com a pedagoga e pesquisadora Catherine Walsh (2009), a interculturalidade se configura como um movimento que se intensificou na América Latina a partir dos anos 1990 com o reconhecimento jurídico da diversidade étnico-cultural. Ela se inscreve no esforço de promover relações positivas entre diferentes grupos culturais, confrontando a discriminação, o racismo e a exclusão, além de buscar formar cidadãos conscientes das diferenças e capazes de colaborar na construção de uma sociedade justa, equitativa, igualitária e plural. No entanto, Walsh (2009) alerta que esse conceito pode soar amplo e difuso, já que é usado em variados contextos e com diferentes interesses sócio-políticos por trás. Buscando elucidar os sentidos do termo, ela estabelece três definições de interculturalidade: a relacional, a funcional e a crítica. A autora pesquisa mais especificamente esta última, à qual se alinha também a interpretação de aspectos do posicionamento de Jerá como educadora e condutora de processos artístico-pedagógicos.

Walsh (2009) afirma que a interculturalidade relacional se refere ao contato e à troca entre diferentes culturas, como práticas, saberes e valores. Embora esse contato sempre tenha existido na América Latina, a perspectiva relacional tende a minimizar os conflitos e as desigualdades de poder que acompanham essas interações, deixando de considerar as estruturas sociais e políticas que perpetuam a superioridade de determinada cultura sobre outra, como se a simples relação entre culturas já definisse a existência de interculturalidade. Já a interculturalidade funcional, para a autora, reconhece a diversidade cultural e promove a inclusão dentro do sistema hegemônico existente, porém sem questionar e alterar as desigualdades sociais. Assim, o respeito à diversidade torna-se praticamente uma estratégia de controle social, servindo aos interesses do capitalismo global e do neoliberalismo, que incorporam grupos historicamente excluídos sem transformar verdadeiramente as estruturas de poder.

Em contrapartida, a interculturalidade crítica vai além dessas abordagens. Ainda de acordo com Walsh (2009), é um processo permanente de negociação entre culturas, fundamentado no respeito, na equidade e na simetria. Em vez de apenas reconhecer ou incluir as diferenças, ela se apresenta como um projeto político e social voltado para

transformar as estruturas de poder que mantêm a desigualdade e a discriminação. Seu objetivo é implodir as estruturas coloniais a partir das próprias diferenças culturais, reconfigurando as relações sociais, epistemológicas e existenciais. Dessa forma, busca-se uma convivência equitativa entre diversas lógicas, práticas e modos de pensar, agir e viver, promovendo mudanças profundas em toda a sociedade.

Segundo a pesquisadora Vera Maria Candau (2008), a interculturalidade em seu viés crítico é caracterizada pela interação intencional entre diferentes grupos culturais dentro de uma mesma sociedade. Para tanto, são necessários mais do que encontros pontuais entre os grupos, mas o estabelecimento de uma efetiva e verdadeira relação em continuidade. Tal postura se opõe a visões que tendem a fortalecer identidades culturais de forma isolada ou àquelas que promovem processos de assimilação. Em vez disso, a interculturalidade entende as culturas como elementos em constante reconstrução, sempre permeáveis e em contínua transformação, agregando novos significados e sentidos e modificando os antigos, sem um modelo fixo — o que rompe com lógicas culturais essencialistas. Outro ponto que aproxima as ideias de Candau (2008) e Walsh (2009) quanto ao exercício da interculturalidade é o reconhecimento das dinâmicas de poder que moldam as interações culturais, as quais não são harmoniosas, mas frequentemente marcadas por hierarquias, preconceitos e discriminação. Candau (2008) afirma que a interculturalidade não dissocia as questões de diferença cultural das desigualdades sociais, observando que ambas coexistem de forma complexa, variando de acordo com as particularidades de cada contexto.

Tanto Walsh (2009) quanto Candau (2008), ao compartilharem suas ideias e teorizações acerca da interculturalidade, fazem questão de pontuar que a observam como um objetivo, o qual estamos longe de alcançar, mas que deve ser mantido no horizonte se, de fato, quisermos uma sociedade democrática, plural e justa. É uma espécie de utopia. Mesmo assim, a interculturalidade crítica parece encontrar espaços para ressoar na poética de Jerá como professora e encenadora. Seu exercício real e concreto pode ser percebido nas tentativas de Jerá de estabelecer essa relação entre as culturas Guarani Mbya e juruá de forma não hierárquica, não essencialista, com contatos contínuos e profícuos, bem diferente do que se vê em contextos educacionais convencionais.

Jerá adota uma postura intercultural ao estabelecer relações significativas e constantes entre os universos Guarani Mbya e juruá. Suas viagens frequentes por diferentes regiões do Brasil, onde participa de eventos a convite de juruás, assim como a

receptividade que oferece a esses visitantes na aldeia Kalipety, materializam essa característica de forma concreta. Em suas práticas teatrais, que explorarei em mais detalhes a seguir, percebo uma interculturalidade crítica quando Jerá questiona tanto aspectos da cultura juruá quanto da sua própria, utilizando ora recursos juruás, ora Guarani — ou uma mistura deles —, para promover essas reflexões. Além disso, na entrevista, ela destacou que o teatro tem proporcionado encontros entre juruás e os Guarani de sua aldeia por meio de projetos de oficinas e apresentações teatrais que foram desenvolvidos dentro e fora da Terra Indígena ao longo dos anos, reforçando ainda mais essa troca intercultural.

Direcionando as interpretações dos relatos de Jerá mais especificamente para os elementos teatrais, destaco um trecho da entrevista em que ela contou que o desenvolvimento de projetos com o teatro na aldeia foi iniciado no contexto escolar:

Eu dei aula por 17 anos na Escola Gwyrá Pepó, que é aqui na Tenondé Porã, e teve uma parte dessa minha experiência com os alunos do ensino médio, que eram os alunos maiores. E aí a minha primeira experiência de pensar em algo com o **teatro, simular, fazer encenações**, foi com alunos do ensino médio, com o **problema da água na aldeia**, porque eu consegui escrever um **roteiro**, as **falas**, falando com os alunos sobre as figuras que tinham na aldeia. É que todo mundo, às vezes, ficava **se imitando naturalmente**. E aí comecei a conversar com eles dessa facilidade que os Guarani tinham, de uma pessoa que conseguia imitar, tipo, cinco pessoas ao mesmo tempo, sozinho, mudando a voz e tal. E aí falei: acho que os Guarani têm essa facilidade, né? A gente podia fazer um teatro, estudando, pensando as figuras, e a gente pode apresentar na aldeia, com falas de pessoas que eram super específicas, algumas palavras que os Guarani falavam, que alguns deles falavam. Daí, anterior a isso, tinha **a questão de pensar o lixo**, o tipo de lixo que tinha na aldeia. E conversei com eles sobre essa possibilidade, que era de fazer um teatro, assim, **uma encenação na aldeia**, com um *xeramoĩ*⁵⁵, que seria um pajé, que faria umas rezas pra o lixo desaparecer, mas que não funcionariam, porque o lixo produzido na aldeia hoje é diferente do lixo tradicional, que era só casca, pele, algo que se decompõe rápido na natureza. E o pajé não entende esse outro lixo que nunca some, que suja a aldeia. Aí tinha existido essa conversa também anteriormente. Mas daí o que a gente então consegue fazer é estudar mais e promover essas falas das pessoas específicas da aldeia, como o Pedro Vicente, o Cassimiro, a Marisa, que é uma pessoa mais exaltada assim, que é liderança até hoje, que fala palavrão em português, que tem um marido, que tinha um marido, porque se separou agora, que é mais calmo. E que **na encenação**, tinha o problema da água, que quando acabava a água na aldeia era um transtorno, porque às vezes demorava muito pra arrumar o poço artesiano que queimava. Demorava, às vezes, três meses. E aí a ideia do **acontecimento** era, tipo, uma reunião com lideranças e os juruá da SESAI [Secretaria de Saúde Indígena]. Daí o Marcílio tentava falar e falava meio baixo, como ele fala mesmo, daí a Marisa entrava e falava “Cala a boca, ô caralho, você não entende nada, deixa eu falar, que o negócio é o seguinte...” E os alunos se divertiam muito, porque davam muita risada, porque a gente estava falando de

⁵⁵ Na cultura Guarani Mbya, *xeramoĩ* são homens sagrados ou xamãs que atuam como mediadores entre o mundo espiritual e a comunidade. Eles conduzem rituais, oferecem orientação espiritual e utilizam conhecimentos ancestrais para promover a cura e o equilíbrio na comunidade.

peessoas que todo mundo conhecia, né? (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Além desses dois projetos, Jerá narra também sobre um terceiro que ultrapassou o contexto da escola e dialogou com toda a comunidade da aldeia. Ainda que não tenha acontecido dentro da escola, ele foi colocado nesta subseção, pois apresenta conexão cronológica e conceitual com as práticas descritas por ela anteriormente.

Daí, então, um projetinho que a gente consegue **fazer o teatro, filmar, editar e passar para todo mundo** é com **a questão das doenças que tem na aldeia** hoje. Acho que a gente ainda tem esse videozinho em algum lugar, foi muito legal. Foi no início da aldeia Kalipety, daí **a gente simula uma situação** de um agente de saúde, que é um homem, mas está vestido de mulher. É a primeira situação que a gente consegue fazer acontecer, que é com o Praiano, apelidado de Praiano, que é um dos caras Guarani, que é meu sobrinho, que **consegue imitar cinco pessoas ao mesmo tempo**, mudando de voz e tal. **E é ele que incorpora o papel** de agente de saúde, se veste de mulher, passa batom e tudo mais, e aí vai visitar uma *chijáry*⁵⁶. E aí a visita consiste em uma situação de ele chegar na *chijáry*, e a *chijáry*, por acaso, é um homem também. E aí tem o Tadeu, que agora já está um menino grande, que simula uma menina também, e ele topa fazer também. [...] E aí chega agente de saúde, cumprimenta a *chijáry*, e conversam. E aí ele fala, pergunta sobre a saúde dela, e ela fala assim “ah, eu não estou muito bem, me sinto mal, sinto isso, sinto aquilo”. Daí mostra, ela tinha uma casinha, assim, cheia de remédios de juruá, e fala assim “eu tenho que tomar todo esse remédio, mas daí não resolve também”. Eu acho que daí começa a falar sobre a comida, né? “Eu acho que é porque eu tomo essas coisas, como essas coisas”. Daí ela fica falando de maionese. “Eu como maionese, eu como muita maionese, muito Guaraná”. E aí o agente de saúde fala assim “ah, eu vou trazer umas comidinhas melhores para comer”. E ela começa a falar “ah, se for comidinha plantada vai ser bom, porque essas outras comidas estão me deixando mais doente”. [...] E aí a agente de saúde começa a conversar mais profundamente sobre essa situação, que de fato maionese traz muita doença, Guaraná, refrigerante. Daí o primeiro trabalhinho que a gente executa de verdade, assim, **simulando**, fazendo com que homens se vistam de mulheres, passem batom e tal. Daí todo mundo **faz a projeção e assiste** essa projeção depois (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Observando os relatos de Jerá, é possível identificar diversos elementos corriqueiros da linguagem teatral, notados em termos como “roteiro,” “encenação” e “falas”, entre outros. Mas a palavra “simulação”, que ela inclusive repete algumas vezes, chama particular atenção justamente por ser um termo evitado nos círculos teatrais formais. Isso porque, no meio teatral, “simulação” costuma ser associada a uma ideia de falsidade ou imitação mecânica, distante das noções de presença, relação e experiência que geralmente orientam a prática da atuação.

Nesse sentido, instigada com o uso reiterado desse termo específico, realizei uma busca em dicionários e glossários Guarani disponíveis na internet para compreender

⁵⁶ Na cultura Guarani Mbya, *chijáry* é uma mulher curandeira que utiliza saberes ancestrais, como o uso de ervas medicinais, cantos sagrados e rituais, para promover a cura e o equilíbrio espiritual da comunidade. Desempenha um papel essencial na preservação das tradições e da espiritualidade do povo.

melhor os sentidos que ele poderia ter na língua materna de Jerá. Curiosamente, não encontrei nenhum termo em Guaraní que correspondesse exatamente à ideia de simulação em português. No entanto, ao buscar correspondências para o verbo “imitar”, que de alguma forma guarda semelhanças com “simular” — apesar de não serem propriamente sinônimos —, encontrei em um léxico Guaraní Mbya o verbo “*nheva'anga*”. Segue a definição da palavra conforme a fonte consultada: “*nheva'anga* – v. i. *de evento ou atividade* (flexão *a-*). 1. Brincar (de crianças) de forma geral. 2. Brincar de imitar (animais, pessoas). (Derivação: *-nhe* ‘reflexivo’, *ova* ‘rosto’, *a'anga* ‘imitar, experimentar’)” (Dooley, 2016, p. 130). Vale considerar que, mesmo que o léxico verificado seja Guaraní Mbya – português, os termos podem não confluir com a forma de falar específica do território que Jerá se situa, pois a língua Guaraní apresenta variações significativas entre os diferentes subgrupos e regiões. Essas variações se manifestam tanto no vocabulário quanto na pronúncia e nos usos cotidianos, o que significa que um termo registrado em um glossário Mbya pode não existir, ou assumir outros significados, entre os Guaraní do sul de São Paulo, por exemplo.

Ainda assim, a definição de *nheva'anga* chama atenção por vincular a ideia de imitação à brincadeira, sugerindo uma dimensão lúdica, relacional e performativa que se aproxima de certas práticas cênicas. Isso me fez pensar que, talvez, quando Jerá utiliza o termo “simulação”, ela não esteja evocando a noção de imitação mecânica, comum no uso em português, mas sim uma ideia de experimentação. Embora não seja possível afirmar isso com certeza absoluta, a ausência de um termo correspondente a “simulação”, em Guaraní, já abre espaço suficiente para supor que a compreensão dessa palavra no discurso dela carrega nuances próprias, impregnadas de uma lógica cultural distinta da ocidental.

Essa possível leitura da “simulação” como experimentação encenada, enraizada em uma lógica relacional e pedagógica própria, lança luz sobre os modos como Jerá mobiliza elementos teatrais em suas ações. No contexto da escola e da aldeia, esses elementos parecem estar sempre conectados a projetos educativos que objetivam a conscientização sobre algum problema ou questão vivenciada pela comunidade — como se observa nas falas de Jerá supracitadas —, o que revela um modo de fazer que pode se aproximar das ideias de Paulo Freire e Augusto Boal. É importante ressaltar que estas são aproximações interpretativas do trabalho de Jerá, são lentes que podem auxiliar na compreensão de sua poética, reconhecendo as complexidades e especificidades de seu contexto cultural. Essas

leituras ajudam a evidenciar como o teatro se torna uma linguagem multifacetada nas mãos de Jerá, tanto para preservar a cultura Guarani Mbya quanto para instigar reflexões críticas e transformadoras dentro da comunidade.

No que se refere a Paulo Freire, a prática de Jerá parece ressoar com alguns pressupostos da educação popular, em que o conhecimento é construído coletivamente e as experiências da vida cotidiana são centralizadas na aprendizagem em busca de mudanças. De acordo com Brandão (1985), essa educação se direciona às classes populares com um forte compromisso social e político, buscando romper com os modelos de ensino voltados à transmissão e à manutenção de um sistema capitalista excludente, promovendo a conscientização e a emancipação dos estudantes, ao evidenciar as estruturas de dominação presentes no sistema. Nesse sentido, o educando deve estar posicionado como foco do processo educativo e ser conduzido e provocado a perceber as opressões do sistema introjetadas em si como indivíduo para depois questioná-las em uma dimensão mais ampla. Em Freire (2000), o termo *transformação* está ligado a tais processos pedagógicos que desencadeiam a consciência sobre os sistemas de opressão social num movimento de libertação em uma dimensão individual e coletiva dos estudantes. Assim, a mudança não é somente um discurso, mas um direito.

Em consonância com essas características, é possível dizer que o teatro proposto por Jerá no contexto escolar, mas também na aldeia como um todo, configura-se como um espaço de conscientização crítica, onde as pessoas podem refletir de forma ativa e participativa sobre suas realidades. Ao abordar temas como o lixo, a água e a saúde, o teatro se torna um meio potente para discutir problemáticas ambientais e sociais que impactam diretamente a aldeia. Essa abordagem proporciona um ambiente onde a criação artística com o teatro fomenta o pensamento crítico, a conscientização sobre as questões urgentes da comunidade e a busca por soluções criativas num engajamento coletivo. Além disso, Jerá aborda elementos cotidianos, integrando essas experiências de forma orgânica às encenações. Elementos como o conhecimento tradicional e ancestral Guarani — vistos através das figuras do *xeramoĩ* e da *chijáry* presentes em encenações, por exemplo — e as nuances do convívio entre as pessoas e traços das suas personalidades (piadas, brincadeiras, gestualidades, entonações etc.) adentram as práticas teatrais, tornando-as mais estimulantes para a comunidade, por se tratar de componentes de sua própria cultura e dia a dia. Isso parece reforçar ainda mais a relação entre a arte e as realidades vividas pelos participantes, característica muito relevante nos processos da educação

popular freireana.

Por meio desse mesmo viés popular, elementos semelhantes aos das propostas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, podem ser percebidos na maneira como Jerá trabalha com o teatro. Boal teve grande influência de Freire para criar o sistema do Teatro do Oprimido e é nítido que ambos partilhavam uma visão crítica sobre a educação e a opressão social em suas abordagens. Tanto para Freire, quanto para Boal, “a tarefa histórica dos homens é transformar a realidade opressora de uma sociedade dividida em classes. Isso implica uma práxis autêntica: ação e reflexão” (Berger, 2014, p. 114). Assim, o desenvolvimento da reflexão crítica que movimenta o pensamento em direção à ação transformadora é elementar para a Pedagogia do Oprimido, bem como para o Teatro do Oprimido. Em continuidade a isso, ao adentrar nos detalhes da prática desse teatro, entre todas as modalidades criadas por Boal, percebo uma possível relação mais específica da poética de Jerá com o Teatro Fórum e com o conceito de “espect-atores”.

O Teatro Fórum é uma espécie de formato teatral, ou plataforma, que convida o público a interagir ativamente com a cena teatral. Em vez de assistir passivamente, o público é chamado ao palco para substituir os atores e propor, através da encenação, soluções para os problemas apresentados. Esse “ensaio para a realidade” possibilita que as pessoas experimentem respostas a questões sociais e opressões vividas no cotidiano, promovendo um processo coletivo de descoberta de alternativas (Berger, 2014). Assim, Boal rompe com a separação entre cena e público ao criar o conceito de “espect-ator”, um participante que deixa de ser mero espectador passivo e se torna agente ativo da cena (Berger, 2014). Essa transformação visa reumanizar o espectador, dando-lhe o poder de atuar e transformar as situações opressoras, ao invés de apenas observá-las.

Nas palavras de Boal:

Sim, esta é, sem dúvida, a conclusão: Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-umanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda a sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas estas experiências de Teatro Popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes é lógico que essas imagens acabadas sejam as imagens da classe dominante. O espectador do Teatro Popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens (Boal, 1991, p. 180).

Nesse sentido, as estratégias cênicas de simulação de situações reais propostas por Jerá, em que as pessoas da comunidade desempenham papéis e discutem problemas

locais, são semelhantes ao Teatro Fórum. No ambiente híbrido entre teatro e educação proporcionado por ela, as pessoas que atuam e aquelas que assistem vivenciam uma experiência na qual a fronteira entre esses dois lugares é borrada. Criando as narrativas cênicas com base em suas próprias experiências e perspectivas e dando continuidade ao acontecimento artístico com debates, participantes parecem flertar com a noção de "espect-atores", pois ainda que a cena não seja modificada por quem assiste, ninguém ali está em uma posição passiva. Jerá comentou em entrevista que, após as apresentações, é comum que ocorram rodas de conversa para que sejam debatidos os problemas apresentados, mas, de acordo com o seu relato, isso parece acontecer de uma maneira um tanto quanto espontânea, como se não fosse necessário um planejamento prévio. Penso que essa organicidade vem da coesão e conexão dos Guarani na aldeia Kalipety que, já acostumada aos processos coletivos, tende a se conduzir e fluir comunitariamente em diferentes situações — característica comum às variadas etnias indígenas e que será abordada mais profundamente mais à frente.

Além dessas características apontadas, o humor parece ser outro elemento recorrente nos trabalhos idealizados e conduzidos por Jerá. Conforme compartilhado por ela em entrevista, há um costume na aldeia Kalipety de as pessoas se imitarem, tentando reproduzir formas de fala e movimento umas das outras. Essa prática, levada ao encontro das experimentações teatrais, é um exemplo que ilustra a presença da comicidade e do riso nelas. Complementarmente, Jerá sugere que essa característica tem um viés intrínseco na cultura Guarani Mbya e pode ser relevante para potencializar a comunicação sobre pautas comunitárias importantes.

E aí começa a crescer na minha cabeça essa ideia mesmo, esse conhecimento de que os Guarani realmente são muito assim, **a gente é muito piadista** e tem uma capacidade de ver uma situação, é engraçado. A gente fica mentalmente imaginando várias outras coisas e a gente vai contando e **dá mais risada, mais risada, mais risada**. E que talvez essa fosse **uma forma prática**, meio engraçada, **de falar de problemas muito complicados na aldeia** (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

No tocante a esse tema do riso, a professora e pesquisadora Ana Carolina de Abreu (2017) estuda as expressões de comicidade nos rituais dos povos indígenas Krahô, do Brasil, e Quéchua, do Peru, nas figuras do *hôxwa*, na festa da batata, e *llamichu*, na festa da água, respectivamente. Segundo a autora, o humor, manifestado nos rituais indígenas, opera não apenas como fruição, mas também como um recurso cultural e político. Nesse sentido, ela destaca o papel dessas manifestações cômicas na resistência social e espiritual

desses povos, ressaltando como a comicidade pode refletir e reforçar suas identidades culturais e suas batalhas contra as opressões contemporâneas.

O documentário *Hotxuá*⁵⁷ (2011), dirigido por Letícia Sabatella e Gringo Cardia, contribui para aproximarmos desse universo. A obra destaca a centralidade da alegria na organização social dos Krahô, que reconhecem no *hotxuá*, a figura do palhaço sagrado, uma liderança importante que trabalha para a harmonia coletiva por meio do riso. Através de cenas do cotidiano e depoimentos em português e na língua Krahô, o filme revela aspectos das crenças, práticas e valores desse povo. Os relatos abordam a origem do ritual do *hotxuá*, seus sentidos e significados, além de trazerem detalhes sobre os movimentos, as pinturas e as musicalidades que compõem essa tradição.

Foi assim que começou a festa: todos saíram para a caçada; quando chegaram perto da aldeia, acamparam e mandaram um jovem voltar para ver o estado das roças. Então esse rapaz foi até a aldeia e, na primeira roça, encontrou os legumes vivos, fazendo uma festa. Todos os legumes que foram plantados festejavam, nenhum ficou de fora. O rapaz se assustou e ficou afastado, com medo. A abóbora com os outros legumes chamaram o jovem: "- Não tenha medo. Venha! Nós somos seus parentes, não vamos lhe fazer mal, vamos apenas ensinar a fazer a nossa festa". Aí, esse jovem entrou na roda, saudou cada legume e, dançando com todos eles, aprendeu todos os passos da festa. Ouviu as músicas, viu os movimentos e a abóbora prosseguia cantando com o maracá. E, assim, explicava tudo a ele. O jovem passou a noite toda na roça. No dia seguinte, ao voltar pra aldeia, ensinou aos outros o que aprendeu. Mostrou o ritual, posicionou os cantadores a leste, os croás ao norte e nomeou os *hotxuás*, que juntos cortaram a tora da batata e depois foram brincar no centro do kã. Esse *hotxuá*, dizem que vem da abóbora. Como você vê, nós nos pintamos como a abóbora é pintada. Assim nós pintamos. O *hotxuá* faz assim, se movimenta assim, porque ele está imitando a flor da abóbora quando venta. Esse gesto que a gente faz é o vento balançando; a flor que faz assim quando o vento é mais forte, é como se estivesse correndo. Quando a gente estufa assim a barriga é como se fosse a forma da abóbora. Às vezes a abóbora é bem arredondada, né? Então, é como a minha barriga, porque eu brinco de *hotxuá*. O palhaço é o que a gente faz para os mais novos verem e aprenderem. Esse é o jeito do *hotxuá* brincar, o palhaço que a gente faz é esse para que os mais novos possam aprender com a gente e continuar fazendo essa festa pra sempre (*Hotxuá*, 2011).

A abóbora tem direito de fazer esse rito que nós estamos fazendo. É mostrar como é que faz. Cada giro é uma planta que faz. Tem planta "bom" que fala manso, tem planta "azedo" que fala meio apressado, tem planta que é "amargoso" e fala agitado, tudo é jeito das plantas. Quando o *hotxuá* faz assim, não é ele pessoa, ele tá mostrando o que significa aquilo, talvez abóbora... Quando levanta o pé assim e sai só com uma, é imitando a planta [...]. Esse todo ritmo que a gente faz, é ritmo dessas plantas (*Hotxuá*, 2011).

A narrativa mítica apresentada no documentário mostra como o riso está

⁵⁷ As grafias *hotxuá* e *hõxwa* referem-se à mesma figura ritual. *Hotxuá* é uma forma aportuguesada, difundida principalmente pelo documentário homônimo. *Hõxwa* segue a grafia aproximada da língua Krahô, usada em estudos acadêmicos e linguísticos.

vinculado a um tipo de conhecimento que atravessa o corpo, a escuta e a relação com a natureza para os Krahô. A história do jovem que encontra os legumes festejando aponta para uma origem ritual que vem de fora do humano, ensinada pelas plantas em um vínculo de parentesco. O *hotxuá* aprende com elas como agir, como se movimentar, como pintar o corpo, onde posicionar os cantadores. Tudo o que ele faz — os gestos, o andar, o inchar da barriga — parece objetivar e provocar efetivamente o riso na aldeia; nesse contexto, não está separado da espiritualidade. Ele é a forma de transmitir saber, de manter o que importa circulando. A comicidade aparece como um modo de sustentar laços com o ambiente, com o coletivo e com os que ainda virão.

Para Mario Fernando Bolognesi (*apud* Abreu, 2017), os palhaços e clowns da sociedade ocidental se afastam de um universo mítico e religioso, concentrando-se em pequenas narrativas que retratam o cotidiano, mas em ambientes específicos para o entretenimento. Ele argumenta que a sociedade moderna, ao valorizar a seriedade da vida e o lucro, suprime o riso no dia a dia, permitindo-o apenas como espetáculo, sem caráter político. Esse processo de repressão do riso, associado à rejeição do "arcaico", resulta na banalização do humor, que se torna superficial e desprovido de seu poder crítico e libertador. A alienação dos palhaços e do riso moderno afasta-se do riso ritual, que historicamente contrastava com o poder, o Estado, as religiões, o sagrado, a moral, o trabalho e as ideologias. Em contrapartida, Abreu (2017) aponta que, tradicionalmente, a comicidade foi usada por milênios como uma ferramenta crítica para denunciar problemas e lutas indígenas e ainda afirma que “nossa sociedade tem, portanto, não somente a tarefa urgente de descolonizar-se e aprender com os indígenas, mas também de aprender a rir com eles” (Abreu, p. 41, 2017).

Essas reflexões sobre o humor nas festividades indígenas indicam que o riso Guarani, como descrito por Jerá, segue uma lógica semelhante. Ainda que cada povo e etnia tenha suas particularidades culturais, em alguns casos, aproximações são possíveis. Assim, se os *llamichus* e os *hôxwas* denunciam suas realidades por meio de brincadeiras e jogos cômicos em suas festas ancestrais (Abreu, 2017), os Guarani também parecem fazê-lo por meio de imitações de pessoas da aldeia, da troca de papéis que permite encenar figuras como o do *xeramoĩ* e da *chijáry*, da invenção de situações ficcionais e também de piadas direcionadas à cultura branca ocidental, entre outras.



Bolota de Carvalho - Santiago | Chile - março de 2025

Uma das coisas mais revolucionárias numa sala de ensaio é o riso.

Simplesmente: poder rir.

Aprecio isso que nem saborear fruta madura direto do pé — com uma entrega despreocupada.

O riso tem essa capacidade meio mágica, meio louca, de derreter o medo.

E falo do medo porque, talvez, ele seja o maior inimigo do desejo.

É o bloqueio entre a gente e o que a gente realmente quer fazer.

Aí, quando a gente ri, tudo muda.

As barreiras desmoronam, os desentendimentos murcham, a trégua aparece, a conexão estala — mesmo que por alguns instantes.

De repente, tudo parece possível.

O riso tem esse poder de evocar uma página em branco.

De restabelecer honestidades.

De lembrar a gente de quem a gente é, no meio da bagunça.

É uma brisa que entra pela janela num dia abafado.

É aquele primeiro gole de água fresca quando dá sede.

Poucas experiências são tão boas quanto ir embora de um ensaio com a sensação:

de quem brincou com uma matilha de cachorros,

de quem escorregou num tobogã,

de quem acabou de sair do samba.

Um tipo de riso que parece fugaz, mas que gruda por dentro e leva um bocado pra soltar.

2.3.4 Mulheres Guarani Mbya e as questões de gênero em cena

Após compartilhar suas experimentações teatrais no contexto escolar ou advindas dele, Jerá revelou que o impacto dessas vivências na aldeia a fez refletir sobre o potencial das plataformas artísticas para tratar de outros temas relevantes. Um desses assuntos, que ganhou destaque tanto para ela quanto para a comunidade, foi a questão de gênero no contexto na cultura Guarani Mbya. No entanto, antes de explorar essa temática em detalhes, é fundamental compreender a trajetória de Jerá como liderança indígena e como ela chegou a ocupar esse lugar em sua comunidade, pois esse parece ser um fator significativo no desenvolvimento dos seus projetos como encenadora.

Jerá conta que, nas aldeias Guarani Mbya, a liderança sempre esteve nas mãos dos homens. O sistema político interno era composto por figuras como o cacique, o vice-cacique, o cabo e o capitão. Antes mesmo de aprender português e de ter contato com a cultura juruá, ela já achava estranha a presença dessas figuras militares na aldeia, incorporadas do sistema dos juruás. Em 2008, começou a movimentação para mudar essa estrutura, conduzida por Jerá, e, aos poucos, as figuras do cabo e do capitão foram extintas. A comunidade foi amadurecendo a ideia de que a aldeia é responsabilidade de todos — e, por isso, todas as pessoas deveriam participar das decisões políticas. Foi assim que nasceu o Conselho Guarani, um grupo de lideranças diversas que substituiu o sistema anterior. Jerá passou a fazer parte do conselho ainda em 2008, na Terra Indígena Tenondé Porã, onde nasceu e cresceu, ao lado de cinco homens. Com o passar do tempo, as figuras do cacique e do vice-cacique também foram extintas, permitindo que o Conselho Guarani se consolidasse pouco a pouco.

No entanto, no começo, o caminho foi difícil, marcado por críticas pesadas e desconfianças direcionadas ao novo sistema, mas especialmente às mulheres que inauguravam a sua presença nesse espaço. Refletindo sobre como a política interna funcionava antes, Jerá conta que ter apenas homens na liderança acabava por excluir as mulheres e suas demandas. Elas não tinham voz nas decisões, no entanto, a sua participação deveria ser considerada importante, já que elas eram responsáveis pelo plantio, pela sustentabilidade, pela preservação de saberes ancestrais, entre outros elementos que não deveriam ser suprimidos das discussões políticas. Ela explica que era raro uma mulher procurar o cacique para falar de problemas, como situações de violência, mas com uma mulher na liderança esses diálogos poderiam acontecer de maneira mais

direta e cuidadosa. Hoje, esse modelo de organização política compartilhada é o que organiza a aldeia Kalipety — onde Jerá reside atualmente e é uma das lideranças — e outras aldeias Guarani também estão seguindo o mesmo caminho⁵⁸.

Vale mencionar que as lideranças femininas têm conquistado cada vez mais espaço, tanto dentro de suas aldeias quanto em esferas externas. No Brasil, um marco importante ocorreu nos anos 1990, quando Cacique Pequena se tornou a primeira mulher a chefiar uma terra indígena, liderando o povo Jenipapo-Kanindé em Aquiraz, em Fortaleza. Desde então, surgiram outros exemplos, como o de Maria Valdelice Amaral de Jesus, a primeira mulher cacique da Bahia, representando os Tupinambá de Olivença, e Edina Shanenawa, a primeira cacique de seu povo no Acre. Em 2021, Majur Traytowu fez história ao se tornar a primeira mulher transexual a liderar a Aldeia Apido Paru, do povo Boe Bororo, no Mato Grosso. No âmbito da política institucional, mulheres indígenas também vêm ganhando destaque, como Celia Xakriabá, deputada federal por Minas Gerais, Sonia Guajajara, atual ministra dos Povos Indígenas, e Joenia Wapichana, presidente da Funai. Esse cenário revela um movimento crescente das vozes indígenas femininas na dimensão política até o momento.

Retomando as considerações sobre Jerá, é a partir desse histórico de busca por espaço para a defesa dos direitos das mulheres Guarani e de reivindicação por mudanças no tocante às questões de gênero que ela foi se consolidando como liderança em sua aldeia. Ao ocupar esse espaço efetivamente, ela passou a realizar ações e projetos, pensando na dignidade das mulheres e também da comunidade como um todo.

É válido comentar que, como liderança, um trabalho muito importante que Jerá tem feito é o resgate da agricultura ancestral entre os Guarani Mbya. Nos últimos anos, ela vem mobilizando a comunidade para recuperar práticas tradicionais de cultivo, plantando variedades como diferentes tipos de milho e batata-doce, por meio de mutirões coletivos que envolvem pessoas de todas as idades. Esse cultivo é entendido como um gesto sagrado, uma prática que fortalece a soberania alimentar da comunidade, reconecta as gerações ao *Nhanderekó* e desafia o modelo colonial que vê a terra apenas como recurso. Nesse sentido, a agricultura ancestral promove saúde física, cultural e espiritual, movimentando corpo e território em um processo contínuo de resistência.

⁵⁸ As informações detalhadas sobre as mudanças na política interna da comunidade Guarani Mbya foram obtidas do vídeo "Mulheres Líderes mudando a história da Terra Indígena Tenondé Porã", produzido pelo SESC Santo Amaro, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=DeHp4iamur0>.



Resgate da agricultura ancestral Guarani (Stropassolas, 2025; ALVES, 2020; tenondepora.org.br, 2020; Abreu, 2022)



Mitosh tradicionais Guaraní (Priscila, 2019)

Voltando às relações de gênero, Jerá afirma que, tradicionalmente, homens e mulheres Guarani Mbya exerciam seus papéis socioculturais de maneira complementar, sem que isso fosse proibitivo. Isso significa que, embora cada gênero tivesse funções específicas na comunidade, a realização de tarefas atribuídas ao “outro gênero” não era um problema. Para ilustrar essa dinâmica, ela menciona que, durante a menstruação ou após o parto, as mulheres Guarani costumavam contar com os homens para assumir responsabilidades como o preparo de alimentos e os cuidados com a casa e os filhos. No entanto, essa percepção das relações de gênero foi alterada pela intervenção juruá — ela destaca o papel da televisão e da internet inseridas na aldeia nesse processo —, resultando, segundo Jerá, em um aumento significativo de situações em que mulheres se tornaram vítimas de diferentes formas de violência dentro da comunidade.

É nesse cenário que Jerá estabelece, então, um novo encontro com as estratégias cênicas e performativas e passa a lançar mão delas para abordar os assuntos relacionados à desigualdade e à violência de gênero na aldeia.

E aí depois, então, **a gente vai emergindo nesse trabalho de se conectar com a questão das mulheres também, o fortalecimento das mulheres**, liderança e tal. E a gente tem uma ideia, então, de **simular situações de novo para tentar mexer com as pessoas** de forma mais forte. E uma das ideias que a gente tem, que escreve, que estuda e que as pessoas topam fazer é **simular uma violência doméstica**, oralmente, que a gente grava (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Na entrevista, Jerá narrou que, por meio da sua proposta, a comunidade topou se organizar para iniciar esse novo trabalho que se relaciona com a linguagem teatral de diferentes maneiras. Através da fala dela, fica evidente que houve muito preparo e pesquisa para realizar o desenvolvimento das chamadas “simulações” — encenadas e gravadas em áudio. A profundidade do projeto vai se revelando e ganhando camadas de sentido e impacto à medida que Jerá vai contando sobre os seus desdobramentos.

E aí, então, a situação é que tem uma Guarani na casa, com os filhinhos, daí o marido chega, bate na porta, de forma violenta, e está bêbado. E aí, de repente, acontece essa situação que tantas mulheres indígenas passam, independente da sua etnia, e juruá também. Que é o marido chegar bêbado em casa e começar a xingar, e depois bater, e as mulheres choram, as crianças choram. E aí a gente tem essa simulação, esse áudio de violência doméstica. **E aí, de repente, a gente tem um encontro na Tenondé Porã, um primeiro encontro de mulheres Guarani, que junta mais de 200 mulheres Guarani. E a gente usa esse áudio para fazer todo mundo ouvir** nesse encontro. E aí muitas mulheres começam a chorar muito, porque muitas ali passaram por isso, diretamente ou indiretamente. E a gente sabe disso, porque moramos na aldeia, nascemos na aldeia, passamos por esse processo. E aí a gente começa a pensar, a gente tem que fazer os homens escutarem isso, e tentar deixar os homens ficarem numa

situação de vulnerabilidade. Mas como a gente faz isso? (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Nesse desdobramento, a prática artística de Jerá continua carregando uma força transformadora e ainda se configurando como um espaço de denúncia e reflexão para a comunidade, ressoando com Boal (1991) e Freire (2000). As simulações que ela propõe não são apenas representações, elas ganham um tom ritualístico e simbólico, onde o público se envolve, de forma íntima, em uma experiência individual e também coletiva de dor. Quando Jerá escolhe tornar audíveis esses sofrimentos em espaços públicos, ela cria um momento de cura. É como se as fronteiras entre o que é real e o que é encenado se dissolvessem, abrindo caminho para que as pessoas reconheçam e compartilhem suas dores, encontrando novas formas de enfrentamento.

Essa fricção entre real e ficcional percebida nos trabalhos de Jerá remete à noção de performance e performatividade. Josette Féral (2008), professora e escritora canadense, propõe que a noção de performatividade no teatro envolve a atriz e o ator em um estado de presença intensa, onde não apenas se "faz" a ação, mas também se revela o processo de execução, assumindo riscos e expondo o próprio ato criativo. Assim, é criada uma estética da presença que valoriza o acontecimento e a experiência no momento presente, afastando-se da representação linear e da narrativa dramática convencional. Já a noção proposta por Richard Schechner (*apud* Féral, 2008) observa a performance como fenômeno amplo e multifacetado, abrangendo desde rituais culturais e eventos cotidianos até produções artísticas formais.

Zeca Ligiéro (2019), com base nas teorias de Schechner, pesquisa manifestações artísticas em contextos indígenas e adiciona um comentário interessante. Ele destaca que a noção de performance e performatividade, consideradas inovadoras e transformadoras no teatro contemporâneo ocidental — com ênfase em presença, ação e ruptura da narrativa linear — sempre foram uma realidade intrínseca às manifestações artísticas dos povos originários de Abya Yala. Para essas culturas, de maneira geral, a performance nunca se estruturou em torno da dramaturgia linear e da mimese dramatúrgica da prática convencional europeia. Em vez disso, suas manifestações culturais sempre se pautaram por um sentido vivo e sagrado de presença, em que rituais, mitos, cantos e danças se unem em uma expressão performática orgânica, refletindo uma conexão com o mundo espiritual e comunitário que não depende de um enredo textual para existir. Nesse sentido, a meu ver, a poética de Jerá parece uma mistura dessas duas possibilidades de

entendimento da performatividade.

Dando seguimento, é possível dizer que o uso do áudio da simulação de violência doméstica realizada por Jerá foi um primeiro passo para abrir o diálogo, especialmente com as mulheres, mas também era necessário levar o debate aos homens, à toda comunidade. Com isso, essas iniciativas foram se multiplicando ao longo do tempo, ganharam força e amplitude, permitindo que mais pessoas pudessem participar, ouvir e se reconhecer nas histórias “simuladas”. Então, as ações cênicas e performativas passaram a ser realizadas para além da aldeia Kalipety, foram sendo compartilhadas em eventos institucionalizados destinados à discussão sobre as realidades das mulheres Guarani Mbya.

Jerá me contou sobre quatro encontros de mulheres e/ou lideranças Guarani Mbya, em diferentes localidades realizados entre os anos de 2018 e 2023, em que suas propostas artísticas foram realizadas: o primeiro foi o Encontro de Mulheres Guarani realizado na TI Tenondé Porã em 2018; o segundo foi um encontro regional no Krukutu — aldeia que também faz parte da TI Tenondé Porã — (cuja data não foi especificada, mas foi certamente o segundo, de acordo com Jerá); o seguinte foi o Encontro Nacional das Mulheres Guarani — Kunhague — em 2021 na aldeia Bracuí no Rio de Janeiro; e, por fim, a Reunião de coordenação geral da Comissão Guarani Yvyrupa em 2023 na cidade de Ubatuba. Buscando tornar a exposição das reflexões mais fluida e coesa, abordarei a seguir as ações cênicas e performativas idealizadas por Jerá e compartilhadas em cada um desses eventos em ordem cronológica.

Em primeiro lugar, no trecho abaixo, Jerá narra ações feitas no encontro de 2018:

E aí a gente convida homens da aldeia, e alguns homens lá do litoral sul também, para **assistir uma exposição de fotografias e de simulações de coisas que é dessa questão do problema de gênero**. Uma frase, por exemplo, muito dita, que eu escutava muito quando era mocinha, era os homens falando assim, “ah, se o marido de vocês trair, não fiquem muito bravas por muito tempo, não fiquem muito bravas, porque não vai gastar [o pênis]. Mesmo se usar com outra, não vai gastar”, para o órgão do homem. [...] E aí uma das imagens da exposição desse encontro era uma língua e duas maçãs para simbolizar mesmo o órgão masculino. E aí tinha essa frase assim: “se usarem com outra, não fiquem bravas, não gasta”. Daí a nossa parte era de umas amigas do... [convidamos] uma amiga de lá [São Paulo] que promove almoços para falar sobre a questão do gênero, homossexualidade e oferece comidinhas em formato de órgãos masculinos, femininos, mas principalmente femininos. E aí eu chamo ela e falo desse projeto, dessa ideia e peço para ela fazer uma vulva, uma periquita. E ela vem para cá e traz uma periquita santa. Era uma santa que era uma vulva. E aí ela faz de um paninho muito bonitinho. Daí do lado dessa língua com duas maçãs tinha esse paninho que daí é escrito **“o nosso também não gasta”**. Tinha na mesa um do lado do outro, assim. Daí uma outra imagem era uma **fotografia de uma mulher que traiu o marido e que é espancada**. Daí a outra fotografia é de um homem

que traiu a esposa, mas que está recebendo um ritual de cura na casa de reza, porque ele não fez isso, é um problema espiritual. Mas a mulher que fez isso é espancada. Daí do outro lado tem um prato gigante com um monte de carne em cima, bifes, linguiça, transbordando. **E o prato da mulher é bem pouquinho**, assim. Essas coisas estavam lá todas, daí os homens vão passando por essas imagens, fazendo eles pensarem. [...] E aí depois dessa rodada, com algumas outras coisas, **a gente senta eles e bota esse áudio. Daí alguns homens choram nesse áudio.** [...] Alguns homens ficam realmente tocados. E no final desse transtorno, tipo, tem: **“pau!” um banco quebrando do lado deles. E eles ficam com o coração acelerado.** E aí **depois disso a gente promove a conversa:** “Tá vendo? Se vocês sentem isso, ficam assustados, e quando lembram que de repente vocês já foram vulneráveis também? Porque antes de vocês serem homens, adultos, braços mais fortes, vocês foram crianças” (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

No relato de Jerá, são notáveis variados elementos — dispositivos cênicos e performativos — entrelaçados para gerar um efeito de forte impacto sensorial em quem participa. A partir de sua narrativa sobre o acontecimento, é possível identificar uma espécie de circuito, a ser percorrido pelo público, elaborado em uma ordem específica e proposital, na qual existe um sentido, uma construção narrativa. Dito de outra forma, esse circuito pode compreender-se como uma elaboração dramatúrgica que se preocupa em desencadear interpretações quadro após quadro, onde há tanto uma significância exclusiva para cada um, como uma significância no conjunto. Nesse sentido, o início do circuito se dá com o público realizando a apreciação da exposição, seguida pelo compartilhamento do áudio de simulação de uma violência doméstica que, em seu final, abre espaço para uma intervenção física no espaço que é a quebra inesperada de um banco de madeira: “— pau!”. Cada quadro gera camadas de arrebatamento que vão se acumulando à medida que o público interage com eles, culminando em um grande arrebatamento final.

Abordando especificamente cada momento, na exposição, observo, no primeiro quadro, a seleção de peças e de imagens que geram um impacto inicial, mas ainda superficial, uma sensação de estranhamento e de indagação. As fotografias que ilustram a diferença de tratamento entre um homem e uma mulher, que supostamente traíram seus cônjuges, o prato de comida desigual para os dois gêneros em questão, a representação das genitálias com a reivindicação que interpela a tradição — nenhum dos órgãos se gastam quando se tem relações com outras pessoas — geram sentimentos de surpresa, comoção ou perturbação.

Já o áudio da violência doméstica, entendido aqui como o segundo quadro, foi criado e gravado de forma realista e coloca o público como testemunha do ocorrido, que ao mesmo tempo se choca e se vulnerabiliza diante do horror da situação, aprofundando

a sensação inicial provocada. O final, ou o último quadro, configura-se com a quebra súbita de um banco de madeira que cerra o circuito com uma ação física no espaço que gera um som muito alto, abalando ainda mais aqueles corpos já sensibilizados pela experiência até ali. Como Jerá disse, o choro é uma reação comum, bem como o coração acelerado, o que indica que as pessoas foram realmente tocadas, afetadas. Assim, o percurso pelo circuito provoca o público de maneira eficiente para alertar sobre a urgência dos problemas enfrentados pelas mulheres, utilizando a incitação do impacto como condutor dramático. Por fim, o público é colocado no lugar da mulher que sofre a violência, provocando nele um sentimento que poderia se assemelhar, em algum nível, ao da vítima.

Segundo Jerá, após a experiência no circuito houve ainda uma conversa coletiva que objetivava conscientizar, especialmente os homens, sobre os efeitos catastróficos da violência sofrida por tantas mulheres. Esse momento de diálogo parece aprofundar ainda mais o impacto das ações cênicas e performativas, criando um espaço para escuta e reflexão. Ao compartilhar relatos e promover debates, a comunidade é instigada a questionar comportamentos enraizados, e até banalizados, e a pensar em novas formas de convivência e respeito mútuo.

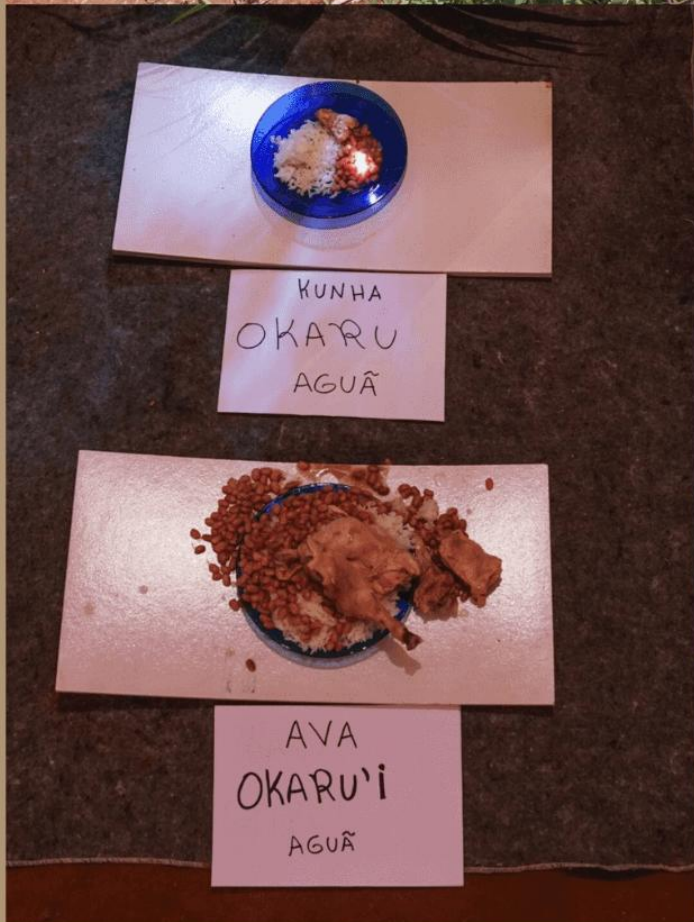
Após a finalização desse encontro de mulheres Guarani, Jerá disse que o áudio foi revisitado para fazer ajustes e aperfeiçoamentos. Essa informação reforça uma característica já observada sobre a poética de Jerá, que é a continuidade, mantida pelo desejo de atingir e provocar mais pessoas, especialmente nessa pauta de gênero. Todos os projetos e ações que ela propõe parecem ter uma espécie de fio conector, não são isolados, não são alheios, pelo contrário, tecem uma rede de sentidos que se acumulam e se multiplicam. No segundo encontro que ela me narrou, é possível observar, ao mesmo tempo, estratégias cênicas e performativas que se repetem e outras que se inauguram, mas sempre conectadas de alguma maneira:

E aí depois a gente faz um outro encontro no Krukutu, daí a gente faz um espaço onde estão os homens, daí em outro espaço as mulheres. E ao mesmo tempo falamos de coisas iguais, como estupro, por exemplo, como que é o estupro na aldeia, o assédio, até onde é o assédio, como que a gente entende isso. E aí, de repente, a gente coloca uns panos na cabeça das mulheres, coloca meia no pé das mulheres, porque todo mundo se conhece. Às vezes nos conhecemos pelos pés, a gente sabe quem é a pessoa pelo pé. Daí a gente esconde os pés com as meias, colocando o cobertor no corpo e o pano na cabeça. Daí a gente leva, em fileira, todas essas mulheres para a frente de mais de 60 homens. Daí a gente faz uma linha. Daí eu vou para a frente e falo: **“quem já levou um tapa de um homem dá um passo para a frente. Quem já foi estuprada dá um passo pra frente. Quem já não sei o quê? Quem já não sei o quê?”**. E aí esses homens, a maioria que está sentada, sem eu pedir, **eles se levantam e vão abraçar as mulheres**, sem

saber se é irmã, se é esposa, se é tia. E a coisa fica muito forte. E nesse momento tem a cura de muitos Guaranis (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Observo que essa ação performativa conduzida por Jerá revela uma comunicação sensível, carregada de dor, mas também de uma potente capacidade de cura. Ao separar homens e mulheres em espaços distintos e, posteriormente, trazer as mulheres encobertas por panos e calçando meias à frente dos homens, Jerá compõe um quadro marcado por tensão e mistério, em que o anonimato assume um papel crucial. O gesto de ocultar a identidade das mulheres evidencia ao mesmo tempo a vulnerabilidade e a universalidade das violências enfrentadas, rompendo com as barreiras do individual e transformando a experiência em um ato coletivo. A escolha de realizar perguntas sobre violências sofridas, que demandam movimento físico das mulheres no espaço para responde-las, cria uma dinâmica em que o público é impactado visual e emocionalmente, testemunhando as realidades dolorosas expostas. O abraço espontâneo dos homens, como resposta, é uma ação que ultrapassa a barreira da cena e se direciona ao real. Assim, a comunidade se mobiliza para um momento de cura, como afirmou Jerá, e o ato performativo não apenas representa, mas transforma e repara.

Sobre a relação entre arte e cura em contextos indígenas, a pesquisadora e artista da cena Barbara Matias (2024), da nação Kariri, afirma que a arte se configura como um possível caminho de cura, ao evidenciar as estratégias de sobrevivência dos povos originários no contexto da violência colonial. Para Matias (2024), as pessoas indígenas subvertem constantemente a arte por meio da própria arte, portanto, é possível produzir transformação e cura com ela. A autora afirma que a arte feita por indígenas é uma convocação aos não-indígenas para vivenciarem o “(des)regulamento da narrativa reta e branca feito açúcar que estou/estamos acostumados, uma arte que morde feito serpente (para se defender) e que seu veneno pode ser letal mas também é cura” (2024, p. 41). Assim, ela apresenta a ideia de que violência e cura não estão localizadas em campos opostos e que a arte poderia ser um meio para enfrentá-las e transformá-las. Ela ressalta ainda um aspecto relevante na arte de cura que ficcionaliza outros mundos e se conecta às “heranças de tecnologia de sobrevivência” (2024, p. 111) deixadas por mulheres ancestrais. Essas premissas parecem ressoar na poética de Jerá, pois a cura se revela como uma dimensão importante no exercício artístico realizado com a comunidade.



Primeiro grande encontro das mulheres Guaraní
(Comissão Guaraní Yvyrupa , 2018)



Primeiro grande encontro das mulheres Guarani
(Comissão Guarani Yvyrupa, 2018)



Primeiro grande encontro das mulheres Guarani (Comissão Guarani Yvyrupa , 2018)

A seguir, trago mais um trecho do relato de Jerá sobre o encontro no Krukutu:

E aí depois disso, então, **a gente simula várias outras coisas, assim, no meio de todo mundo, assim, de coisas da aldeia**. Por exemplo, tem os bailes na aldeia que, mais no passado, principalmente, a orientação era, tipo, as mulheres que vão para o baile têm que dançar com qualquer um, assim, não interessa se está bêbado, se está mijado, se vai te derrubar, você tem que ir, porque você está ali para servir os homens. [...] **os homens tinham o direito, eles que escolhiam, não a gente**. Então ali a gente simula. **Daí eu peço pro Caraíba Alcemi simular o homem bêbado**, sujo, cheio de lama, com garrafa na mão. E aí ele topa de novo fazer isso sem ter conversado antes, assim, as ideias vindo ali naquele momento, e ele vai. E era um dia... tinham sido dias chuvosos, então ele fica cheio de... se lameia todo, fica realmente cheio de lama, muito típico dessas pessoas embriagadas. E aí ele vai e entra no meio já das pessoas que tem homens e mulheres juntos ali, chama as mulheres para dançar e as mulheres vão, e ele derruba as mulheres, e isso, então, **sem ter projetado com todo mundo ali como que ia ser**. Daí eu faço a **louca Guarani bêbada** e tento trazer os homens para dançar comigo, mas ninguém vem naturalmente. E tem umas crianças ali que choram, e o Kadu aqui da Aldeia Kalipety fala: “Jerá bebeu mesmo, tá bêbada?”, fica assustado. E aí tem essa coisa da criança, mas essas crianças Guarani passaram por isso ou vão passar se a gente não fizer alguma coisa. Então, se essas crianças também assistem em suas casas, tipo boneco assassino, então eu não vou me conter aqui, [deixar de] simular algo tão real, por conta de preservar a questão da criança, que se não cuidar vai passar por isso de verdade. Mas as crianças que estão ali se assustam comigo, menos com esse homem sujo de lama, bêbado, derrubando as mulheres. Se assustam mais comigo, porque eu grito, eu danço, tô descabelada, tô com batom. E aí, falamos isso pra eles: “a gente fez isso aqui, porque é assim que acontece com a gente no baile”. Agora menos, agora a gente tem mais direitos, a gente pode se negar ir com Guarani bêbado pra dançar, porque a gente vai ser derrubada e pode machucar a gente. Mas ao contrário disso, em muitas aldeias ainda é assim, tipo, **a mulher não tem escolha, mas os homens sempre ficam com o direito da escolha** (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Na intervenção descrita, Jerá cria uma situação de improviso e jogo que se desenrola em tempo real, sem ensaio prévio, envolvendo tanto os participantes quanto o público. Ao recriar cenas de um baile tradicional da aldeia, ela utiliza uma estratégia que, mais uma vez, me parece ressoar com elementos do Teatro do Oprimido. Nesse caso, percebo semelhanças com o Teatro Invisível (Boal, 1991), pois o público não sabe que o que está acontecendo é uma encenação, assim, reage de forma espontânea e genuína. A performance — ou cena — do homem bêbado, sujo de lama, e de Jerá como a “louca Guarani” dançando de forma descontrolada permite que a comunidade reviva, questione e avalie práticas culturais que ainda oprimem as mulheres, expondo a violência simbólica e física a que muitas delas são submetidas. A ação performativa deixa evidente a diferença de tratamento entre o homem bêbado, que ainda recebe “sins” de muitas, e a mulher bêbada, de quem ninguém quer chegar perto. O impacto está justamente na surpresa e no desconforto, levando os participantes a enxergar essas dinâmicas com outro olhar, provocando reflexão e a possível mudança real dentro da própria comunidade.

Jerá compartilha ainda outras ações realizadas nesse mesmo evento na aldeia Krukutu:

Enfim, daí ali **a gente projeta várias outras coisas, imagens também**, como a saia de uma criança de seis anos, uma saia de uma mulher de vinte e seis anos e uma saia de uma mulher de oitenta anos com sangue, com respingo de sangue, pra falar: estupro com essa idade, estupro com essa idade, estupro em todas as idades. Daí tem outras **falas que eu levo em textos de histórias de gente que passou por mim e veio me contar**. Aí leio no meio de todo mundo, assim, de tipo, uma mulher Guarani falando assim: “ah, meu marido tentou mexer com a minha irmã mesmo, mas ela que mexeu primeiro, ela que promoveu isso. Quantos anos tem o seu marido? Vinte e dois. E a cunhadinha? Seis anos”. E aí, tipo, vários outros relatos, assim, que aconteceu mesmo em território, feminicídio, enfim, coisas fortes (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Nesse trecho, destaco a utilização que Jerá faz de múltiplos elementos em sua intervenção, explorando imagens, depoimentos e histórias reais que chegam até ela; é um mosaico de linguagens. Ao projetar imagens impactantes, como saias manchadas de sangue representando diferentes idades, ela materializa visualmente a violência que atravessa a vida das mulheres Guarani, criando uma metáfora potente para falar sobre estupro e abuso em todas as fases da vida. Além disso, Jerá incorpora relatos pessoais que foram compartilhados com ela, tornando públicos os textos e histórias de mulheres da comunidade. Ao expor essas falas sem filtros, como o relato de uma mulher justificando a tentativa de abuso de seu marido contra uma criança, ela revela as complexas e dolorosas realidades enfrentadas no território. Essa escolha de trazer depoimentos e situações concretas ao espaço performativo transforma a cena em um ato de denúncia, uma espécie de manifesto, evidenciando a urgência de se falar abertamente sobre o que acontece nas aldeias.

Sobre o encontro realizado na aldeia Bracuí, no Rio de Janeiro, em 2021, Jerá relata:

Daí nesse encontro, eu levo o áudio, os dois áudios, da primeira simulação de violência, daí o segundo, nesse eu tinha pedido licença pra minha sobrinha de 15 anos pra **gravar os gritos dela no parto** dela. Porque o parto, de fato, é algo forte, e mulheres adultas acham que vão morrer e uma menina de 15 anos muito mais. E aí, ela grita pra cacete, assim, ela fala: “Tira! Puxa! Ahhhh!”. E os gritos são estrondosos, assim, e vem com muito choro, muito sofrimento, o sentimento que você acha que vai morrer mesmo. E aí eu coloco esse áudio no meio de todas as mulheres. **E aí isso faz um monte de mulher chorar** (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

A inserção do áudio que registra os gritos da sobrinha de 15 anos de Jerá durante o parto cria uma experiência de imersão sensorial e afetiva, evocando memórias corporais e coletivas nas mulheres presentes. A escolha de um momento tão visceral como o parto, revivido por meio de um áudio real, demonstra a intenção de provocar uma conexão

intensa entre elas. Percebo que é causado um efeito de estranhamento, ao mesmo tempo em que é gerada identificação, levando as participantes a revisitarem suas próprias vivências com o parto: as dores, os sufocos, as inseguranças. Essa ação, distinta das demais já abordadas até aqui, reúne exclusivamente as mulheres em um espaço de troca entre elas, favorecendo o senso de pertencimento, em que suas experiências e sentimentos são validadas e reconhecidas coletivamente.

Nesse encontro, também foram realizadas ações com a comunidade geral:

E aí lá eu mostro o vídeo que a gente faz no Kalipety, que tinha se desenrolado a partir de um encontro comum na Casa de Reza. E aí tem uma conversa sobre o que o homem faz, pode fazer, e a mulher também. E daí um Guarani fala assim: **“ah, eu já fiz, eu faço de tudo, acho que a única coisa que eu não fiz até hoje é lavar calcinha”**. Isso, na Casa de Reza. Daí todo mundo dá risada. Daí eu começo do primeiro homem, que tá lá na ponta, as perguntas: “Você já lavou calcinha? Você já lavou calcinha? Você já lavou calcinha?”. Aí tem o pajé Elias: “Você já lavou calcinha?”. Ele e vários outros falam: “sim, já lavei. Quando minha esposa teve um filho, quem lavou as roupas fui eu. Já lavei da minha filha, também”. E só tem dois homens que nunca, então, tinham lavado calcinha. Daí eu falei: “vai ter um encontro de mulheres no Bracuí. **A gente poderia estimular uma lavagem de calcinha entre todos vocês homens?** Aqui no nosso açude, pra promover uma conversa”. Daí eu explico: “colocar a questão da cultura Guarani, que na cultura Guarani os homens tem que aprender a fazer comida, lavar roupa. Desde sempre, porque quando sua esposa tá menstruada, ele que tem que fazer as coisas. Quando sua esposa tem neném, quando sua esposa tá doente, tudo bem, é da cultura Guarani”. E todo mundo ali topa, inclusive os dois que falaram que nunca tinham lavado. E aí, a gente, na semana anterior, **a gente promove essa simulação**. Que, na verdade, fizeram de verdade. Todos os homens foram pro açude e a ideia foi que cada um, inclusive o pajé, pegasse a calcinha e comesse a lavar e falar de quem era essa calcinha. Começavam a conversar sobre as donas dessas calcinhas. E daí o Carai Thiago, que é o filho do Elias, fala assim: “de quem é essa calcinha? É da minha esposa. Ela lava tantas vezes minhas cuecas, minhas coisas, que eu tô lavando a calcinha dela”. “Ah, eu tô lavando a calcinha da minha mãe, dessa mulher que tanto me ensinou, que tanto me acolheu, que sempre esteve comigo”. **E aí aparece essa porrada de homens lavando calcinha** (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Jerá relata que algumas mulheres da comunidade demonstraram pena ao ver os homens lavando calcinhas, questionando sua atitude: “O que a Jerá tá fazendo? Ela já tá exagerando. Isso não pode acontecer. Por que estão lá os jovens, os rapazes, os meninos, um pajé, tipo, lavando calcinha?”. Entendo por que essa ação pode provocar esse tipo de reação em algumas pessoas da comunidade, mas, para mim, a lavagem de calcinhas foi talvez o gesto mais potente em termos cênicos e performativos. É um gesto poderoso, porque desafia de forma direta as normas de gênero e os papéis tradicionais na comunidade. Ao colocar homens, incluindo jovens e até um pajé, figura espiritual suprema, realizando essa ação, Jerá quebra simbolicamente as expectativas sobre quem deve cuidar e lidar com aspectos íntimos do cotidiano, que geralmente são vistos como

responsabilidades das mulheres. Esse gesto causa desconforto e resistência justamente por expor essas tensões, e é nesse desconforto que a potência cênica se revela. O ato simples de lavar, que poderia passar despercebido, se transforma em uma imagem que força a reflexão sobre desigualdades e relações de poder. Mais do que uma cena teatral, Jerá cria um momento de confronto que abre espaço para discutir e questionar essas dinâmicas, propondo mudanças no imaginário coletivo da comunidade.

Por fim, Jerá narra as ações cênicas e performativas realizadas no encontro de Ubatuba no ano de 2023. Algumas delas foram repetidas, mas uma delas, descrita a seguir, foi novidade:

E aí, a coisa foi muito além do que a gente imaginou. Eu estou com o cabelo curto, mais curto até hoje, porque eu me coloquei na posição de uma realidade que tinha bastante lá na Tenondé Porã, onde eu nasci, e em várias outras aldeias Guarani. Em algumas aldeias Guarani, ainda é promovido isso, que é quando a mulher faz alguma coisa errada, cortam o cabelo de forma violenta, antes das chicotadas, né? **E aí a galera tipo incorpora completamente isso. Eu também incorporo essa Guarani, que vi em tantas outras Guarani**, quando era criança, quando era mocinha e tal. E daí tem o Capitão, porque nas aldeias, até hoje em algumas aldeias ainda tem o Cabo e o Capitão, que são como juruá mesmo, assim militarizados. [...] E aí tem um Guarani, que é a liderança do território, que incorpora esse Capitão e que **incorpora de verdade**, que acaba com o meu cabelo, de forma bem ignorante. E uma hora as pessoas, sem eu mais ditar, sem ter falado essa parte, começam a pedir, assim: “tá bom!”. E algumas pessoas que passaram por isso, tá nesse grupo e choram, ficam emocionadas. **E a gente simula essa situação** (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

No ato performativo descrito, Jerá Guarani se posiciona como performer ao recriar uma prática punitiva presente em algumas aldeias Guarani, tendo o próprio cabelo cortado de forma violenta, em referência a uma punição imposta às mulheres. Incorporando a figura da mulher submetida a essa violência, Jerá transforma seu corpo em um testemunho vivo, evocando memórias e experiências coletivas. A presença do “Capitão”, interpretado por outro membro da comunidade, reforça a crítica ao sistema militarizado e hierárquico que persiste em certos contextos indígenas. Essa encenação, que mobiliza emocionalmente o público, especialmente aqueles que já vivenciaram tais violências, atua como um espaço de memória e confronto, onde a dor é revisitada e compartilhada. Ao provocar reações espontâneas de comoção e pedidos de interrupção, a performance transcende a simples representação, transformando-se em um momento de reparação e solidariedade coletiva.

E acontece de novo, como aconteceu no Bracuí, **esse monte de galera sensibilizada ali** que traz, tipo, uma **enxurrada de relatos** de pessoas que passaram por isso, que vivem isso, e tudo mais. E teve muitos acontecimentos

depois disso. Como uma Guarani que tava lá, que é do Rio de Janeiro também, que, sem dar nomes, já tinha falado que ela tinha um problema muito sério, que ela tava tentando lidar com isso, mas que já tinha tentado se matar duas vezes. E aí, quatro meses depois disso, ela me manda um jornal, falando da situação dela. E agora, resumidamente, ela conseguiu promover uma ação muito forte no Rio de Janeiro que o tio dela teve que sair da aldeia. Foi determinado pelo juiz 120 dias de afastamento da aldeia. E só que, tipo, o cara era “o cara” na aldeia. O pai é o pajé cacique, a mãe é a mãe, tipo, que sempre também segurou a onda pra esses filhos violentos. Só que daí esse filho, que é o “bambambam”, que é super representativo pra juruá, que vai pra lá e pra cá, é o cara que estuprou quase todas as sobrinhas na aldeia. E ela achava que nunca poderia falar sobre isso, só que agora o cara tá afastado e foi um Deus nos acuda. **Daí, é claro que isso pingou em mim, né: “tá vendo? Isso é por culpa da Jerá”.** Mas tudo bem, é uma das coisas que a gente tem que lidar (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

No trecho, Jerá Guarani revela como seu trabalho performativo desperta não apenas sensibilização, mas mobiliza transformações concretas nas comunidades que atinge. Ela narra o caso de uma mulher Guarani do Rio de Janeiro que, após o impacto da performance, encontrou coragem para expor as violências que enfrentava e denunciar o agressor, seu próprio tio, uma figura de poder e influência na aldeia. O efeito desse gesto ressoou em um processo judicial que resultou no afastamento temporário do agressor, rompendo um ciclo de silenciamento e impunidade. Jerá destaca que essa ação, embora tenha gerado críticas e responsabilização sobre ela, faz parte dos desdobramentos de sua atuação como artista e líder. A performance, portanto, vai além do ato estético; torna-se um espaço de coragem e articulação política, em que histórias ocultas emergem e, a partir da arte, o coletivo encontra força para confrontar realidades dolorosas e buscar justiça.

O teatro de Jerá Guarani se articula como uma prática feminista enraizada nas especificidades da cultura Guarani, construindo uma resposta potente ao patriarcado e à violência de gênero. Ao incorporar elementos locais e sociais em sua linguagem teatral, Jerá cria espaços de resistência que são, ao mesmo tempo, íntimos e coletivos, possibilitando que as mulheres se reconheçam nas experiências umas das outras. Suas performances não apenas expõem as estruturas opressivas, mas também mobilizam afetos e ações concretas, transformando a dor e a memória em força política e reparação comunitária. Nesse processo, Jerá não apenas dá visibilidade às feridas, mas propõe caminhos de cura e transformação, reafirmando o teatro como um espaço de luta e de reconfiguração das relações de poder dentro e fora da aldeia.



Palo Santo - Uyuni | Bolívia - março de 2025

*no caminho para o Salar de Uyuni
dentro da 4x4 sacolejando que nem borbulha
o estômago reclama
como se tivesse um segredo.
a boca seca
o enjoo querendo subir feito pulo de peixe
mas eu insisto
chiclete na boca
fone no ouvido
um som qualquer pra me distrair do corpo
e então vejo:*

*não sei se sonho ou delírio de altitude
mas lá fora
— ele
não reluz
não cavalga nuvem
não tem capa nem espada
sua pele é igual terra úmida
seus olhos do tom da rocha vulcânica
um caboclo, firme no lombo do seu bicho.*

*ele não vem reto
vem num traço sinuoso ao redor do carro
costura com o olhar
brinca, ronda, cerca
— como quem conhece.*

o que vejo é raiz
Guaicuru, Kadiwéu, Minuano, Mapuche
povos que fizeram do cavalo
parceiro, pulso, poema.

Ogum sabe disso
sabe cortar silêncio com o casco
e também sabe conversar no galope.
lá fora ele se dobra nas pedras
nas lagoas coloridas que são como brasa fria
fala com o vulcão
e eu entendo.

a música ainda toca
mas já não sei se é fone ou vento
ou se Ogum canta por dentro.
a 4x4 segue
a roda gira
e eu
me descolo.
o enjoo desiste de mim
não porque a estrada melhorou
mas porque já não sou a mesma que entrou no carro.

Ogum caboclo me olhou
e foi
em seu cavalo
abrindo deserto com a ponta da flecha.

2.3.5 Relação radical entre teatro e comunidade

Uma qualidade fortemente presente nas propostas teatrais de Jerá Guarani é o vínculo com a comunidade. Na verdade, essa relação radical entre as práticas cênicas e performativas e a aldeia nem seria exatamente uma característica do trabalho, mas sua base, seu fundamento, seu propósito. As práticas cênicas desenvolvidas surgem e ganham sentido no contato direto com a comunidade, tornando-se uma extensão da vida cotidiana e dos momentos partilhados entre os membros da aldeia. E é a partir dessa conexão que Jerá conduz a construção de uma linguagem artística, em coletivo, que busca responder a demandas vividas por seu povo no âmbito social, cultural e político.

Durante a entrevista, ela foi bastante enfática ao dizer que as ações que ela busca promover na aldeia não acontecem somente por suas mãos. Ela não percebe a si mesma como agente individual da realização das práticas cênicas — e de nenhuma outra:

Então, a nossa atuação não é só minha, não é Jerá, assim. Então, nós temos que falar pra juruá: “não é Jerá”. Jerá não consegue fazer nada sozinha. Jerá não foi e fez Kalipety sozinha. Jerá não é quem promove a roça sozinha, nem agrofloresta, nem esse movimento com as mulheres, ou construiu essa ideia de uma política mais democrática, mais parecida com Nhanderekó, do que com outra coisa. **Não é Jerá, é muito mais que Jerá. Tipo, assim, a gente é a gente.** É a Neusa, é a Pará, é a Kerexu, é a Aline, é o Isaque, é o Tiago, é a Priscila, é a Marisa, é o Pedrinho, **é todo mundo.** Daí, por isso que quando vem juruá aqui na aldeia, eu tento falar isso com alguns, ou reportagens, assim, como esse ano ainda veio a Globo aqui, a Tainara, que é super gente boa. Mas falam assim: “deixa todo mundo ir, daí vem você sozinha”. Falei: “Eu não vou. Se eles não vêm, todo mundo junto, eu não vou fazer isso, porque não é só Jerá, eu já te falei, não é só Jerá”. **Tudo isso aqui que a gente está vendo, que vocês viram, é eu com eles, é eles comigo, assim, juntos** (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Ao observar essa afirmação de Jerá, não posso evitar realizar uma leitura sobre essa evidente força do coletivo relacionando-a a algumas perspectivas do feminismo comunitário. Conforme exposto na primeira parte da tese, o feminismo comunitário é uma corrente do pensamento feminista, desenvolvido no território de Abya Yala por mulheres indígenas e descendentes de indígenas, que se localiza em um campo crítico ao feminismo branco e ocidental. Com base em Julieta Paredes (2019, 2020) e Lorena Cabnal (2010), o feminismo comunitário se fundamenta em uma luta que não busca apenas direitos individuais para as mulheres, mas que está intrinsecamente ligada ao Bem Viver e à defesa da comunidade como um todo. É um feminismo que entende que a desigualdade de gênero só pode ser combatida através da transformação coletiva, envolvendo a proteção dos territórios, o resgate dos saberes ancestrais e a resistência conjunta às opressões

coloniais e patriarcais.

Nesse sentido, os modos comunais parecem estar enraizados nas dinâmicas da aldeia Kalipety, e as práticas de Jerá se aproximam dos princípios do feminismo comunitário ao priorizarem a harmonia coletiva sobre conquistas individuais. Ao criar intervenções e simulações que buscam conscientizar, por exemplo, sobre as violências sofridas por mulheres na aldeia, o propósito não é somente protegê-las em nível individual, mas envolver toda a comunidade na solução de tais problemas. Assim, sua atuação como encenadora é feita para e com a comunidade, criando espaços de criação que são parte de suas lutas: seja pela igualdade de gênero, pela consciência alimentar, pela defesa do território ou outros assuntos. Em meu olhar, Jerá encara as simulações e intervenções teatrais como um potencializador do senso comunitário, mas este também acaba por se fortalecer por meio das práticas artísticas em uma relação de reciprocidade.

Pude observar que um elemento que revela o vigor dessa dinâmica comunal é a postura de concordância, aprovação e entrega aos projetos de Jerá pela comunidade:

Os Guaranis incorporam isso sem fazer um mês de encenação, de preparo. É tudo muito rápido e incrível. Daí **os homens que participam**, falam assim: “acho que não vou conseguir, pega o outro”, depois fala: “não vou fazer”, daí incorpora. [...] E as crianças vêm juntas e a gente explica para as crianças. **E as crianças participam** e a gente fala, vai orientando. E eles gritam, eles choram, eles falam: “para pai, para pai! A mãe está sangrando, a mamãe está grávida”. E começam a simular assim, como se essas pessoas tivessem se preparado por nove meses, como o juruá faz. E a coisa é tão real. [...] Mas pessoas que a gente, na aldeia, a gente olha e pensa que não vai fazer, que não vai topar, **topam fazer**. Enfim, daí essas experiências vão acontecendo e a gente tem a experiência que deu certo, que tocou. E que as pessoas conseguem ter essas lembranças do passado com essas simulações, com essas intervenções (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Esse trecho da entrevista evidencia o envolvimento da comunidade com as propostas cênicas de Jerá, mesmo que, a princípio, essas ideias pareçam não familiares ou desafiadoras para muitos. Penso que a disposição de aceitar e participar das intervenções e simulações, mesmo sem preparação prévia ou experiência, reflete uma entrega surpreendente que transcende o ato performativo. Essa atitude de engajamento intenso e sem reservas sugere um pacto comunal, onde o compromisso com a coletividade prevalece e mulheres, homens e crianças participam ativamente.

A socióloga e artista visual guatemalteca Gladys Tzul Tzul evoca um importante questionamento: “Como podemos explicar a vitalidade da luta comunal indígena?” (2019, p. 105, tradução nossa). Para delinear a resposta, ela afirma que o trabalho comunitário é a espinha dorsal da organização de resistência indígena, configura-se como a força vital

que sustenta e fortalece as estruturas comunais. Nas palavras da autora:

Os processos de resistência indígena são protagonizados por homens, mulheres, crianças, meninas, anciãs e anciãos que compartilham uma terra; que trabalham juntos na construção de seus caminhos; que replantam e cuidam fontes de água; que realizam a gestão das festas comunais. Ou seja, a resistência tem como base política fundamental a capacidade política de deliberar as formas de compartilhar, organizar jornadas de trabalho comunal, e regular o uso e abuso dos bens comuns (Tzul Tzul, 2019, p. 106, tradução nossa).

Nesse sentido, o comunal é compreendido como uma forma de governo que cria procedimentos para se autorregular internamente. Ainda de acordo com Tzul Tzul (2019), tais processos levam tempo, demandam relações complexas e não acontecem espontaneamente. Para a autora, a dinâmica comunal precisa ser vista como resultado de um acúmulo histórico de estruturas que orientam, protegem e administram suas terras e tudo o que elas abrigam, isso é o que sustenta a luta secular dos povos originários. Dito de outra forma, o sentido do comunal não é o simples ato de fazer as coisas juntos, mas envolve um conhecimento profundo e uma continuidade que não são fruto do acaso. O comunal é uma estrutura organizada, que exige saberes e fazeres específicos de cada comunidade, é uma prática que demanda planejamento, sabedoria ancestral e esforço constante para que se mantenha viva e eficaz.

Abaixo, apresento mais um trecho do relato de Jerá que reflete a importância dessa continuidade não espontânea, efetivada passo a passo, na dinâmica do cotidiano e de eventos encadeados:

Eu acho que o que possibilita isso, e também o que facilita, e principalmente traz as pessoas para esse aceite de vamos fazer, bora fazer e tal, é a experiência real, de vida. [...] Mas tem um outro detalhe que é isso, que **eu estou no meio de pessoas que promoveram a ideia e a coragem de se movimentar para desconstruir coisas que a gente começou a questionar** [...] E aí então, essa galera que vem junto, que se propôs a fazer junto todas essas encenações, é a galera que tem essa experiência de ter conseguido, por exemplo, a demarcação da Tenondé Porã num movimento coletivo. Quando sai dessa situação de que uma pessoa só assina, pega a assinatura de todo mundo da aldeia e leva para Brasília para pedir demarcação é diferente. **É diferente quando a comunidade inteira levanta e vai e faz manifestações** na cidade para incomodar juruá, para incomodar o chefe dos juruás, os políticos. Então, acho que é essa situação, porque eu não consigo imaginar que eu vou na aldeia lá do Sul, do Rio Grande do Sul, e chego numa aldeia pela primeira vez e falo: “Vamos fazer uma simulação de uma violência doméstica?” Eu acho que não seria como é aqui, porque **aqui tem essa caminhada já dessas pessoas que vieram junto** também nesse questionamento, dessa galera que aceitou fazer o encontro das mulheres a primeira vez (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Assim, a caminhada reforça o sentido do comunal e, à medida que esse modo de

vida se consolida, ele se reflete ainda mais intensamente nas ações coletivas da comunidade.

Ainda em diálogo com Tzul Tzul (2019), em oposição à lógica de dominação e exploração, essa dinâmica comunal propõe horizontes políticos de desejo de vida. E falando sobre a vida em seus diversos aspectos, considerando a centralidade que a espiritualidade tem na cultura Guarani Mbya, é essencial apresentar reflexões sobre as propostas artísticas de Jerá que dialogam também com essa dimensão.

E talvez essa lembrança [trazida pelas ações cênicas e performativas] é o que **vai ajudar a reconstruir o Nhanderekó nesse aspecto do equilíbrio**, assim, que você tem que cuidar um do outro, independentemente se é mulher ou se é homem, se é criança, se é jovem, ou se é Guarani, que também se coloca como esse ser diferente, mas que talvez não é diferente. E na nossa língua, as suas partes é nemba'e, chemba'e, nemba'e — seu, meu, seu. Se é nosso, se é seu, a gente faz o que quiser! E a gente consegue promover todas essas reflexões (Guarani, 2024, entrevista, grifos nossos).

Na cultura Guarani Mbya, o conceito de *Nhanderekó* se refere ao "modo de ser" ou "modo de viver" que guia a vida coletiva e espiritual. É um princípio ético e filosófico que orienta o comportamento e a organização social com base em valores como harmonia, reciprocidade, respeito à natureza e a conexão espiritual com *Nhanderu*, o criador e ser supremo na cosmo percepção Guarani. O *Nhanderekó* é composto por aspectos espirituais, sociais e ambientais e representa a busca por uma existência equilibrada e interconectada em que cada indivíduo — humano ou não humano (animais, plantas, astros etc.) — tem um papel no bem-estar da comunidade e na manutenção da ordem cósmica. Esse modo de vida valoriza práticas que garantam a continuidade cultural e espiritual, preservando a relação sagrada com a terra e com os elementos naturais. Portanto, o *Nhanderekó* abrange a totalidade da vida Guarani Mbya, envolvendo celebrações, rituais e costumes que estão entrelaçados à organização social em sintonia com o mundo espiritual e a natureza.

Segundo Jerá, esse equilíbrio do *Nhanderekó* esteve enfraquecido nas últimas décadas em sua comunidade, devido especialmente à influência da cultura jurua, que fragilizou as dinâmicas internas das relações Guarani Mbya, ao mesmo tempo em que não possibilitou avanços significativos nos aspectos políticos da luta indígena no contexto externo. Movimentos variados em que ela se envolveu ajudaram a iniciar a desconstrução desse cenário, como o seu posicionamento como liderança, a luta pela demarcação do território, o resgate da agricultura e da alimentação sagrada Guarani, além das ações

conduzidas para a conscientização e mudança da questão do desequilíbrio de gênero. Dessa maneira, quando Jerá menciona que as intervenções e simulações teatrais têm cumprido um papel relevante no movimento de reconstrução do *Nhanderekó*, percebo um novo sentido muito potente produzido por elas.

Se o *Nhanderekó* é um elemento central na cosmopercepção Guarani Mbya e as práticas cênicas e performativas estão contribuindo de forma significativa para sua reconstrução, isso implica que essas manifestações artísticas se tornem parte integrante da própria cosmopercepção desse povo, adquirindo uma importância espiritual. Com Jerá na guiança dessas práticas, seu papel como encenadora também se amplia, assumindo uma conexão com essa espiritualidade. Nesse sentido, percebo sua atuação como uma espécie de guerrilheira política e espiritual, lançando mão da linguagem teatral para fortalecer e resguardar os valores culturais sagrados de sua comunidade.

2.3.6 Cenários liminares, corpo-território e encenação selvagem

Observando as descrições de Jerá sobre seus projetos na aldeia que abordam práticas cênicas e performativas, pude notar que elas parecem se localizar em zonas de passagem, já que as fronteiras entre o cotidiano da aldeia e os atos performativos se tornam fluidas, ou seja, há um trânsito entre realidade e ficcionalização. Há também uma espécie de movimento de suspensão que envolve a comunidade durante tais práticas, onde a hibridez de linguagens parece exercer um papel importante, permitindo novos modos de expressão e pertencimento. Assim, vejo uma possível conexão entre a poética de Jerá como encenadora e o conceito de liminaridade.

Ileana Diéguez Caballero (2011, 2016) desenvolve o conceito de liminaridade, no campo teatral, a partir de Turner, que o fez inicialmente na antropologia, para se referir a práticas e gestos que, embora não sejam estritamente artísticos ou teatrais, ocupam um espaço público, revelando desejos e demandas coletivas. Seu olhar recai sobre territórios cênicos, rituais e práticas performativas que fogem à estética convencional, abrindo campo para uma nova forma de politicidade, em que manifestações no âmbito social, mesmo sem intenção artística, criam linguagens potentes que instigam a percepção e provocam reflexão crítica. Ela também observa como certas práticas artísticas, ao ultrapassarem o objetivo estético, ampliam seu potencial político, transformando a experiência liminar em uma zona de contestação e reconfiguração da realidade. Então, o

liminar propõe um enfoque na conexão entre o fenômeno — seja ele ritualístico ou artístico — e o contexto social que o circunda. Emprego a seguir palavras da própria autora:

As práticas da cena a que me referirei expõem outro desafio, escapando das taxonomias tradicionais que têm condicionado a teatralidade: não representam nem partem necessariamente de um texto dramático prévio, mas têm-se configurado como escrituras cênicas e performances experimentais, associadas a processos de pesquisa, nas bordas do teatral, explorando estratégias das artes visuais e dentro da tradição da arte independente, desvinculadas de projetos institucionais ou oficiais. [...] Ao insistir na teatralidade como prática, reafirmo sua condição de fato, de atividade inserida no tecido dos acontecimentos da esfera vital e social. [...] Ao transpor o termo para outro contexto e disciplina, a denominação 'práticas cênicas' tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas - incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral - como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais. Mas, sobretudo, esta pesquisa se abre a outro território não teatral, não estético: os gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político. Não tendo um fim estético, produzem uma linguagem que absorve a percepção e suscitam olhares a partir do campo artístico (Caballero, 2011, p. 13-14).

Nesse sentido, Caballero (2011) apresenta uma percepção do liminar como um espaço complexo, em que se entrelaçam a vida e a arte, a dimensão ética e a estética, em um movimento que se configura na presença ativa coletiva que executa práticas representacionais. Ela aponta que a liminaridade funciona como uma antiestrutura, colocando em xeque as hierarquias e relações de poder estabelecidas, e é associada a ações de grupos à margem da sociedade. Interessa à autora essa zona fronteira, onde agem artistas/cidadãs/cidadãos, por meio de estratégias artísticas que objetivam interferir na dimensão pública. Assim sendo, configura-se um outro jeito de criar que assume uma espécie de redefinição da noção de teatralidade desapegada das maneiras e mecanismos convencionais da cena. Então, para Caballero (2011), a condição espetacular é observada como prática e não como texto, já que, dessa forma, é capaz de abarcar situações performáticas espontâneas que não pretendem ser interpretadas como eventos artísticos.

Turner (*apud* Caballero, 2011) entende a liminaridade como um estado intermediário e ambíguo, um espaço de transição entre diferentes esferas que envolve quatro aspectos centrais. Primeiro, ele destaca a função purificadora e pedagógica desse período, que propicia uma transformação restauradora, uma cura. Segundo o autor, a liminaridade permite uma inversão de papéis: o que antes era hierarquicamente superior passa a experimentar a posição dos subordinados e vice-versa. Terceiro, esse espaço de

transição é um ponto de contato entre dois mundos, onde se vive uma experiência intermediária, nem totalmente de um lado nem de outro. Por fim, Turner identifica a criação de *communitas* — um tipo de estrutura social que suspende as hierarquias e promove relações igualitárias e espontâneas, onde as interações são menos rígidas e mais autênticas. Nesses contextos de liminaridade, surgem o ritual e a arte como expressões de transformação, crise e mudança. Por isso, Turner (*apud* Caballero, 2011, p. 39) descreve esse espaço como um “caos fecundo”, “um armazém de possibilidades” e um “esforço por novas formas e estruturas”.

Assim, observando as considerações teóricas sobre a liminaridade, penso que é uma noção interessante para refletir sobre a poética de Jerá Guarani, que realiza em sua comunidade o que podemos chamar de ações ou rituais conviviais performativos, por meio dos quais a mistura do real e do simbólico parecem gerar uma teatralidade liminar. Observo, em seus projetos, uma substituição de cenas baseadas na representação, o que abre lugar para a construção de situações vivas organizadas e sustentadas em coletivo como uma sequência de eventos. As propostas parecem estar alinhadas com as quatro qualidades centrais do liminar, pois possuem dimensão pedagógica e curativa sobre as questões de gênero, propõem jogos de inversão hierárquica entre homens e mulheres, se localizam em uma zona mista entre o real e o simbólico e produzem *communitas* dentro da comunidade já existente, com relações mais equilibradas e humanizadas.

Destaco aqui, mais uma vez, a palavra principal que Jerá utiliza para se referir às ações performativas que conduz: simulações. A diferença entre simulação e representação está na relação de cada uma com a realidade e na intenção por trás de sua criação. A representação busca retratar ou imitar algo existente, carregando consigo uma intenção de remeter a uma realidade externa a ela mesma. Esse processo visa refletir o real, mantendo uma distância entre o objeto representado e sua reprodução. Já a simulação, por outro lado, não se limita a retratar ou imitar, pois se confunde com o próprio processo que evoca, criando uma realidade própria. A simulação constrói um sistema que opera como realidade em si, focado na experiência presente, sem apontar para algo externo. Assim, enquanto a representação sugere correspondência, a simulação constrói um espaço autônomo, onde real e fictício se misturam, proporcionando uma experiência que independe da ideia de cópia, constituindo uma nova realidade e sentidos próprios para quem participa.

Além das considerações realizadas, é preciso endossar o caráter híbrido do

trabalho de Jerá como encenadora, elemento também presente em contextos liminares. Como é possível notar em seus relatos, as estratégias artísticas de Jerá perpassam a linguagem do teatro, da performance, das artes visuais, da textualidade e do audiovisual — estas foram as que identifiquei até o momento, mas podem existir outras. De acordo com Caballero (2011), tais hibridações artísticas criam novas formas que desafiam concepções tradicionais, provocando inclusive desconforto ao confrontarem ideias consensuais sobre teatralidade em certos contextos. Assim, as ações, performances e escrituras cênicas observadas no trabalho de Jerá parecem ultrapassar classificações rígidas e se apresentam como uma arte fronteiriça.

Juntamente à reflexão sobre liminaridade, gostaria de trazer a noção de corpo-território na cultura Guarani e buscar estabelecer um diálogo entre os dois. De acordo com Benites (2023b), o sentido de corpo-território está conectado à relação existente entre *teko*, *tekoha* e *tape*. Na língua Guarani, *teko* significa modo de ser, modo de estar no mundo. Já *tekoha* diz respeito ao espaço, ao território, ao entorno em que se insere. Por fim, *tape* se trata do caminho, do movimento, do trajeto e processo de construção que cada pessoa tece. Benites (2023b) evidencia a conexão existente entre os três elementos, demonstrando que o corpo-território é ao mesmo tempo individual e coletivo, já que, na medida em que se produz o próprio corpo, vincula-se ao território e vice-versa. Para ela, *teko* e *tekoha* então em movimento de afetação e construção recíproca, enquanto o *tape* é o delineamento dos percursos realizados nessa relação.

Nesse sentido, o *teko* se desloca do *tekoha* para traçar um novo *tape*, levando consigo parte do seu lugar de origem. O corpo, assim, é uma expansão do território, uma parte do território ou o próprio território em si mesmo. O corpo-território é então visto também como uma narrativa em construto, o aparato que nos permite transitar em movimentos de busca por novas compreensões que o transformam. A noção de corpo-território possui também um forte elo com a memória e com a ancestralidade: o ato de acordar a memória, buscando uma conexão ancestral, provoca um enraizamento do corpo-território (Benites, 2023b). Segundo a autora, para olhar para a frente em busca de futuro, é preciso olhar para trás em busca de memória, é a partir daí que é possível entender quais caminhos trilhar.

Assim, refletindo sobre uma possível articulação entre a liminaridade (Caballero, 2011, 2016) e o conceito de corpo-território (Benites, 2023b), podemos imaginar o corpo-território em estado liminar. Essa condição pode potencializar o corpo-território ao

transformá-lo em um espaço de transição e permeabilidade, onde as fronteiras entre corpo e território, indivíduo e coletivo, memória e presença tornam-se flexíveis e dinâmicas. Em uma zona de transição, como o contexto liminar, o corpo-território ganha força para desafiar e subverter as marcas da violência histórica, colonial e de gênero, criando brechas para reelaborar experiências e ressignificar símbolos e práticas culturais. Ou seja, a liminaridade permite que esse corpo se reconstrua constantemente, mantendo vivas as memórias do passado enquanto responde aos desafios do presente e se projeta para o futuro, tornando-se espaço ativo de resistência e criação. Nas manifestações propostas por Jerá, o corpo-território liminar negocia uma nova politicidade e pertencimento, em que gestos, rituais e práticas cênicas abrem novos sentidos e possibilidades de existência daquela comunidade Guarani Mbya no mundo contemporâneo.

No contexto desta pesquisa, ao me debruçar para compreender mais a fundo a poética de Jerá como encenadora, parece fundamental mencionar ainda uma noção que ela própria tem cunhado como uma espécie de lume de suas ações. Essa noção reside no “tornar-se selvagem” (Guarani, 2020) e convoca a reflexão sobre como a busca pelo progresso liderada pelos juruás, supostamente civilizados, gerou a destruição da natureza, de modos de vida ancestrais e de uma relação harmônica com o território. Nas palavras dela, é preciso “dizer aos juruá para se tornarem selvagens, para que se tornem pessoas não civilizadas — pois todas as coisas ruins que estão acontecendo no planeta Terra vêm de pessoas civilizadas, pessoas que não são, teoricamente, selvagens” (Guarani, 2020, p. 3).

Ao evocar o “tornar-se selvagem”, Jerá tece uma crítica ao pensamento colonial que, personificado nos primeiros invasores, questionou se as pessoas indígenas que já residiam nessa terra teriam alma, se seriam capazes de pensar, sentir ou produzir cultura de maneira “legítima”, criando binarismos para justificar a exploração e a desumanização dos povos originários. O modo selvagem proposto por Jerá traz, assim, uma positivação do termo, tensionando também os sentidos do que entendemos por “civilizados”, agregando a este último um questionamento sobre sua credibilidade. Tornar-se selvagem é, portanto, um movimento de resistência em que pessoas indígenas se posicionam ativamente na proteção de seus modos de vida e cultura ao invés de se deixarem assimilar os valores e lógicas juruás, convencionalizados como “superiores” ou “ideais”, mas que estão alinhados com coisas terríveis que vem acontecendo em todo o mundo.

Ailton Krenak afirma que “a vida é selvagem” e que isso “É uma convocatória a uma rebelião do ponto de vista epistemológico, de colaborar com a produção de vida” (Krenak, 2022, p. 6). Essa postura é uma forma de resistir aos modelos de progresso que oprimem e esgotam os recursos naturais, substituindo-os por práticas de cuidado e reciprocidade com o ambiente. Mas também é um convite a repensar as formas de saber e ser no mundo ao propor um chamado para resgatar a vida em sua essência indomada e desvinculada dos padrões impostos pela sociedade colonial. Assim como Krenak, Jerá nos engaja a ver o selvagem não como algo a ser domado, mas como uma potência vital capaz de transformar as relações sociais e políticas. O “tornar-se selvagem”, para ambos, parece ser um caminho para a regeneração da vida coletiva e para uma nova ética de coexistência.

É preenchida por esse ponto de vista que Jerá dá andamento às suas ações políticas em diferentes assuntos, às questões da liderança, da agricultura, da construção do cotidiano na aldeia Kalipety e também das suas propostas cênicas e performativas. Nesse sentido, gosto de pensar que a encenação que Jerá propõe é selvagem e isso nada tem a ver com uma subjugação ou inferiorização de sua poética. Por meio de tudo que ouvi e refleti sobre seu trabalho, tenho certeza que ele provoca redes de sentidos complexos e sofisticados, fazendo-se, ao mesmo tempo, efetivo e afetivo de forma muito evidente.

Caminhando para o encerramento desta parte da tese, preciso confessar que, embora tenha se identificado em alguns momentos como encenadora, a primeira coisa que Jerá me disse ao nos sentarmos junto ao fogo para a entrevista era que ela não era uma diretora: “Eu diria que... Eu diria não, eu digo, na verdade, com certeza absoluta, que primeiro, eu não sou diretora, nem profissional da área, nem nunca fiz teatro, assim, profissional, nem um cursinho” (Guarani, 2024, entrevista). Escolhi, porém, deixar essa informação para o fechamento desta seção, pois acho que ela traz incongruências congruentes que se revelaram na pesquisa e que me parecem adequadas para esta parte do texto. Vale destacar que as diferenças entre as definições de encenação e direção — já abordadas anteriormente — não são alvo da reflexão neste momento, pois isso também não parece ser uma preocupação de Jerá. Então, por que abordar uma diretora que não se intitula como uma diretora em uma investigação sobre diretoras?

Penso que a prática de Jerá, ainda que ela não utilize a direção para denominar sua função, é de fato um papel de condução, provocação e guiança em sentido ético e estético. Certamente parecem faltar termos, conceitos ou ideias no campo da pesquisa teatral para definir o que Jerá desenha nessa função que exerce em sua comunidade. No entanto, isso

não foi, em nenhum momento, uma surpresa. Aqui, o exercício reflexivo fez-se com base em aproximações teóricas que, como já dito antes, não têm como objetivo fixar as práticas de Jerá — e de nenhuma encenadora — em categorias. A tentativa de moldar as suas ações performativas às prerrogativas academicistas seria o oposto do exercício a que se propõe este estudo.

Portanto, muito mais que contaminar a poética de Jerá com um olhar acadêmico, eu gostaria que a poética de Jerá contaminasse os arcahouços da encenação convencionalmente estruturada. Assim, abarcar o trabalho de Jerá nesta pesquisa sobre diretoras, mesmo sem ela se considerar como tal, é uma forma de expandir os limites do que entendemos por direção teatral. Sua poética conecta práticas cênicas a valores e contextos próprios da sua comunidade Guarani Mbya, questionando a ideia convencional de direção e encenação ao propor espaços de criação que emergem de rituais e linguagens comunitárias que se desviam dos moldes institucionais e individuais da cultura ocidental. Ao pensar Jerá como diretora, a direção pode ser observada de uma forma mais ampla e compartilhada. Sua atuação propõe uma liderança coletiva que foge à figura centralizadora do “diretor” convencional, oferecendo uma possibilidade outra de direção com práticas horizontais e profundamente enraizadas no território e nas relações.

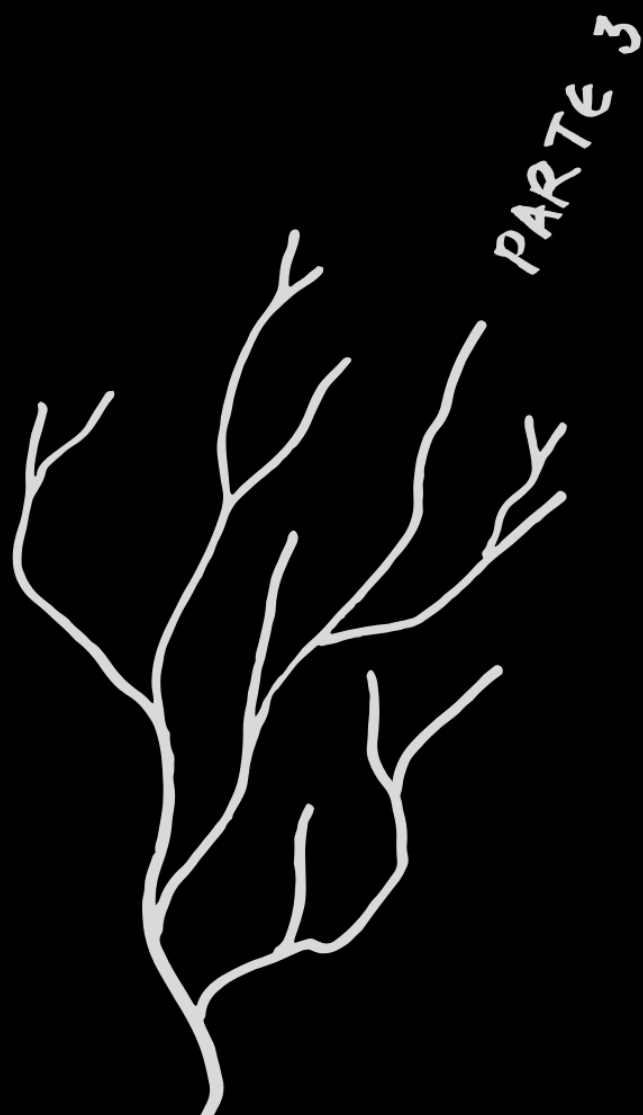
Por fim, a poética de Jerá como encenadora pode ser um convite para tornar a encenação selvagem. Abre a possibilidade de afastar um pouco as conjecturas canônicas tão civilizadas das artes da cena e viver os fluxos, conduzir a criação para demandas coletivas, dar espaço para as subjetividades, propor transformações em nível social, adentrar a fresta que leva ao liminar, fazer política, semear, acolher, denunciar, educar, transmutar. Tudo isso me soa como um bom caminho.

Pedras do Oceano Pacífico - Lima | Peru - janeiro de 2025

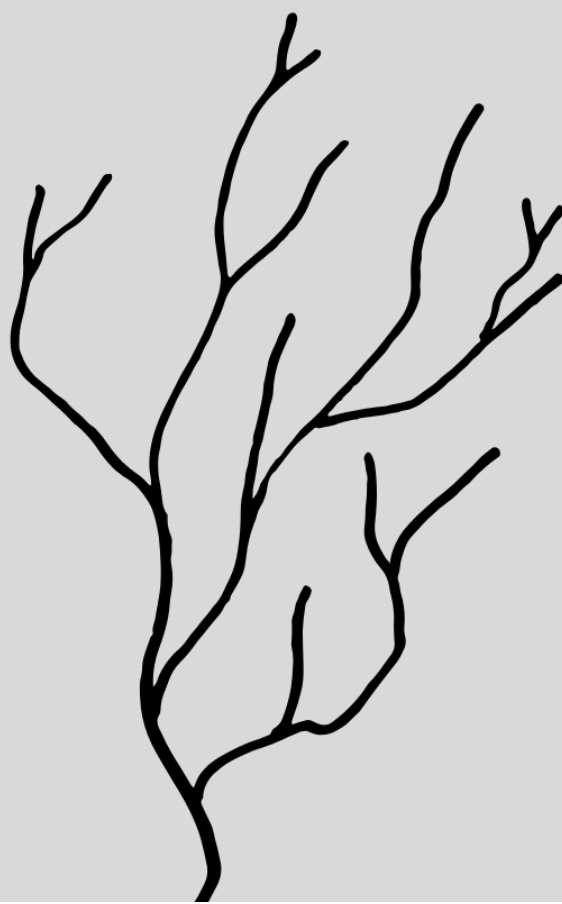


“Às vezes meu coração dispara e eu não quero que ninguém perceba”.

Uma vez eu ouvi alguém dizendo essa frase em uma roda de conversa sobre algum tema de que eu nem me lembro e ela ficou em mim feito cicatriz, grudada, agarrada. A minha timidez crônica ou o meu medo da exposição é um dilema curioso para alguém que escolheu o teatro para a vida. A sensação nervosa antes de entrar em cena sempre pareceu para mim algo próximo a uma pequena morte. Suor, tremedeira, medo de esquecer uma fala, pior do que isso: o que as pessoas vão achar? Será que estou fazendo papel de ridícula? Sei lá, talvez a minha necessidade por falar alguma coisa em cena nunca foi capaz de ultrapassar esses limites construídos pelos traumas de infância. Aos seis anos de idade, na minha primeira peça — “O rapto das cebolinhas” —, eu esqueci praticamente todo o texto e a professora Aline, muito generosa, assentou-se na primeira fila para sussurrar para mim cada palavra que tinha sido obliterada do meu cérebro. Independente dessa estreia terrível, eu insisti no teatro, que retornou à minha vida aos meus doze anos e nunca mais saiu. Fiz-me atriz formada [e professora também]. Ainda bem que pude me aventurar em muitos processos na minha juventude teatral como atriz: cenas, esquetes, espetáculos, grupos, festivais — sou profundamente grata a essas experiências. Mas era na sala de aula que eu sentia que conseguia realizar uma contribuição que fazia sentido para mim e, aparentemente, para as pessoas que também ali estavam. Não posso dizer que não sinto saudade de pisar em um palco, mas este texto não é sobre isso. Fato é que a docência foi se instalando e se reinstalando e foi ela que, como um atalho, levou-me ao encontro da direção. Dizer-me diretora também não é super confortável, por causa dessas questões todas que já discuti na minha tese sobre o machismo, sobre a masculinização da função, sobre o patriarcado no teatro. Porém, é um ato que nunca me faz sentir sozinha. Quando diretora, habito uma ideia como quem habita um lugar, cheio de outras pessoas que também ali habitam. O mergulho no processo criativo é, muitas vezes, a experimentação de um estado apaixonado. E sabe aquele sentimento da paixão, de frio na barriga, que faz a gente agir impulsivamente? Acho que a coisa mais selvagem que já fiz como diretora foi seguir a minha intuição. E é muito bom. Às vezes, dá errado, às vezes, ela nem aparece, mas quando dá certo, é surreal. Afinal, qualquer coisa, a gente volta atrás. O fogo queima o que passou e ilumina o que virá. Enigmática e imprescindível é a famosa fé no caos — senhora de nossos peculiares caminhos na encenação. De alguma forma, os bastidores são um abrigo, talvez um refúgio. Mas tudo é ilusão, porque o coração continua acelerando.



O QUE SEQUE CAMINHANDO



3.1 Pisar o chão, sentir o abismo: ramos das encenações-raízes

*Estamos fazendo até pela mãe das nossas avós.
A árvore não parou de crescer porque cortaram a parte
visível do seu corpo. Em silêncio, as raízes estão se
ajuntando por debaixo da terra, como quem diz,
pela minha boca, depois de milhões de anos:
aqui estou. Somos sua continuidade, árvore mãe!
(Bárbara Matias Kariri, 2024, p. 40)*

Depois de percorrer as poéticas das encenadoras abordadas de forma individualizada, parece-me importante também a busca por elementos em semelhança que permeiam seus saberes e fazeres no teatro. Reconheço a singularidade de cada uma e como suas práticas estão radicalmente conectadas a contextos específicos. No entanto, compreendendo a pesquisa acadêmica como um compromisso coletivo de compartilhamento de reflexões, o gesto final deste estudo propõe uma tentativa de amalgamar o que podem ser características comuns e gerais de suas formas de encenar.

Nesta altura, desdobrando os sentidos que tem um caminho — imagem primeira aqui evocada —, chego a uma segunda: a raiz. As raízes também são uma forma de caminho. Porém, diferentemente do passo que se afasta da origem na superfície, elas seguem em direção ao interior da terra, do tempo, da história. Enquanto os pés caminham rasteiro, as raízes buscam profundidade. Elas se enterram, expandem-se, enroscam-se, conectando pontos distantes por debaixo, em um caminhar oculto e paciente.

Se a raiz também é caminho, as mulheres encenadoras aqui abordadas caminham subterraneamente. Elas semeiam cenas como quem finca sementes no chão. E esperam. Escutam. Cultivam. Há, nas suas poéticas, um gesto que convoca um caminhar sem pressa, a afundar o pé na lama para sentir a temperatura do mundo. Um caminhar que não busca saída, mas entrada. Que não procura somente um destino, mas vínculos — um estado de relação. Suas criações revelam práticas enraizadas, mas não estáticas, pois elas se movem, infiltram-se nos interstícios da vida cotidiana, transformando o meio e sendo transformadas por ele. Elas trilham caminhos que não se separam da terra, que não estão sobre ela, mas com ela. E talvez a singularidade dessas poéticas esteja justamente naquilo que, como as raízes, não se impõe, mas sustém. Assim, denomino as poéticas de direção das mulheres estudadas no contexto deste trabalho de **encenações-raízes** — que brotam de territórios próprios, dialogam com ancestralidades, com comunidades, e tecem uma cena conectada ao chão, à memória e ao corpo coletivo.



Grande parte da raiz permanece invisível, mas é ela que sustenta tudo o que aparece. É base silenciosa, o invisível que torna o visível possível. Espelho invertido da copa, a raiz revela que o que cresce acima também cresce abaixo. Uma árvore frondosa costuma ter raízes amplas e profundas — quanto mais alto o voo, mais funda a raiz. Ela funciona como o cérebro da planta: é ali que se tomam decisões fundamentais para o crescimento, a busca por água, nutrientes, a adaptação ao solo. A raiz é também o sistema sensorial da planta — boca, nariz, ouvidos, olhos, mãos. Rede de conexão, a raiz cria entrelaçamentos. Muitas espécies vegetais se comunicam entre si por meio das raízes, em colaboração com fungos e bactérias, formando sistemas cooperativos no subsolo. Nesse sentido, a raiz é fronteira porosa: está entre a planta e a terra, funcionando como um limiar vivo onde dois mundos se tocam e se transformam mutuamente. É pele entre mundos. A raiz também é resistência. Mesmo quando a parte aérea da planta morre, muitas vezes a raiz permanece viva — e, dela, pode brotar novamente a vida. Ela é um ser ancestral. Está na base de tudo. É anterior, origem, ponto de partida. A raiz é a avó da folha. É também a escrita da planta: o modo como se espalha no solo desenha uma grafia única, uma impressão digital no mundo.

Diante, portanto, das encenações-raízes, relembro algumas considerações da visão metodológica de Curiel (2020) a partir de uma perspectiva feminista e contracolonial para refletir sobre os elementos que as compõem. A autora sugere um afastamento crítico das epistemologias canônicas, valorizando perspectivas ancoradas em vivências concretas, que colaboram para a construção de formas de existência mais justas e humanas, desvinculadas da lógica liberal-colonial. Como parte desse movimento de reconhecimento e legitimação dessas experiências, ela explica:

Trata-se de identificar conceitos, categorias, teorias, que emergem das experiências subalternizadas, que geralmente são produzidos coletivamente, que têm a possibilidade de generalizar sem universalizar, de explicar realidades diferentes contribuindo com o rompimento da ideia de que esses conhecimentos são locais, individuais e incomunicáveis (Curiel, 2020, p. 156).

Nesse sentido, minha intenção é evidenciar que os conhecimentos das mulheres encenadoras de matriz indígena não se restringem aos seus contextos locais, tampouco são desprovidos de elaboração: há técnica, reflexão e intencionalidade em suas práticas. Por meio de um compartilhamento estruturado, esses saberes podem dialogar com diferentes contextos de estudo teatral, ampliando o repertório de referências no campo da direção. Assim, realizo o movimento de interpretar e organizar aspectos dos seus modos de encenar, reunindo-os na forma do que nomeio como ramos.

Aqui, a noção de ramo está associada à ideia de partes ou componentes que, em conjunto, compõem a poética dessas encenadoras. Pode também ser compreendida como a expressão de princípios, valores ou fundamentos — aquilo que sustenta e orienta suas práticas de encenação. A metáfora vegetal⁵⁹ evoca a imagem de uma árvore: os ramos nascem de um tronco comum, mas se expandem em direções diversas, conectando-se a múltiplas experiências, tempos e chãos. Cada ramo carrega a singularidade de seu crescimento, ao mesmo tempo em que preserva a relação com o corpo maior que o sustenta e com os outros ramos. Assim, os ramos aqui nomeados traduzem dimensões que brotam dessas poéticas que são raízes e se desdobram em possibilidades no âmbito da criação teatral.

⁵⁹ Ciente da metáfora do rizoma proposta pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925–1995) e Félix Guattari (1930–1992), e de sua possível afinidade com a noção de encenações-raízes, opto por não os usar como referência, privilegiando a aproximação às imagens, percepções e relações com os seres não humanos advindos das culturas indígenas.

1. DEITAR O OUVIDO NA TERRA | Escuta como fundamento do processo criativo:

Chegar, pisar o chão e imediatamente lançar o ouvido à terra. Aqui, a terra representa um corpo complexo cheio de vida, repleto de outros corpos cheios de outras vidas — é o cosmo da criação. Então, escutar é o verbo mestre do início ao fim. Possivelmente está presente bem antes de começar e permanece até depois de acabar. É guia, é base, é sopro contínuo que atravessa o tempo em que se cria. É também corpo atento, silêncio habitado, vínculo tecido nos entres. Escutar é gesto de abertura, sustenta o que ainda não tem forma e modela a vida do que ainda virá a ser — seja peça, performance, rito. Não é ação fisiológica, mas disponibilidade sensível. É importante escutar a tudo que seja possível, sabendo que nem sempre haverá resposta e que, por vezes, a resposta não é exatamente o que se deseja. Diante de qualquer hipótese, permanecer escutando: pessoas, lugares, imagens, histórias, vazios e tempos. Ouvido amplo é forma de presença.

2. CAVAR PARA PLANTAR SEMENTE | Relação com o território físico e simbólico:

Antes de qualquer coisa: pedir licença. Respirar, contemplar, preparar. Convocar as mãos. Cavar é o ato de revolver a terra formando uma cavidade. Em sentido amplo pode consistir em pesquisar, buscar, abrir caminhos para o que está oculto. Aquilo que está debaixo do solo não se revela com pressa, por isso é importante não temer o escuro e nem o esforço. Se a escavação for profícua, serão reveladas memórias e perspectivas enterradas ali há um tempo. Elas precisarão de cuidado. Com o trato de mãos atenciosas, sementes poderão ser plantadas e provavelmente brotar, transformando-se em caule, folha, flor — palavra, movimento, cena. É expressamente proibida a escavação exploratória; aquela que mata a terra, que não concede frutos. Cavar, aqui, é compromisso com quem veio antes. Não se cava para extrair, mas para conhecer o que pulsa no fundo e, quem sabe, devolver à superfície uma história mais viva, mais justa, mais inteira.

3. A CENA COMO ALDEIA | Centralidade da coletividade:

Não há criação que floresça sozinha. Ela gira em torno de vínculos. É no encontro que o fogo acende, que o alimento se prepara e que a fome se mata. É no encontro que a palavra se faz memória e que as situações se tornam experiências compartilhadas. Não há centro fixo, mas círculo: corpos que se olham, se escutam, se afetam. A cena como aldeia reconhece a importância de cada presença. Estão ali os mais novos, os mais velhos e aqueles do meio. O movimento não se configura por uma única voz, mas por uma

coletividade que sustenta, provoca e redireciona; que tece uma rede viva que pulsa conforme as necessidades de cada momento. É exigido tempo, atenção e cuidado, pois, na afobação, não se constrói conexão que perdura. A hierarquia cede lugar à confiança — estar junto. É reconhecer que a potência de uma obra está menos em sua assinatura e mais na força do mutirão que a ergueu.

4. FAZER A FUMAÇA DANÇAR | Preservação e reinvenção de saberes ancestrais:

É desenhar um gesto de reverência e movimento. É manter acesa a brasa do que veio antes, mas permitir que ela se espalhe, se transforme, ganhe novos contornos. A fumaça carrega memórias, perfumes, rastros de histórias que resistiram ao tempo. Dançar com ela é escutar o que sussurra, é abrir espaço para que o antigo respire no presente, sem se congelar. Na criação, esse movimento se traduz em escolhas que honram os saberes ancestrais sem reduzi-los ao exótico, ao estereotipado, ao enfeite. Eles aparecem como raiz, mas também como broto. Reaparecem reinventados, não para se tornarem outros, mas para continuarem vivos com a liberdade de se moverem com o vento do agora. A tradição não é prisão. É fluxo. É corpo que se desloca carregando consigo mundos inteiros. Preservar, aqui, é uma forma de criar. E criar é uma maneira de continuar preservando.

5. TECENDO O DIA COM FIOS DE SONHO | Intersecção entre arte e vida:

A cena nasce do que se vive e alimenta o que se vive. Se, na metáfora inventada, a noite é arte e a vida é dia, tecer o dia com fios de sonho é dissolver a separação entre criação e existência. É permitir que a arte atravesse a vida como um rio beijando margens — sem ruptura, sem começo e nem fim nítidos. Esse teatro não se isola num tempo ensaiado ou num espaço marcado. Ele respira junto com a roça, com a mata, com a escola, com a rua, com o corpo em trânsito. Os sonhos, aqui, não são fuga do real, nem fruto do irreal, mas matéria com que se costura o mundo. É um modo de estar no tempo fazendo arte. É uma prática que respira junto com a vida, e que, por isso mesmo, é capaz de transformá-la.

6. TRANÇAR MUNDOS | Questões Interculturais, Intraculturais e Transcriações:

Por um gesto artesanal de articulação entre mundos, permitir que diferentes visões coexistam sem fusão forçada. Dar passagem para que as culturas se encontrem com respeito, escutem-se com atenção, habitem juntas em suas congruências e dissonâncias. Assim, o espaço de ensaio e apresentação não é um lugar neutro, já que aceita

tensionamentos. Na verdade, não apenas aceita, busca aprender com eles. Às vezes, pode ser difícil e até doloroso, mas necessário. Trançar mundos é também trançar tempos e histórias. É perceber que não há versão única e há versões que merecem foco em determinado momento. É arte que reconhece a complexidade do que somos e do que podemos ser. Trata-se de uma conversa viva. Um movimento espiralar de um passado que se reinterpreta, um presente que se reinventa e um futuro que se semeia.

7. CORPO-TEATRO SEM FRONTEIRA | Linguagens artísticas múltiplas em diálogo:

Uma nação indígena anterior à invasão europeia vivia em qual país de Abya Yala? Seria absurdo dizer, pois até esse período aqui não haviam as fronteiras que separavam os pedaços de terra como conhecemos hoje. Os territórios se desenhavam por fluxos de água, por veredas ancestrais, por constelações, por amontoados de árvores e montanhas. Assim também caminha a linguagem do corpo-teatro sem fronteira: em travessia. É teatro e também som, imagem, memória, ritual, canto, palavra e silêncio. Dialoga com outras artes que convivem como partes de um mesmo organismo. Então, o teatro não se define por um limite, mas por sua capacidade de reunir e transbordar.

8. ABRIR CAMINHO COM O FACÃO | Direção como gesto ético e político:

Dirigir é, muitas vezes, como abrir uma picada no mato fechado: não há trilha pronta. O facão aqui não é arma, é ferramenta. Ele aponta um movimento de quem vai à frente, não para mandar, mas para possibilitar passagem. Abrir caminho com o facão é expor o corpo às incertezas, é tomar a dianteira com responsabilidade, ciente de que o que se corta afeta o todo — o solo, as folhas, o rumo, os passos de quem vem junto. Essa forma de dirigir não deve se confundir com controle, nem com vaidade. É exercício de percepção e compreensão. É também coragem para tomar decisões: com quem se caminha, o que se conta, de que forma se conta e a quem se oferece o gesto cênico. Há ali uma consciência ativa de que cada criação se inscreve em territórios políticos; ética e estética andam de mãos dadas. Abrir caminho com o facão é também rever rotas quando necessário, desviar-se para não ferir, voltar atrás se for preciso. É saber que cada cena é uma clareira temporária e que o espetáculo não se finda nele mesmo. Dirige-se com o corpo inteiro, com a história nas costas e com os olhos atentos ao que ainda está por vir.

Enfim, que estes ramos possam servir como inspiração e impulso para novas criações, reflexões e modos de encenar que se conectem com outras realidades, corpos e territórios. Não se trata de esgotar ou de cristalizar sentidos, mas de oferecer caminhos possíveis que seguem se abrindo, em movimento, como galhos que continuam a crescer, tocar e se entrelaçar com outros. Que esse mapeamento possa contribuir para a ampliação de repertórios e para o fortalecimento de uma prática teatral mais enraizada, sensível e plural — em diálogo com as potências que brotam das poéticas de matriz indígena e suas formas de pensar e fazer teatro.

3.2 Fim que é passagem

E chego nas curvas finais das trilhas desta pesquisa, em que me aventurei riscando o chão com os pés descalços. Este texto é fruto de múltiplos percursos que vivi durante o doutorado — de dentro para fora, de fora para dentro, seguindo rastros que nem sempre soube nomear, mas que me ensinaram a seguir. Nos passos finais, olho para trás, buscando recuperar o começo, em que a seguinte pergunta foi propulsora da caminhada: que contribuições as poéticas de mulheres encenadoras de matriz indígena propõem para o deslocamento de paradigmas hegemônicos na direção teatral?

Para respondê-la, iniciei com uma revisão bibliográfica que ajudou a situar delineamentos teóricos e históricos como pontos de partida. Analisei as influências europeias e coloniais nas teatralidades em Abya Yala, observando como moldaram formas de produção e percepção do teatro no território ao longo do tempo e como as manifestações indígenas resistiram a esse fenômeno. Refleti também sobre a encenação teatral, identificando as hierarquias patriarcais e as desigualdades de gênero que atravessam historicamente as práticas de direção. Por fim, discorri sobre os feminismos subalternos, com ênfase nas perspectivas contracoloniais e indígenas, que propõem epistemologias insurgentes e estratégias de resistência nas artes e na vida.

Feito esse delineamento teórico, que preparou o solo para a aproximação com as experiências de mulheres encenadoras de matriz indígena, segui ao encontro delas. Optei por iniciar com Paula González (Chile), depois segui até María Alicia Martínez Medrano (México), encerrando com Jerá Guarani (Brasil). Com o apoio de múltiplos referenciais, interpretei suas poéticas observando os aspectos metodológicos, éticos, estéticos, culturais, sociais e pedagógicos que sustentam seus modos de encenar. Entre as

referências importantes nessa etapa estiveram Paulo Freire, Augusto Boal, Augusto Acosta, Ileana Diéguez Caballero, Rustom Bharucha e Ailton Krenak, entre outras e outros.

Por fim, buscando pontos de interseção entre as poéticas das diretoras estudadas, propus ramos gerais e comuns que atravessam seus saberes e fazeres, suas encenações-raízes. São eles:

- a escuta como fundamento do processo criativo;
- a relação com o território, tanto físico quanto simbólico;
- a centralidade da coletividade;
- a preservação e reinvenção de saberes ancestrais;
- a intersecção entre arte e vida;
- as questões interculturais, intraculturais e as transcrições;
- o uso de linguagens artísticas múltiplas em diálogo;
- a direção como gesto ético e político.

Juntos, esses ramos desenham a raiz de uma árvore de sentidos que pode seguir germinando em outras criações.

Ao reunir e aprofundar as experiências de mulheres encenadoras de matriz indígena, considero que esta pesquisa contribui para expandir os horizontes teórico-práticos da direção teatral. Ao lançar um olhar crítico sobre os modelos dominantes de encenação e suas marcas coloniais e de gênero, o estudo se aproxima de perspectivas historicamente invisibilizadas, que oferecem aportes significativos para deslocamentos metodológicos e epistemológicos no campo da direção. Nesse sentido, a nomeação de características e princípios comuns às poéticas das diretoras — encenações-raízes, esquematizadas como “ramos” — propõe um vocabulário poético e político que tensiona lógicas centralizadoras, ao mesmo tempo em que convida a pensar a encenação a partir de vínculos, memórias e pertencimentos.

Além disso, as linhas de desejo, inserções subjetivas e performativas em escritos e imagens ao longo do trabalho, são propostas como atravessamentos que entremeiam o curso da pesquisa acadêmica, a partir do meu olhar como pesquisadora. Essa elaboração aponta também para uma contribuição metodológica no campo das artes, ao mobilizar uma escrita que articula estudo e afeto, teoria e experiência, em busca de um pensamento implicado. Assim, a tese se inscreve no esforço de construir um conhecimento comprometido com as experiências de vida — mobilizadoras primordiais da pesquisa em si —, compreendendo como tudo isso se transforma em manifestação artística e

investigação.

Reconheço que, embora esta pesquisa tenha buscado aprofundar o diálogo com as poéticas de mulheres encenadoras de matriz indígena, ainda há muitos caminhos a serem cruzados e fios a serem trançados nesse sentido. Considerando o campo das artes da cena, a diversidade de contextos, línguas, cosmologias e práticas dos povos originários de Abya Yala é vasta e evidentemente não pode ser contemplada de forma plena em um único estudo. Além disso, as próprias noções de direção e encenação seguem em movimento, sendo continuamente reinventadas por experiências que escapam às noções aqui desenvolvidas. Portanto, ficam como sugestões para futuras pesquisas o aprofundamento em processos criativos de outras encenadoras e coletivos indígenas, as práticas pedagógicas teatrais em contextos de diálogo cultural, bem como o desenvolvimento de abordagens metodológicas que valorizem os saberes situados, a escuta e a dimensão relacional da criação cênica. Há muito ainda a ser cultivado nesse território.

Deixo, então, que esta tese peregrine, que possa brotar onde tiver de ser. Que leve consigo sementes para outras paisagens — pois o final deste caminho não é nada mais do que o começo de outros.



REFERÊNCIAS

- ABREU, Ana Carolina Fialho. A comicidade ritual Krahô (Brasil) e Quechua (Peru): Hôxwa, Llamichu e a atual luta social de seus povos. *Ilinx: Revista do LUME*, v. 11, p. 30–44, 2017. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/480>. Acesso em: 28 nov. 2024.
- ABREU, Ana Carolina Fialho de. *Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô*. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/17916>. Acesso em: 18 dez. 2025.
- ACOSTA, Alberto. *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016. 264 p.
- ACOSTA, Alberto. El buen vivir, una utopía por (re)construir. *CIP-Ecosocial-Boletín ECOS*, n. 11, p. 1-19, 2010. Disponível em: [https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin ECOS/11/Buen vivir utopia por reconstruir.pdf?srsId=AfmBOorWN4mwqWrfjIHdiYTiKJW9QCXvoqSlG8Jygfj-BANucsmWt-Jh](https://www.fuhem.es/media/cdv/file/biblioteca/Boletin%20ECOS/11/Buen%20vivir%20utopia%20por%20reconstruir.pdf?srsId=AfmBOorWN4mwqWrfjIHdiYTiKJW9QCXvoqSlG8Jygfj-BANucsmWt-Jh). Acesso em: 21 set. 2025.
- ADAME HERNÁNDEZ, Domingo. Teatralidad india y comunitaria en México: un acercamiento desde la complejidad. *América sin Nombre*, [s. l.], n. 8, p. 18–26, 2005. Disponível em: <https://americasinnombre.ua.es/article/view/2006-n8-teatralidad-india-y-comunitaria-en-mexico-un-acercamient>. Acesso em: 14 may. 2025.
- ALBERGARIA, Helena. Laboratório de Teatro Campesino e Indígena. In: *Enciclopedia Latinoamericana Wiki*. São Paulo: [Boitempo], [2015]. Disponível em: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/l/laboratorio-de-teatro-campesino-e-indigena>. Acesso em: 19 jul. 2025.
- ALBORNOZ, Gonzalo Toledo. El teatro mapuche escrito en femenino. *IdeAs*, [s. l.], v. 21, 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ideas/15571>. Acesso em: 26 mar. 2025.
- ALPUCHE, Myrian Anahí Sanchez; MAGDÓNEL, Miguel Ángel Ruiz. El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: Un caso exitoso de gestión y promoción cultural en Tabasco en el siglo XX. *Cinzontle*, [s. l.], v. 16, n. 32, p. 16–21, 2024. Disponível em: <https://revistas.ujat.mx/index.php/Cinzontle/article/view/6350>. Acesso em: 15 mai. 2025.
- AMARAL, Madson Anderson Corrêa Matos do. A tutela indígena no ordenamento jurídico brasileiro e a terra como direito fundamental para a garantia de vida e liberdade dos povos indígenas. *Revista Humanidades e Inovação*, Palmas-Tocantins, v. 4, n. 3, 2017. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/442>. Acesso em: 26 mar. 2025.
- ANAIS da XI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em

Artes Cênicas – ABRACE: *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*. Alba Pedreira Vieira, Andrea Carvalho Stark, Vera Collaço (orgs.). Rio Branco: Stricto Sensu, 2023. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/wp-content/uploads/2023/12/Artes-Cenicas-na-Amazonia.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2025.

ANAIS do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE: *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*. Alba Pedreira Vieira, Vera Collaço (orgs.). Viçosa, MG: Editora Asa Pequena, 2024. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/wp-content/uploads/2024/12/Abrace-20241221.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2025.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. À guisa de prefácio. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (org.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. p. 11-22.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*. Trad. de Carmen Valle Simón. Madrid: Capitán Swing, 2016.

ARECO, Silvino. Cultura guarani: a palavra original é caracterizada pela palavra que conta os mitos. *Amazônica - Revista de Antropologia*, [s.l.], v. 8, n. 2, p. 496-516, out. 2016. ISSN 2176-0675. Disponível em: <https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/5054>. Acesso em: 17 jun. 2025.

BALLESTRIN, Luciana. Feminismos subalternos. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1035-1054, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/gW3NgWK4bpj9VHJCNTxx96n/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 08 jan. 2024

BANIWA, Lilly; FABRINI, Veronica. Nós, entre ela e eu. In: TERENA, Naine; DUARTE, Andreia (org.). *Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade*. São Paulo: N-1 edições, 2021. p. 49-60.

BARBOSA, Maria Lucivania de Lima. Daqui do Cariri: a atuação polifônica na prática de encenadoras. *Voz e Cena*, [s. l.], v. 3, n. 02, p. 132-147, 2022. DOI: 10.26512/vozcen.v3i02.45433. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/45433>. Acesso em: 6 set. 2023.

BARP, Nathalia Scapin. *Ecdise: aproximação de mulher não-indígena e mulheres indígenas na criação em performance*. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/23441>. Acesso em: 20 dez. 2025.

BAYMA, Roberta Bentes Flores. *Teatro Dadivoso: ritos e atos poéticos como práticas de cuidado de si e de outres*. Porto Alegre: Editora Rede Unida, 2023. 221 p. (Série Saúde Mental Coletiva, v.9). Disponível em: <https://editora.redeunida.org.br/wp-content/uploads/2023/08/Livro-Teatro-Dadivoso.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2025.

BENITES, Sandra. O nosso corpo é o nosso chão: Corpo-Território 1. *Cadernos Selvagem*. Publicação digital. [Biosfera]: Dantes Editora, 2023a. Disponível em: https://selvagemciclo.org.br/wp-content/uploads/2023/05/CADERNO69_BENITES_CORPOTERRITORIO1.pdf. Acesso em: 17 jul. 2025.

BENITES, Sandra. A memória demarca o nosso corpo: Corpo-Território 3. *Cadernos Selvagem*. Publicação digital. [Biosfera]: Dantes Editora, 2023b. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/wpcontent/uploads/2023/06/CADERNO73_BENITES_CORPOTERRITORIO3.pdf. Acesso em: 04 set. 2023.

BERGER, William. Augusto Boal e o Teatro do Oprimido. *Em Pauta: Revista da Faculdade de Serviço Social*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 12, n. 33, p. 109–133, 1. sem. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaempauta/article/view/13028>. Acesso em: 21 set. 2025.

BHARUCHA, Rustom. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. 1. ed. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

BLAKEMORE, Erin. *Quem foram os maias? Conheça os segredos desta antiga civilização*. *National Geographic Brasil*, [s. l.], 13 set. 2022. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/09/quem-foram-os-maias-conheca-os-segredos-desta-antiga-civilizacao>. Acesso em: 18 jul. 2025.

BLAU, Eleanor. Mexican Peasant Theater in Catskills. *The New York Times*, New York, 21 ago. 1986. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1986/08/21/theater/mexican-peasant-theater-in-catskills.html>. Acesso em: 19 jul. 2025.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOND, Rosana. *História do Caminho de Peabiru: descobertas e segredos da rota indígena que ligava o Atlântico ao Pacífico*. Vol. 1. 1. ed. Curitiba: Editora Aimberê, 2021a. 383 p.

BOND, Rosana. *História do Caminho de Peabiru: descobertas e segredos da rota indígena que ligava o Atlântico ao Pacífico*. Vol. 2. 1. ed. Curitiba: Editora Aimberê, 2021b. 410 p.

BRAGA, Bya. Entreatuar com máscaras e mascaramentos: por artes de cena mais-que-humanas. *Sinais de Cena*, [s. l.], v. 3, n. 4, 2025. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/40827>. Acesso em: 18 jul. 2025.

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanaria de ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A educação como cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRASIL. Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014. Aprova o Plano Nacional de Educação – PNE e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 26 jun. 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm. Acesso em: 16 set. 2024.

BRASIL. Resolução CNE/CEB nº 5, de 22 de junho de 2012. Define as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Indígena na Educação Básica. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 28 jun. 2012. Disponível em: https://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=11074-rceb005-12-pdf&category_slug=junho-2012-pdf&Itemid=30192. Acesso em: 16 set. 2024.

BRASIL. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989, nº 9.029, de 13 de abril de 1995, nº 7.347, de 24 de julho de 1985, e nº 10.778, de 24 de novembro de 2003. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 21 jul. 2010. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12288.htm. Acesso em: 13 maio 2025.

BRASIL. Decreto nº 6.861, de 27 de maio de 2009. Dispõe sobre a Educação Escolar Indígena e o atendimento específico para as comunidades indígenas. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, 28 maio 2009. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2009/decreto-6861-27-maio-2009-588516-publicacaooriginal-113090-pe.html>. Acesso em: 16 set. 2024.

BRASIL. Lei n. 11.645/2008, de 10 de março de 2008. Altera a lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. *Diário Oficial da União*: Brasília, DF, 11 mar. 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 21 set. 2025.

BRITO, Katia. *Corpo atuado: cena e xamanismo*. 2025. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2025. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27162/tde-28072025-111752/pt-br.php>. Acesso em: 20 dez. 2025.

BUTLER, Judith. Speaking Up, Talking Back. Joan Scott’s critical feminism. In: BUTLER, Judith; WEED, Elizabeth (ed.). *The Question of Gender: Joan W. Scott’s critical feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 2011. p. 11-28.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Liminaridades: práticas de emergência e memória. *O Percevejo online*, v. 8, n. 2, p. 49-59, 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/6496>. Acesso em: 01 dez. 2024.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cuerpos sin duelo*. Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidade e performance política*. Uberlândia: Edufu, 2011.

CABNAL, Lorena. Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento

epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. In: LAS SEGOVIAS. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario* [online]. [S. l.]: ACSUR, 2010. Disponível em: <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2024.

CABRAL, Rafael Lamera Giesta; MORAIS, Vitória Larissa Dantas de. Os povos indígenas brasileiros na ditadura militar: tensões sobre desenvolvimento e violação de direitos humanos. *Direito e Desenvolvimento*, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 106–122, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unipe.br/index.php/direitoedesenvolvimento/article/view/1218>. Acesso em: 26 mar. 2025.

CAMACHO, Clara Angélica Contreras. *A direção teatral na América Latina: narrativas da formação na Universidade Pública*. Orientador: Narcísio Laranjeira Telles da Silva. 2019. 233 f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/24492>. Acesso em: 21 set. 2025.

CAMARGOS, Júlia. *Teatro que fica: sentidos atribuídos por jovens à sua experiência de formação teatral*. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/28a31935-a030-4801-b573-4edaf65f9bb0>. Acesso em: 21 set. 2025.

CANDAU, Vera Maria Candau. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 37, jan./abr. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/5szsvwMvGSVPkGnWc67BjtC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 dez. 2024.

CARVALHO, Ana Luiza Diniz de. *A opressão do gênero no setor teatral: experiências de professoras nas direções dos espetáculos do T.U. (UFMG) e do CEFART (FCS)*. 2023. 145 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/tccs/index.php/teatro/article/view/410>. Acesso em: 18 jul. 2025.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Subjetivação radical do mundo*. Cadernos Selvagem. Biosfera: Dantes Editora, 2023. Publicação digital. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2023/10/CADERNO076_VIVEIROS_DE_CASTRO.pdf. Acesso em: 20 jul. 2025.

CAVALCANTI, Maria Clara Martins. Feminismos Decoloniais e “América Latina”: comentários sobre as mobilizações do conceito. *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 21, jan./jun., 2022, SEÇÃO A: Pesquisas Bibliográficas e Documentais. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13359>. Acesso em: 21 set. 2025.

CHAVES, Luciane Azevedo. Maias. In: CHAVES, Luciane Azevedo. *História das Américas I*.

1. ed. Sobral: Faculdades INTA, 2016. Disponível em: <https://saltheebooks.com.br/wp-content/uploads/2024/05/Historia-das-Americas-I-1.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2025.

COLLAÇO, Vera. Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo. In: ANPUH – SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., Fortaleza, 2009. *Anais*: [...]. [S. l.]: Associação Nacional de História, 2009. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772006_577b12882bb833b64c06e114fcd19cf5.pdf. Acesso em: 06 set. 2023.

COMISSÃO GUARANI YVYRUPA. *Notícias*. Barragem, SP. Disponível em: <https://www.yvyrupa.org.br/noticias>. Acesso em: 16 jun. 2025.

CORRÊA, Jessica Aparecida; POPYGUA, David Karaí; CASTRO, Bernadete Aparecida C. A resistência Guarani contra a barbárie da "civilização": a busca pelo tekoha porã. *Conexão Política*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Piauí, v. 9, n. 1, p. 11-30, 2020. Disponível em: <https://comunicata.ufpi.br/index.php/conexaopolitica/article/view/12220>. Acesso em: 17 jun. 2025.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 121-138.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. Trad. Ana Luiza Braga e Lior Zisman Zalis. São Paulo: n-1 Edições, 2021.

DIAS, Alder de Sousa, ABREU, Waldir Ferreira de. Didáticas decoloniais no Brasil: uma análise genealógica. *Revista do Centro de Educação UFSM*, v. 45, n. 1, e91/1-24, jan. - dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reveducacao/article/view/41328/html>. Acesso em: 16 fev. 2023.

DONKIN, Ellen, CLEMENT, Susan. Introduction. In: DONKIN, Ellen, CLEMENT, Susan (org.) *Upstaging Big Daddy: Directing Theater as if Gender and Race Matter*. Michigan, EUA: The University of Michigan Press, 1993. p. 2-11.

DOOLEY, Robert A. (comp.). *Léxico Guarani, dialeto Mbyá*. Cuiabá, MT: Sociedade Internacional de Linguística (SIL Language & Culture Archives), 2006. Disponível em: <https://www.sil.org/resources/archives/16958>. Acesso em: 19 jul. 2025.

DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna Rosa (orgs.) *Caixa de Dramaturgias Indígenas*. Autores: Ailton Krenak, Andreia Duarte, Bárbara Matias, Duadino Martines, João Nyn, Bárbara Luz e Márcia Kambeba. São Paulo: Outra Margem; n-1 edições, 2023.

FAGUNDES, Patrícia. O diretor como Artista Relacional. *Cena*, Porto Alegre, v. 20, p. 159-167, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/61158>. Acesso em: 08 jan. 2024.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*,

São Paulo, v. 8, p. 197–210, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em: 28 nov. 2024.

FERNANDES, Sílvia; COSTA, José da (orgs.). *Políticas da cena contemporânea: comunidades e contextos*. São Paulo: Hucitec, 2024.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3–13, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 26 mar. 2025.

FERREIRA JR., Amarilio; BITTAR, Marisa. Pluralidade lingüística, escola de bê-á-bá e teatro jesuítico no Brasil do século XVI. *Educação & Sociedade*, Campinas, CEDES, v. 25, n. 86, p. 171-195, abr. 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-73302004000100009>. Acesso em 17 out. 2023.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma breve história do teatro brasileiro moderno. *Revista Nuestra América*, n. 5, p. 131-143, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10284/2650>. Acesso em: 17 out. 2023.

FIGUEIREDO, Andreia Duarte de. *O instante da cena do índio: a expressão poética de uma experiência*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/a390212b-d5e0-403d-bbc3-ef6695e2060e>. Acesso em: 21 set. 2025.

FIGUEIREDO, Andreia Duarte de. *Teatro e os povos indígenas, por uma reinvenção da vida*. 2023. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2023.tde-01112023-155945>. Acesso em: 15 dez. 2025.

FLIOTSOS, Anne; VIEROW, Wendy (org.). *International Women Stage Directors*. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2013. 352 p.

FLIOTSOS, Anne; VIEROW, Wendy (org.). *American Women Stage Directors of the Twentieth Century*. Champaign: University of Illinois Press, 2008. 461 p.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

GAY, Jane de. Naming Names: An Overview of Women in Theatre – 1500-1900. In: GOODMAN, Lizbeth, GAY, Jane de (org.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 25-28.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. *Do sopro ao afeto: corpos Kôkâmou na experiência xamânica*. São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Oficina de florestas: Tupi or not Tupi, that is the question. *Sala Preta*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 185-196, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185074>. Acesso em: 03 dez. de

2025.

GONZÁLEZ SEGUEL, Evelyn. Biografía KIMVN Teatro. In: GONZÁLEZ SEGUEL, Paula (org.); VEGA MEDINA, Marisol; ARANCIBIA URZÚA, David. *Dramaturgias de la resistencia: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. 1. ed. Santiago de Chile: Pehuén: CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018. p. 17-23.

GONZÁLEZ SEGUEL, Paula. *Ñi Pu Tremén: Reflexión teórica que acompaña la obra de grado documental para optar al grado académico de Magíster en Cine Documental*. 2022. Dissertação (Mestrado em Cine Documental) – Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI), Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2022.

GONZÁLEZ SEGUEL, Paula (org.); VEGA MEDINA, Marisol; ARANCIBIA URZÚA, David. *Dramaturgias de la resistencia: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. 1. ed. Santiago de Chile: Pehuén: CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções, diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 139-150.

GOUVÊA, Marianna. *Passarilhar entre poéticas de re(existências): cartas aladas para brincar*. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Instituto de Artes, Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, 2025. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/items/5db8dcdd-303a-413c-ac95-774129ea3153>. Acesso em: 22 dez. 2025.

GROBET, Lourdes. *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: medio siglo de historia*. Ciudad de México: RM, 2022.

GUARANI, Jerá. Tornar-se selvagem. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 14, p. 12-19, jul. 2020. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/tornar-se-selvagem/>. Acesso em: 21 set. 2025.

GUERRILLA GIRLS. *As vantagens de ser uma artista mulher*. [S. l.], 2017. Impressão digital sobre papel, 45 × 58,5 cm. *Cartaz* (MASP.10878). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/as-vantagens-de-ser-uma-artista-mulher-portugues>. Acesso em: 19 jul. 2025.

GUIMARÃES, Carlos Henrique. Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: Um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-30, 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21533>. Acesso em: 26 mar. 2025.

HADERCHPEK, Robson Carlos. *A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*. 2009. 178 p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

HAMPTON, Wilborn. Review/Theater; Shakespeare Caliente Is a Visual Spectacle. *The New York Times*, New York, 15 set. 1990. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/1990/09/15/theater/review-theater-shakespeare-caliente-is-a-visual-spectacle.html>. Acesso em: 19 jul. 2025.

HENRÍQUEZ, Patricia. Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispanico. *Revista de Estudios Filológicos*, n. 44, p. 81-92, sept. 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132009000100005>. Acesso em: 17 out. 2023.

HOTXUÁ. Direção: Letícia Sabatella e Gringo Cardia. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=po5nkwRN4mY>. Acesso em: 14 jul. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo Demográfico 2022: identificação étnico-racial da população, por sexo e idade – Resultados do universo*. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/13ee0337cfc1de37bf0cd4da3988e1f.pdf. Acesso em: 13 mai. 2025.

KARIRI, Bárbara Matias. *Poesia da terra*. São Paulo: Margaridas; FEMINAs, 2024.

KIMVN TEATRO. *A ruka: habitação tradicional dos Mapuche*. Santiago, [s.d.]. Disponível em: <https://www.kimvn teatro.cl/espanol1/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

KIMVN TEATRO. Site oficial. Santiago, [s.d.]. Disponível em: <https://kimvn teatro.cl/>. Acesso em: 19 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. *A vida é selvagem*. Florida, EUA: Amazônia Latitude; Florida State University, 2022. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/wp-content/uploads/2022/12/A-Vida-e-Selvagem-%E2%80%93-Ailton-Krenak-v5.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2024.

KRENAK, Ailton. *Caminhos para a cultura do Bem Viver*. Organização: Bruno Maia. [S. l.]: Cultura do Bem Viver, 2020. Disponível em: <https://cdn.biodiversidadla.org/content/download/172583/1270064/file/Caminhos+para+a+cultura+do+Bem+Viver.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2025.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEARN, Joshua Rapp. A civilização maia “entrou em colapso”? Segundo arqueologistas, essa ideia está errada. *National Geographic Brasil*, 10 fev. 2025. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2025/02/a-civilizacao-maia-entrou-em-colapso-segundo-arqueologistas-essa-ideia-esta-errada>. Acesso em: 18 jul. 2025.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena – As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea*. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/pt->

[br.php](#). Acesso em: 21 set. 2025.

LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965, 227 p.

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LUGONES, María. Colonialidade e Gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MACHADO, Robson Reinoso. *Dança Xondaro: sabedoria de fresta mobilizada para as práticas teatrais*. 2023. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Curso de Teatro, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/271552>. Acesso em: 21 dez. 2025.

MAGNUS, Jaime Chabaud. El jaguar, el pueblo y el teatro, en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, v. 33, Universidad Veracruzana, 1992.

MARIA, Cecília; LEAL, Dodi; ANDRADE, Letícia; JÚLIA, Fernanda. Cartas para empoderamentos e poéticas de encenação de diretoras brasileiras contemporâneas. *Ephemerá - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 4, n. 7, p. 7-17, 31 maio 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4661>. Acesso em: 06 set. 2023.

MARSCHNER, Arami Argüello. *Saberes do corpo kaiowa: lugar de murmúrio e resistência*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1161149>. Acesso em: 19 dez. 2025.

MARTÍNEZ MEDRANO, María Alicia. El nacimiento de un proyecto. *Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro*, año 12, n. 55, oct./nov./dic. 2013. Disponível em: https://pasodegato.com/wp-content/uploads/2024/05/PDG_55_digital.pdf. Acesso em: 18 jul. 2025.

MARTÍNEZ MEDRANO, María Alicia. Información general sobre el LTCI. *Revista Tramoya*, n. 14-15, p. 87-94, 1988. Disponível em: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3834>. Acesso em 15 mai. 2025.

MARTINS, Iassanã. Mulheres na atuação, encenação e iluminação: rupturas nas dinâmicas do modelo patriarcal. *Revista Aspás*, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 108-122, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/204158>. Acesso em: 6 set. 2023.

MATIAS, Bárbara Leite. *Avermelhada, corpa-guerra corpa-cura: resistência indígena Kariri nas artes da cena*. 2024. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2024. Disponível em:

<https://repositorio.ufmg.br/items/91c8b244-f9de-469e-ae59-1fcb846bcb8c>. Acesso em: 21 set. 2025.

MAYOR, Mariana. O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera. *Revista aSPAs*, v. 5, p. 103-110, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102335>. Acesso em: 06 set. 2023.

MIRANDA, Maria Brígida de; FRANZONI, Tereza Mara; HARTMANN, Luciana; MONTARDO, Deise Lucy; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; CHAMORRO, Graciela; JESUS, Naine Terena de. Dossiê Temático II: As artes da cena dos e com os povos indígenas. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-7, 6 abr. 2022. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21953>. Acesso em: 18 jul. 2025.

MULHERES ENCENADORAS. Canal no YouTube. Disponível em: youtube.com/@MulheresEncenadoras/streams. Acesso em: 19 jul. 2025.

MULHERES ENCENADORAS. Perfil no Instagram. Disponível em: [instagram.com/mulheresencenadoras](https://www.instagram.com/mulheresencenadoras). Acesso em: 19 jul. 2025.

MULHERES ENCENADORAS. Podcast disponível no Spotify. Disponível em: open.spotify.com/show/1CgmOD8s0Yrp9mJq3e6A3z. Acesso em: 19 jul. 2025.

MÜLLER, Regina Pollo. Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 43, n. 2, p. 165-193, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/X9vfH7rXwWstcydVNb3fpcj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 dez. 2025.

MUÑOZ, Talía Valdez. La relación de los mayo-yoreme y yaquis-yoreme con el cosmos, su expresión en la danza del venado y su presencia en las fiestas cristianas. In: *Etnografías e Historias de las fiestas Yoreme del Norte de Sinaloa*. CENOBIO, Rafael Santos; MURILLO, María de los Ángeles Sitlalit García, VALENZUELA, Luis García (coord.). México: Astra Ediciones; Instituto Sinaloense de Cultura; Secretaria de Cultura, 2021.

NAVARRETE MAYA, Laura. María Alicia Martínez Medrano. *Enciclopedia de la Literatura en México – ELem*. Ciudad de México, [s.d.]. Disponível em: <http://www.elem.mx/autor/datos/124663>. Acesso em: 19 jul. 2025.

NERIS, Elisabete de Paula de Lemos; BERSELLI, Marcia. Implicações e desdobramentos de uma direção compartilhada: apontamentos a partir de um processo de criação em modo colaborativo conduzido por três encenadoras. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 210-231, 2021. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/20113>. Acesso em: 6 set. 2023.

NETO, Alberto da Cunha e Silva. *O malocorpo do ator: diálogos entre processos de atuação e saberes de povos ameríndios*. 2020. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/a689a0fd-e69f-41e5-8fd3-c86da46bb0e5>. Acesso em:

21 dez. 2025.

NETO, Aristóteles Barcelos. O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: Iconografia e transformação. *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, v.2, n.2, jul.-dez., p. 43-66, 2010. Disponível em: <https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/view/26/24> . Acesso em: 17 out. 2023.

NYN, João. O teatro como contracolonyzação tupy-guarany nhandewa. In: TERENA, Naine; DUARTE, Andreia (org.). *Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade*. São Paulo: N-1 edições, 2021. p. 25-35.

OBREGÓN, Marina Lamus. *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*. Bogotá, Colombia: Luna Libros, eLibros Editorial, 2013.

OLIVEIRA, Letícia. (In)visibilidades e empoderamento das encenadoras no teatro brasileiro. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v.3, n.33, p. 157-173, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018157> . Acesso em 20 jan. 2023

OLIVEIRA, Valéria Maria Santana; MESQUITA, Ilka Miglio de. O projeto assimilacionista português: o diretório pombalino sob um olhar decolonial. *Roteiro*, [s. l.], v. 44, n. 1, p. 1-18, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unoesc.edu.br/roteiro/article/view/15119>. Acesso em: 26 mar. 2025.

PAREDES, Julieta. Descolonizar as lutas: a proposta do feminismo comunitário. Tradução de Tereza Spyer Dulci. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 03, n. 02, p. 74-87, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2470>. Acesso em: 21 set. 2025.

PAREDES, Julieta. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 96-119.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDREIRA VIEIRA, Alba; CARVALHO STARK, Andreia; COLLAÇO, Vera (org.). *Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos*. Rio Branco: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), XI Reunião Científica, 2023. ISBN 978-65-86283-95-2. Disponível em: <https://portalabrace.org/novo2022/wp-content/uploads/2023/12/Artes-Cenicas-na-Amazonia.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2025.

PELLETTIERI, Osvaldo. Escena y poder em el teatro argentino (1945-1955): peronismo y teatro. In: MEYRAN, Daniel; ORTIZ, Alejandro; SURÉDA, Francis (org.). *Teatro y poder*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2002. p. 59-69. Disponível em: <https://books.openedition.org/pupvd/29884> . Acesso em 17 out. 2023.

PICON VALLIN, Beatrice. Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta. *Folhetim*, Rio de

Janeiro, n. 30, p. 6-33, 2013. Disponível em: <https://liviafloreslopes.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/09/picon-vallin-stanislavski-e-meyerholdsolidao-e-revolta.pdf>. Acesso em 18 jul. 2025.

PINHEIRO, Patrícia Mara de M. *Meu Deus, como é lindo o Chão de Tupinambá!*: atos performativos entre mãe e filha no Rito do Chá Sagrado da Ayahuasca. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas-Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

POVO GUARANI, GRANDE POVO! [Brasília]: Conselho Indigenista Missionário (Cimi), [2008]. Disponível em: https://cimi.org.br/pub/publicacoes/1190930211_RevistaGuarani%5B2%5D.pdf. Acesso em: 17 jun. 2025.

PRECIADO, Paul B. *Testojunkie*. São Paulo: Editora N-1, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>. Acesso em: 16 fev. 2023.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pilar (org.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998. p. 25-37. Disponível em: http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.

ROCHA, Carmen Castillo. O “Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena” e a construção de uma vida boa em Ticopó, Yucatán, México. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 39, n. 2, p. 131-145, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201629>. Acesso em: 15 maio 2025.

ROJAS, Ignacia Cortés; PASTÉN, Ignacio. La escenificación de la violencia estatal en dos obras mapuche recientes: Malen de Ricardo Curaqueo y Trewa. Estado-Nación o espectro de la traición de Paula González. *Latin American Theatre Review*, [s. l.], v. 54, n. 2, 2022. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/16480>. Acesso em: 26 mar. 2025.

ROSTOLLAN-SINET, Corentin. Transformations du territoire esthétique : « créer en mapuche » dans l’institution théâtrale chilienne. *Amerika*, [s. l.], v. 21, 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/12729>. Acesso em: 26 mar. 2025.

SAMARTINO, Rafaela Herran. *As Guarani e Juruas: a dança das relações na aldeia guarani Yynn Moroti Wherá*. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/entities/publication/a49b744a-5c1c-4659-bbd7-dfa1cfd60020>. Acesso em: 20 dez. 2025.

SANTOS, Bárbara Tavares dos. *Poéticas da encenação: tessituras de experiências cênicas em abordagem feminina sobre a docência da encenação no ensino superior*. 2019. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/0846159c-a1a5-41d0-b7c9-968980984951>. Acesso em: 21 set. 2025.

SCHMIDHUBER, Guillermo. El Modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión. *Revista Iberoamericana*, [s. l.], v. 55, n. 146-147, p. 161-171, 1989. Disponível em: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1989.4551>. Acesso em: 17 out. 2023.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, [s. l.], v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 26 mar. 2025.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: do patriarcado comunitário de baixa intensidade ao patriarcado colonial moderno de alta intensidade. In: SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 85–120.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura de um vocabulário estratégico descolonial. Trad. Rose Barboza. *e-cadernos CES*. Epistemologias Feministas: ao encontro da crítica radical. Coimbra, n. 18, p. 106-131. 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 14 mai. 2025.

SESC SANTO AMARO. *Mulheres Líderes mudando a história da Terra Indígena Tenondé Porã* [vídeo]. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DeHp4iamur0>. Acesso em: 19 jul. 2025.

SIQUEIRA FILHO, Segismundo. *A resistência mapuche ao processo de colonização espanhol nos séculos XVI e XVII: Um olhar sobre as obras de Alonso de Ercilla e Jerónimo de Vivar*. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2009.

SMITH, Bonnie. *Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica*. Bauru: EDUSC, 2003.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 130–143, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 26 mar. 2025.

SOUZA, Carla Dameane Pereira. As memórias da repressão política contra os mapuches após o golpe de estado chileno (1973) na dramaturgia do KIMVN Teatro. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, [s. l.], v. 28, n. 3, p. 61–82, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/53881>. Acesso em: 26 mar. 2025.

SOUZA, Carla Dameane Pereira. KIMVN teatro documental: a cena como lugar de

resistência. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 1, p. 178–191, 2019. DOI: [10.11606/issn.2238-3867.v19i1p178-191](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p178-191). Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/156245>. Acesso em: 26 mar. 2025.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. *A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani*. Orientadora: Sara Rojo. 2013. 314 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

TABARES, Vivian Martínez. “Teatro”. In: SADER, Emir; JINKINGS, Ivana; MARTINS, Carlos Eduardo; RODRIGO, Nobile (orgs.). *Enciclopedia Latinoamericana* – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe. Rio de Janeiro: Boitempo, 2006. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/t/teatro> . Acesso em: 16 out. 2023.

TERENA, Naine; DUARTE, Andreia. *Teatro e os povos indígenas: janelas abertas para a possibilidade*. Curadoria e edição de Ricardo Muniz Fernandes. São Paulo: Outra Margem; N-1 edições, 2023. 188 p. ISBN 978-65-81097-68-4.

TORRES NETO, Walter Lima. *Introdução à direção teatral*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2021. 240 p.

TORRES NETO, Walter Lima. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. *Repertório: Teatro e Dança*, Salvador, n. 13, p. 34-47, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4011>. Acesso em 18 jan. 2023.

TREJO, Brígida Murillo. *Labor teatral de Seki Sano en México como maestro y director escénico – 1939-1966*. 1996. 186 f. Tesis (Licenciatura en literatura dramática y teatro) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

TZUL TZUL, Gladys. La forma comunal de la resistencia. *Revista de la Universidad de México*, Abya Yala dossier, p. 105-111, 2019. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/7a052353-5edf-45fe-a7ab-72c6121665b4/la-forma-comunal-de-la-resistencia>. Acesso em: 03 dez. 2024.

VALLE, Scarlett Siqueira do; GREINER, Christine. A obra de Seki Sano como ativadora da cena artística mexicana. *Ephemeris: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 5, n. 10, p. 67-81, 29 jul. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemeris/article/view/5433>. Acesso em: 15 mai. 2025.

VÁSQUEZ, Adriana Elena. El teatro comunitario como alternativa para conocer el mundo: entre el placer estético y la función social. In: AMOROSO BOELCKE, Nicolás A.; FRAGOSO SUSUNAGA, Olivia; OLIVERA RABADÁN, Alejandra (org.). *Lo estético en el arte, el diseño y la vida cotidiana*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2021. p. 10–21. ISBN 978-607-28-2162-0. Disponível em: <https://doi.org/10.24275/uama.1242.8980>. Acesso em: 25 abr. 2025.

VELÁSQUEZ, Antonio. Desarrollo del teatro indígena latinoamericano el güegüence como

ejemplo de teatro callejero. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, v. 27, n. 1, p. 123-142, 2001. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/20599/33470/>. Acesso em: 16 out. 2023.

VERAS, Júlia Sant'Anna dos Santos. A história da encenação brasileira - um fragmento feminino. In: SIMPÓSIO REFLEXÃO CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS DO LUME TEATRO, 8., Campinas, 2019. *Anais* [...]. Campinas: Unicamp, 2019. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc>. Acesso em: 25 fev. 2023.

VIDIGAL, Assis Benevenuto. *América Latina: tradução pelo palco de A terrível opressão dos gestos magnânimos*, Escola e Ñuke. 2024. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/69554>. Acesso em: 22 jul. 2025.

VIDIGAL, Assis Benevenuto. *Um diálogo entre culturas a partir do texto dramático Ñuke*. 2021. Dissertação (Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/40420>. Acesso em: 26 mar. 2025.

VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

VOMERO, Maria Fernanda Ceccon. *Presenças desobedientes: processos cênicos, território e a experiência do comum*. 2023. 329 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2023.tde-13072023-142426>. Acesso em: 26 mar. 2025.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y educación intercultural. In: VIAÑA, J.; TAPIA, L.; WALSH, C. (orgs.). *Construyendo Interculturalidad Crítica*. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, 2009. p. 75-96.

WAUJA: a dança das grandes máscaras amazônicas [vídeo]. São Paulo: Laboratório de Imagens e Som do Antropológico – LISA, USP, 2006. Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/node/67>. Acesso em: 19 jul. 2025.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. (Feminismos Plurais; coordenação de Djamila Ribeiro). São Paulo: Pólen, 2019. 208 p.

WITTMANN, Luisa Tombini. Tempo e História na aesthesis decolonial fílmica Mbyá-Guarani. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 16, n. 41, p. 1-25, 2023. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1998>. Acesso em: 17 jun. 2025.

XAKRIABÁ, Célia. *Mulheres indígenas podem "reflorestar o pensamento", afirma Célia*

Xakriabá. Universidade Federal de Minas Gerais, 10 mar. 2025. Notícias. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/mulheres-indigenas-podem-reflorestar-o-pensamento-affirma-celia-xakriaba>. Acesso em: 18 jul. 2025.

ZALTRON, Michele. Vida e plasticidade em cena: o encontro de Stanislávski e Meyerhold. *MORINGA - Artes do Espetáculo*, [s. l.], v. 12, n. 2, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/62068> . Acesso em: 15 maio. 2025.

ZANADREÁ, Ana Paula. *Destinerrâncias de uma encenadora em processo*: pesquisa, direção de atores e encenação. 2020. 268 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/210321/001115234.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 set. 2025.

ZANANDREÁ, Ana Paula; FAGUNDES, Patrícia. O corpo da diretora como uma dança. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). *Pesquisa em Artes Cênicas em tempos distópicos*: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 12. p. 220-238. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/224184?locale-attribute=en>. Acesso em 18 jul. 2025.

ZAPATA, Miguel Rubio. O teatro e nossa América. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259 - 266, julho 2014. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014259> . Acesso em: 1 out. 2023

ZEPHIRO, Katia Antunes; MONTEIRO, Aloísio. Guaranizando a escola: o povo Guarani Mbya no estado do Rio de Janeiro e seus processos de ensino e aprendizagem. *Abatirá - Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 73-97, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/9621> . Acesso em: 17 jun. 2025.

ZÍNSER, Luz Emilia Aguilar. La revolución sin sangre: María Alicia Martínez Medrano y el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena. In: GROBET, Lourdes (org.). *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena*: medio siglo de historia. Ciudad de México: RM, 2022. p. 18-70.

REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

Figura 1 – Fotografia de raízes por Edgar Kanaykõ Xakriabá com título sobreposto. Autorização cedida pelo artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CaVl3xHIWRW/>. Acesso em 29 jul. 2025.

Figura 2 – Arte digital Introdução. Feita pela autora.

Figura 3 – Arte digital Fazer pesquisa a pé. Feita pela autora.

Figura 4 – Colagem de técnica mista analógica e digital Caminhos. Feita pela autora.

Figura 5 – Arte digital Parte 1. Feita pela autora.

Figura 6 – Arte digital Prelúdio à caminhada: delineamentos teóricos como primeiro passo. Feita pela autora.

Figura 7 – Máscaras de matriz indígena. Fontes: BORJA, Jiménez. Máscaras peruanas. EDUBANCO, Lima, 1996. Disponível em: <https://fundacionbbva.pe/biblioteca-virtual/mascaras-peruanas/>. Acesso em 28 jul. 2025; NETO, Aristóteles Barcelos. O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: Iconografia e transformação. Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar, v.2, n.2, 2010, p. 43-66. Disponível em: <https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/view/26/24>. Acesso em: 17 out. 2023; BIBA, Esteban. Máscaras do Rabinal Achí. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnxuujNreaw/>. Acesso em 25 jul. 2025.

Figura 8 – Colagem digital Conchas do Oceano Atlântico. Feita pela autora.

Figura 9 – Colagem digital Fruto de Buritirana. Feita pela autora.

Figura 10 – Fotografia menina príncipe. Arquivo pessoal.

Figura 11 – Colagem digital Folha de Castanheira. Feita pela autora.

Figura 12 – Arte digital Parte 2. Feita pela autora.

Figura 13 – Arte digital Diretoras de Abya Yala: rumo a outras possibilidades de encenar. Feita pela autora.

Figura 14 – Arte digital Paula González. Feita pela autora.

Figura 15 – Colagem de técnica mista analógica e digital Paula González. Feita pela autora.

Figura 16 – Bandeira Mapuche empunhada em protesto em Santiago. HIDALGO, Susana. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B66GSS2l7F-/?img_index=1. Acesso em: 28 jul. 2025.

Figura 17 – Paula e participantes da residência artística. Arquivo pessoal.

Figura 18 – Colagem digital Vagem de jacarandá. Feita pela autora.

Figura 19 – Ñi Pu Tremén | Galvarino. Disponível em: <https://kimvnteatro.cl/2024/11/12/ni-pu-tremen-mis-antepasados/> e <https://kimvnteatro.cl/2024/11/12/galvarino/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

Figura 20 – Ñuke | Ül Kimvn. Disponível em: <https://kimvnteatro.cl/2024/08/16/nuke-una-mirada-intima-hacia-la-resistencia-mapuche-2016/> e <https://kimvnteatro.cl/2024/08/16/trewa-estado-nacion-o-el-espectro-de-la-traicion-2019/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

Figura 21 – Trewa | Ixofij Mongen. Disponível em: <https://kimvnteatro.cl/2024/08/16/trewa-estado-nacion-o-el-espectro-de-la-traicion-2019/> e <https://kimvnteatro.cl/2024/08/16/ixofij-mongen-todas-las-vidas-sin-excepcion-2023/>. Acesso em: 28 jul. 2025.

Figura 22 – Elsa Quinchaleo em cena. AGUIRRE, Catalina. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C85u6Jou930/?img_index=1. Acesso em: 28 jul. 2025.

Figura 23 – Ruka de bambu para apresentação de Ñuke no FIT – BH. Arquivo pessoal.

Figura 24 – Ixofij Mongen. Disponível em: <https://kimvnteatro.cl/2024/08/16/ixofij-mongen-todas-las-vidas-sin-excepcion-2023/> e <https://teatroamil.cl/catalogo-obras/ixofij-mongen/en/>. Acesso em: 28 jul. 2025.

Figura 25 – Atividades da residência no Parque Ibirapuera. Arquivo pessoal.

Figura 26 – Colagem digital Folha de Plátano. Feita pela autora.

Figura 27 – Colagem digital Pedra preta e branca. Feita pela autora.

Figura 28 – Colagem digital Capulho de algodão. Feita pela autora.

Figura 29 – Arte digital María Alicia Martínez Medrano. Feita pela autora.

Figura 30 – Colagem de técnica mista analógica e digital María Alicia Martínez Medrano. Feita pela autora.

Figura 31 – Espaço de aulas do LTCL. GROBET, Lourdes. *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: medio siglo de historia*. Ciudad de México: RM, 2022.

Figura 32 – Colagem digital Brácteas de buganvília. Feita pela autora.

Figura 33 – Aula de equitação e manuseio de facões em cena. GROBET, Lourdes. *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: medio siglo de historia*. Ciudad de México: RM, 2022.

Figura 34 – Participação comunitária no LTCL. GROBET, Lourdes. *Laboratorio de Teatro*

Campesino e Indígena: medio siglo de historia. Ciudad de México: RM, 2022.

Figura 35 – Instrumento musical; Figurinos feitos com elementos naturais. GROBET, Lourdes. *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: medio siglo de historia*. Ciudad de México: RM, 2022.

Figura 36 – Máscara feita com elementos naturais. GROBET, Lourdes. *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: medio siglo de historia*. Ciudad de México: RM, 2022.

Figura 37 – Maquiagem e mascaramento feitos com elementos naturais. GROBET, Lourdes. *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: medio siglo de historia*. Ciudad de México: RM, 2022.

Figura 38 – Cavalo e ator mascarado em cena de Bodas de Sangre. GROBET, Lourdes. *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: medio siglo de historia*. Ciudad de México: RM, 2022.

Figura 39 – Cenário construído por Hermida na Plaza de Toros para Bodas de Sangre. GROBET, Lourdes. Disponível em: <http://gabriel-hermida.com/bodas-de-sangre-2005/>. Acesso em: 28 jul. 2025.

Figura 40 – Colagem digital Pedras vulcânicas. Feita pela autora.

Figura 41 – Colagem digital Conchas do Oceano Atlântico. Feita pela autora.

Figura 42 – Colagem digital Folha de coca. Feita pela autora.

Figura 43 – Arte digital Jerá Guarani. Feita pela autora.

Figura 44 – Colagem de técnica mista analógica e digital Jerá Guarani. Feita pela autora.

Figura 45 – Visita à aldeia Kalipety. Arquivo pessoal.

Figura 46 – Visita à aldeia Kalipety. Arquivo pessoal.

Figura 47 – Colagem digital Vagem de Ingá. Feita pela autora.

Figura 48 – Colagem digital Bolota de Carvalho. Feita pela autora.

Figura 49 – Resgate da agricultura ancestral Guarani. STROPASOLAS, Pedro. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2025/05/24/no-caminho-do-nhandereko-povo-guarani-revive-agricultura-ancestral-em-sao-paulo/>; ALVES, Ormuzd. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55279011>; TENONDÉ PORÃ. Disponível em: <https://www.labcidade.fau.usp.br/a-cidade-e-nossa-com-raquel-rolnik-25-conheca-a-sao-paulo-rural-e-organica/>; ABREU, Felipe. Disponível em: <https://brasil.mongabay.com/2022/06/como-os-guarani-de-sao-paulo-estao-voltando-a-plantar-seus-cultivos-ancestrais/>.

Figura 50 – Milhos tradicionais Guarani. PRISCILA, Karla. Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/editorial/povo-guarani-agricultura-alimentos-e-lideranca-feminina/>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Figura 51 – Primeiro grande encontro das mulheres Guarani. COMISSÃO GUARANI YVYRUPA. Disponível em: <https://www.facebook.com/100064624392465/posts/2004462399620973/>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Figura 52 – Primeiro grande encontro das mulheres Guarani. COMISSÃO GUARANI YVYRUPA. Disponível em: <https://www.facebook.com/100064624392465/posts/2004462399620973/>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Figura 53 – Primeiro grande encontro das mulheres Guarani. COMISSÃO GUARANI YVYRUPA. Disponível em: <https://www.facebook.com/100064624392465/posts/2004462399620973/>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Figura 54 – Colagem digital Palo Santo. Feita pela autora.

Figura 55 – Colagem digital Pedras do Oceano Pacífico. Feita pela autora.

Figura 56 – Arte digital Parte 3. Feita pela autora.

Figura 57 – Arte digital O que segue caminhando. Feita pela autora.

Figura 58 – Figura de árvore e suas raízes. Disponível em: <https://www.pngkey.com/detail/u2r5t4r5e6a9r5o0-tree-with-deep-roots-silhouette-tree-silhouette-root/>. Acesso em: 27 jul. 2025.

Figura 59 – Colagem de técnica mista analógica e digital. Elementos naturais colhidos durante a pesquisa. Feita pela autora.

ANEXO 1 – TRECHOS DE ENTREVISTAS E CITAÇÕES EM LÍNGUAS ESTRANGEIRAS

Cada citação listada aqui, em sua língua original, é acompanhada da referência e do número da página em que pode ser encontrada neste trabalho.

PARTE 1 - Prelúdio à caminhada: delineamentos teóricos como primeiro passo

1. The Canon as it now stands was not written *for* women, and clearly it was not written *by* them. The roles written for men outnumber the roles written *for* women about seven to one, depending on the anthology; the plays written by men outnumber those written by woman about ten to one. For the most part, the roles that do exist for women have been imagined, developed, and created by men. It is not that the classics don't have (a few) major roles for (white) women. But for a feminist, directing and performing in these plays is often an out-of-body experience, like being in a room in which people are talking *about* her but not to her or *with* her. Even when the plays ostensibly answer questions about women's lives, the questions have been posed by men and are being answered by men. The woman, even when she speaks, features as a topic of someone else's conversation rather than as an authorizing presence in her own. In other words, not only are a women underrepresented on stage, but the female characters that do exist are more closely linked to the projections and fantasies of their male creators than to the complex, diverse, and ambiguous lives of real women in history. So two kinds of damage are perpetuated: underrepresentation and distortion (Donkin; Clement; 1993, p. 1) | (p. 54).

2. [...] he carries with him a combination of paternal protection with ambient (hetero or homo) sexuality. He is attractive, warm; he effortlessly commands attention no matter where he goes automatically positioning everyone around him as adjunct. His judgments are so powerful that they will resonate in everyone's head long after he is offstage. His presence is synonymous with control and power in ways that are profoundly linked to the social structures of marginalization and erasure. But theater is an intensely social activity, one that Big Daddy could not control if he were anything less than congenial. His laughter is contagious and disarming. He knows how to enjoy himself. Working to please him is a simultaneous act of seduction and of being seduced. He is particularly disabling to women, whether they are directors, actresses, or designers, because in reaching for his approval, they bypass their own experience of being female; what they know about being women stays unconscious. His pleasure authorizes the validity of their work, and substitutes for their ability to authorize their own. Directing, acting, or designing for Big Daddy means showing him what he wants to see instead of exposing the awkward contradictions and ambiguities of being female in a sexist, racist society. The show as a whole, in a spite of general critical approval, will be like him in some predictable and tiresome way; there will be the lingering sense of a commodity, of something prepackaged (Donkin; Clement; 1993, p. 3) | (p. 57).

3. A partir de que las mujeres indígenas nos asumamos como sujetas epistémicas, porque dentro de las relaciones e interrelaciones de pueblos originarios, tenemos solvencia y autoridad para cuestionar, criticar y proponer aboliciones y desconstrucciones de las opresiones históricas que vivimos, podremos aportar enormemente con nuestras ideas y propuestas para la revitalización y recreación de nuevas formas y prácticas, para la armonización y plenitud de la vida (Cabnal, 2010, p. 117) | (p. 69).

2.1. Paula González

4. Bueno, yo soy Mapuche por parte materna. Mi bisabuela, ella era machi y su nombre era Rosa Marileo Inglés. Ella era del sector de Temuco, de Chucauco, pero sus orígenes, creo que vienen del sector de Villarrica. Todavía no he descubro completamente, como todo ese origen, pero he escuchado por los testimonios orales de mi familia que mi bisabuela provenía de una familia de autoridades ancestrales de lonko, de caciques, de machis. Entonces, toda esta historia, como de nuestros antepasados, de alguna manera, fue una historia bien velada durante toda mi infancia. Cuando yo tenía 14 años aproximadamente, tuvo un viaje al sur muy significativo. Mi tía, Gloria Mercado Treumun, ella me invitó a la isla huapi que es una isla donde se estaba haciendo una recuperación territorial en esos años. Y en esa oportunidad, yo tuve la posibilidad de estar con una comunidad Mapuche que sólo hablaba el mapudungún. Entonces, también, yo siempre había ido al campo con mi familia, porque por parte de mí de mi abuela, sus hermanos, la mayoría de los hombres están en el sur y mujeres emigraron a Santiago forzosamente para buscar trabajo, para que sus hijos estudiaran. En ese lugar yo tuve la posibilidad de escuchar mi primer *ülcantún* que es el canto ancestral Mapuche y ver a una comunidad que sólo hablaba mapudungún. Y también tener la posibilidad, no sé, de estar en un proceso, de ser testigo de un proceso de recuperación territorial. Y en ese minuto también mi tía me dice, me empieza a contar la historia para atrás, la historia de mi bisabuela que había sido negada por parte de mí de mi abuela, que nosotros éramos Mapuches, que teníamos sangre indígena. En esa oportunidad, bueno, yo quedé súper impactada con esa experiencia y con mucho interés de poder saber aún más de mí mis orígenes como Mapuche. Yo nací en Santiago y estando acá, mi abuela, ella siempre negó su identidad. Ella decía que los Mapuches eran alcohólicos, que los Mapuches eran flojos. Sin embargo, también con los años yo me fui dando cuenta de que también todo eso venía por un proceso de discriminación y de violencia histórica hacia el pueblo Mapuche, hacia los pueblos originarios en general en latinoamérica o en el mundo. Y mi abuela siempre, no sé, las únicas palabras que decía en mapudungún eran, de repente, garabato. Entonces, no transmitió completamente su lengua, casi nada a mi madre. Y yo, en el teatro con mi hermana, hemos ido descubriendo como el lenguaje a partir del teatro, porque la hicimos actuar a ella en nuestra primera obra sobre nuestra identidad como mujeres, como Mapuche, como tercera generación de Mapuche nacida en la en la ciudad y de ahí viene todo este interés de rescatar nuestra memoria (González, 2021) | (p. 85-86).

5. Comienzo un nuevo camino universitario e ingreso a la escuela de Teatro de la Universidad Mayor, en ese espacio de formación, los roles que me tocó interpretar fueron la negra, la nana, la mapuche, la mujer pobre, la prostituta. Nunca tuve un rol protagónico hasta el último año de formación, cuando comienzo también a abrirme camino en la dirección teatral (González, 2018, p. 35) | (p. 88).

6. —¿Tú eres de verdad mapuche? —Sí, mi abuela es mapuche, respondí. Hazte cargo —me dijo—porque no hay nadie en el teatro chileno que lo haga (González, 2018, p. 35) | (p. 91).

7. Y en mi proceso con la dirección teatral, me encontré en mi último año de formación artística como actriz. Me encontré con la dirección justamente al final de la escuela, y comencé a dirigir mi primer montaje: una obra de teatro documental con mujeres indígenas que habían migrado del campo a la ciudad, mujeres Mapuche. En ese momento,

sentí que algo me hacía mucho sentido. Sentí que mi voz estaba emergiendo a través del ejercicio artístico, y fue en ese instante que pensé: quizás la actuación no es lo mío, quizás es la dirección. Parecía ser el lugar donde podía activar, donde podía expresar mis pulsiones creativas, mis deseos y mis ideales políticos. [...] o sea, yo quería ser actriz. Ese era mi deseo: actuar, ser actriz de teatro. Pero cuando hice ese primer trabajo escénico, tuvo mucha repercusión en el medio teatral. Hubo mucha aceptación, llamó mucho la atención en ese momento, porque prácticamente no existían obras de teatro documental, y mucho menos con voces de pueblos originarios. No se había visto acá un montaje hecho por la propia comunidad, comunidades históricamente marginadas, tomando el escenario para hablar de sí mismas. No eran otros representándolas, sino ellas mismas hablando por sí. Y yo fui como el puente para que eso sucediera, como directora. Entonces, en ese momento, me di cuenta de que tal vez tenía talento, que al parecer era algo que estaba haciendo bien. Mi hermana me dijo que me dedicara a eso. Me dijo algo como: “Oye, pero el mundo del teatro es tan difícil, es tan complicado esperar que te llamen a actuar”. Y en un momento me dijo: “No tienes que estar esperando. Tienes que generar tus propios proyectos, tus propias ideas. Y quizás la dirección es el lugar donde puedes hacer eso, sin tener que esperar a que alguien te llame. Eres tú quien inicia los proyectos”. Y yo creo que tuvo mucha razón. [...] Y claro, con ese trabajo, que fue *Ñi Pu Tremén*, participamos en un festival. Fue mi primera obra. Estuvimos en el Festival Santiago a Mil y, luego, al año y medio, ya estábamos de gira por Europa. Entonces, para mí, fue muy importante. Fue como: “¡Guau! Es mi primera obra y ya estoy participando en festivales internacionales”. Parece que es algo a lo que puedo dedicarme bien, como que eso hace sentido; parece que esto lo estoy haciendo bien (González, 2024, entrevista) | (p. 91).

8. Con el paso del tiempo me he ido dando cuenta que a través del teatro, he ido documentando la historia Mapuche, desde una mirada femenina, con amor, ternura, rabia, dolor, indignación y esperanza, junto con mi compañía Teatral KIMVN Teatro (González, 2022, p. 11) | (p. 92).

9. Bueno, cuando comienzo a trabajar con cuerpos reales, con actores propiamente tal, como cuerpos testimoniantes o cuerpos testimonio, me encuentro con un material muy rico a nivel estético y a nivel de dramaturgia. La historia personal es tremendamente poderosa en el escenario, y esa historia personal también puede llegar profundamente a otros y a otras. Entonces, a través de la historia personal, siempre generamos también una relación con lo colectivo, dependiendo de cuáles son las historias que elegimos llevar a escena. Yo siento que, desde la autoría también escénica, el material testimonial —en tanto cuerpo, en tanto palabra, en tanto oralidad— y el rescate de la historia Mapuche comienzan a formar parte de mi política como creadora, de seguir indagando en la memoria, en las memorias indígenas, en las memorias pasadas, en las memorias recientes o en las memorias que queremos rescatar hacia el futuro, o aquellas que visualizamos. Y el testimonio, por sobre todas las cosas, como la investigación, ir hacia un lugar, tomar ese testimonio o conocer a esas personas que tienen ciertas historias, y de alguna manera, después de eso, empezar a levantar discursos, discursos estéticos y discursos políticos a través del ejercicio artístico y del ejercicio teatral. Discursos que tienen que ver, bueno, con lo que mencioné: que tienen que ver principalmente con la memoria, con el rescate de la identidad, con la recuperación de derechos, derechos territoriales en el caso de los pueblos originarios, o derechos lingüísticos también, el respeto a los derechos humanos, el respeto al *dicho filmuñien*, el respeto a todas las vidas, todas las vidas sin excepción: las vidas humanas, las vidas no humanas, el respeto a la naturaleza. Y eso, creo, se transforma

un poco en el hilo conductor de todos los trabajos que he venido dirigiendo en estos 16 años [...]. Entonces, mi trabajo, de alguna manera, es hacer carne esas memorias a través del ejercicio artístico y generar pequeños procesos de justicia social, quizás pequeños procesos de memoria para que las personas no olviden y sepan quiénes son, cuál es su historia, cuál es su memoria y qué es lo que tenemos que preservar (González, 2024, entrevista) | (p. 98).

10. El teatro documental, en tanto construcción de una puesta en escena y su dramaturgia, lo comprendo a partir de la recopilación de testimonios reales, que se transmiten a través del rescate y la documentación de la oralidad, los recuerdos, la memoria y las imágenes que aparecen cuando escarbamos en ella, el rescate de un contexto, un territorio con sus límites y formas, revalorizando lo cotidiano, lo familiar, a través de una re-contextualización escénica y escritural. La creación escénica aparece así, mediante el rescate de aquellas imágenes que se arraigan en nuestra memoria y cómo estas se han visto cruzadas por ciertos hitos históricos del tiempo y contexto que habitamos. Aparece de esta manera en la obra, una voz particular que transita entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, situando la escena en aquello que nos cruza, nos duele. Aquello que ha sido invisibilizado, silenciado, oprimido por el poder político y económico, por las violencias ejercidas hacia los seres humanos y el territorio que habitamos, transformándola, desde esta perspectiva, en una obra que transita entre lo estético, lo social, y lo político (González, 2018, p. 25) | (p. 100).

11. Y creo que, bueno, una puesta en escena tiene que ver quizás con poner las otras voces en la escena, que la mirada esté en la periferia para poder poner en el centro aquellas problemáticas que nadie ve. Aquello que está escondido tras las sombras, aquello que se oculta, aquello que pareciera que no existe, poner otras lenguas, por ejemplo, en la escena, creo que eso también, rescatar las lenguas indígenas, creo que eso es muy importante a la hora de poner y de situar quizás un trabajo, una puesta en escena decolonial, creo que eso es fundamental. Las lenguas originarias y el pensamiento originario. [...] Hoy día rescatar las lenguas, hacer que las lenguas estén vivas, es un acto de reivindicación muy importante porque todas nuestras lenguas lamentablemente están en periodos críticos, producto de que también hay una hegemonía de cómo debiésemos hablar, cómo debiésemos pensar. Y cuando tú piensas en una lengua originaria, tú estás pensando en otra forma de ver el mundo. Y el hecho de rescatar, por ejemplo, las lenguas, tú ya estás plasmando otra manera de ver el mundo e invitando a un otro o a una otra a entrar en tu cosmovisión (González, 2024, entrevista) | (p. 112).

12. Durante el proceso de transcripción de los testimonios de las protagonistas de *Ñi Pu Tremen-Mis Antepasados*, tuve un *pewma* (sueño). En él aparecían las manos de una abuela que tocaban mi rostro, sus manos eran morenas, arrugadas. Al despertar supe que esas manos eran las de mi bisabuela machi Rosa Marileo, que desde ese minuto se posa en mí, en todo lo que hago y todo lo que decido hacer cuando estoy creando desde el rescate de la memoria del pueblo al cual pertenezco, un pueblo en contradicciones, desparramado y reducido de su territorialidad, un pueblo que reclama justicia y dignidad, un pueblo que resiste la violencia histórica por parte del poder (González, 2018, p. 26) | (p. 114-115).

13. Bueno, yo tengo una formación bien occidental, la verdad, como desde la infancia, porque yo estudié música clásica desde muy chica, desde los 6 años estuve estudiando

música clásica hasta los 20 años. Y luego ya la formación occidental que uno recibe en las escuelas de teatro, como que lo que recibimos también es una formación más ligada a una formación europea que una formación de teatro latinoamericano, por lo menos en la escuela en la que yo pasé. Y eso intento hoy día, como docente de escuelas de teatro, cambiar un poco esa perspectiva. Pero al tener tanta formación como también occidental, y en mi práctica personal como artista he ido en búsqueda del conocimiento Mapuche, creo que hay algo ahí, como una dualidad, que en los procesos creativos empieza a convivir. Y todo mi conocimiento occidental lo pongo al servicio de relevar el conocimiento indígena, de poner en un nivel que no es menor ese conocimiento (González, 2024, entrevista) | (p. 119).

14. Sí, creo que hay muy pocas. Muy pocas. [...] Hay más hombres dedicados. Ahora las voces indígenas todavía son pocas. Siento como que asumen liderazgos en el sentido de la dirección, como de llevar colectivos. Me parece que es preocupante, me parece que es algo que ojalá se pueda ir revirtiendo con el tiempo y que puedan existir voces indígenas que estén liderando poética, las teatralidades contemporáneas. Creo que es muy importante, tanto como de este lugar, en el territorio chileno, o el Mapu, cierto, y en el territorio en general, en Abya Yala. Creo que es muy importante que nuestras voces sean escuchadas. Ahora creo que eso también responde a los procesos históricos inevitablemente, como que las mujeres quizás de nuestra generación y las generaciones nuevas que vienen somos mujeres que quizás no hemos estado 100% relegadas a labores domésticas, sino que también hoy en día estamos más dedicadas a nuestro desarrollo personal, profesional, y también a asumir liderazgos políticos. Y en ese sentido sí creo que es nuevo, aún es nuevo, y aún hay mucho por hacer (González, 2024, entrevista) | (p. 122-123).

15. Mira, yo nunca me he declarado así como feminista, pero creo que todo lo que he hecho es feminista, entonces que he venido en la práctica generando y accionando el feminismo, un feminismo indígena, por cierto (González, 2024, entrevista) | (p. 124).

16. Pensando sobre el machismo, a veces uno no se da cuenta o no toma tanta conciencia, pero ser mujer, ser proveniente también de un pueblo originario, yo creo que a veces hay que tomar roles o un rol más masculino porque las sociedades están hechas como para operar de esa manera cuando uno tiene, de alguna manera, roles de liderazgo. Y quizás en un comienzo, claro, yo asumía un poco como la dirección como desde un lugar, como de tener que imponer mi voz, como desde un lugar, como desde la autoridad. Y creo que con los años he ido descubriendo que no necesariamente uno tiene que operar de la misma manera quizás en que se opera desde un lugar, desde los autoritarismos, por ejemplo, para que tu voz sea escuchada. Creo que, al comienzo de mi trabajo, la manera como yo abordé la dirección teatral estaba ligada a esa postura. Hoy en día yo siento que enfrente la dirección teatral mucho más desde la escucha, mucho más desde la ternura, y durante muchos años enfrentarme a la dirección teatral como mujer tenía que ver mucho más con la rabia y de imponer mi voz sobre los demás, pero por sentir que no puede ser escuchada. [...] Y dentro de eso, bueno, así a nivel social, creo que igual he tenido la fortuna desde un comienzo de mi carrera como directora de ser escuchada, como que creo que la voz mía como directora dentro de la escena teatral sí ha sido escuchada, porque he entregado como otras luces de alguna manera de lo que es la sociedad chilena (González, 2024, entrevista) | (p. 124-125).

17. Y fui descubriéndola, la dirección, como por los años, y creo que nunca paro tampoco

de descubrir, como de estar siempre investigando, como nuevas maneras de llevar los testimonios, la realidad, o las problemáticas políticas, sociales que me interesan abordar, desde la puesta en escena, pero siempre también, viendo la puesta en escena como un ejercicio de investigación, y de aprendizaje, y de donde uno va generando conocimiento (González, 2024, entrevista) | (p. 131).

18. Yo no me doy cuenta de cómo el tiempo pasa, eso es algo que creo que, el ser directora no es algo que yo haya querido, es algo que de pronto me encontré en el camino y en ese camino fui encontrando que quizás yo soy una persona o una directora, un artista que finalmente soy alguien que está transmitiendo y un canal de transmisión de lo que es la lucha de mi pueblo. Muchas veces he pensado eso, como yo soy una creadora, pero finalmente también soy una persona que tiene una responsabilidad social y política con un movimiento político, un movimiento cultural de un pueblo que ha sido tremendamente oprimido en Chile, un pueblo que ha sido tremendamente perjudicado y un pueblo que hasta el día de hoy sufre las consecuencias de la violencia histórica y la violencia del Estado. Entonces, en ese sentido siento que, claro, como artista y como persona estoy como a disposición también de lo que voy viendo y lo que voy sintiendo que mi pueblo necesita y en ese sentido soy una *werkén*, los *werkéns* son los mensajeros dentro del pueblo Mapuche y eso es algo que he ido descubriendo con el tiempo y sin duda ser *werkén* de un pueblo también tiene sus consecuencias. Nadie me lo entregó, pero es algo que siento que traigo también por linaje, producto de que soy bisnieta de una autoridad ancestral del pueblo Mapuche. Entonces, al tener otras herramientas, esas herramientas se ponen a disposición del rol ancestral que tenía mi familia antiguamente y en ese sentido uno está en un constante devenir también porque poder mirar cuáles eran los roles para atrás y hoy día en el mundo contemporáneo es cómo uno se encuentra, cuál es la mirada que tienes que poner, cuáles son los mecanismos que tienes que encontrar para poder llegar a otros y a otras para decirles esto es importante, hay que defender esto. Aún la naturaleza está sufriendo, es importante que recuperemos nuestra identidad y, en ese sentido, es como todo me he ido encontrando con mi pueblo y con otros pueblos. Pero siempre siento que es como muy a pesar, no es que yo esté buscando eso, sino que eso me busca a mí y en ese sentido estoy siempre descubriendo, descubriendo nuevas historias, descubriendo a nuevas personas y generando un tejido, un tejido artístico y un tejido social. Pienso también mi práctica de esa manera, como si bien yo no sé tejer con las manos, siento que aprendo a tejer con las ideas, con las emociones y con las historias de cada persona y que soy un puente de alguna manera de encuentro entre personas que quizás nunca creyeron que se iban a encontrar con otras. A través de la práctica y de mi práctica escénica esas personas se encuentran y se van entregando sabidurías, se van entregando experiencias y se van entregando conocimiento (González, 2024, entrevista) | (p. 132-133).

19. Afortunadamente, siento que, o sea, la respuesta siempre ha sido muy sorprendente y maravillosa. Porque, bueno, la mayoría de nuestros trabajos que ya hemos trenado acá en nuestros 16 años, nueve trabajos de teatro, de música, una película, el público cada vez ha crecido más. Como que crece más y más y más. Nunca no hemos tenido público. Y siempre, yo siento que lo más hermoso es que cuando hacemos nuestro trabajo, llega mucha gente indígena y no indígena. Y la gente no indígena ve y observa las butacas a personas indígenas que creyó que no existían, que ya no habían, que no habían habitantes o personas que no hablan otras lenguas y se encuentran en el espacio como del público de nuestros trabajos. Después hay un conversatorio y en el conversatorio donde se levantan

cuatro o cinco personas hablando en otra lengua que ellos no conocen. Y eso a mí me encanta. Es como digo “guau”, es como: logramos que también en los mismos espectadores se produzcan estos diálogos de interculturalidad posterior a las funciones. Siempre generamos conversatorios, por ejemplo. Siempre es muy importante despejar la representación y después generar un pequeño espacio como para reflexionar sobre lo que vieron, lo que sintieron. Y ahí es donde aparecen las otras voces. Entonces siempre se encuentran, ¿cierto?, que logramos convocar a múltiples públicos, no personas también que vienen necesariamente del teatro, sino personas que vienen de otros ámbitos del conocimiento y personas también que vienen de distintos estratos sociales. Y eso es muy bonito de ver. Hemos estado, por ejemplo, estrenando, no sé, trabajo en salas superimportantes como de, no sé, de trayectoria o de teatro clásico y en el público después llega gente Mapuche y a tocar su instrumento después de ver nuestra obra. Entonces algo que nunca se pensó aparece en nuestros trabajos (González, 2024, entrevista) | (p. 133-134).

20. Quizás cuando era más chica yo pensaba: “claro, vamos a cambiar el mundo con el teatro”. Entonces, quizás no es el mundo el que vamos a cambiar, pero sí quizás nuestro propio mundo, y el de micro comunidades, yo creo. Si el trabajo teatral también va profundizando en ciertas temáticas, o los mismos colectivos, colectivas artísticas profundizan en ciertas problemáticas, porque podemos llegar a ser entes que movilizan y que pueden tener incidencia también en lo social. Yo creo que eso sí sucede, y de pronto uno no lo ve tanto, pero yo creo que sí. Como, por ejemplo, no sé, en la comunidad Mapuche, por ejemplo, yo siento que hemos logrado con estos 16 años de trabajo de lograr que otros empaticen, por ejemplo, con las luchas, que otros conozcan también un poco más a un pueblo, que haya una valorización o una identificación en el ámbito de lo urbano principalmente. Pero también de ser la voz, como una voz portadora de voces que están al mar, voces que son invisibles, y que uno puede llegar a legitimar esas voces para trascender, para cambiar algo, para modificar. Quizás no es tan grande, o no lo vemos ahora, pero de alguna manera yo creo que sí influimos. En nuestro caso, por ejemplo, en todo lo que se vivió en el movimiento social del año 2019, cuando uno logra ver, por ejemplo, banderas de tu pueblo, por todas partes, y hace diez años atrás no se sabía o no se conocía... Ahí, claro, yo pienso: a lo mejor lo que hemos hecho le caló a una, dos, tres personas, o un poco más. Y eso hace de que a lo mejor alguien de acá fueron espectadores de tu trabajo, que después, ya, toman la bandera y dicen: “yo también voy a defender”, aunque no sepan mucho, pero algo pasó en ellos (González, 2024, entrevista) | (p. 135).

2.2. María Alicia Martínez Medrano

21. En 1947, por primera vez vi danzar a venados yaquis de Sonora y yoremes de Sinaloa. El espectáculo agitó, avasalló mi imaginería infantil. Quedé pasmada, atónita... sorprendida... ¡maravillada! Con esa realidad en el amanecer, con sombras de danzantes rodeados con luces de lumbres en el pueblo del desierto. Eran hombres que actuaban como venados, y se entendían bien con el animal, que apareció a distancia, y los veía fijo como parientes cercanos... Yo miraba a los siete que imitaban al venado, hipnotizaban con saltos y evoluciones dancísticas, acompañados de tenábaris, sonajas, tambores con jícaras sobre agua en cazuela, bateas o tinajas. Danzantes y venado se entendían. Éste, tranquilo, dejó verse en imagen multiplicada en un río pequeño y charcos. ¿Cómo fue, es, ese encuentro? Si los venados huyen, desconfían de los humanos. Hoy sé que el

reconocimiento entre humanos y venado sucede en territorios vivos del arte indígena. Se danza por la vida... queda en memoria eterna. ¡Nunca el olvido! Y se registra en memoria de recuerdos para siempre (Martínez Medrano, 2013, p. 24) | (p. 150).

22. En la sierra tabasqueña los verdes se multiplican y nuestros dedos se vuelven insuficientes para enumerarlos. La selva lo inunda todo y los caminos surgen de entre la maleza por la perseverancia de pies antiguos. La ruta humana, secundado por la teatral, se trazó con buena estrella hacia Oxolotán que en la semántica chontal significa " lugar de jaguares". La presencia de un templo dominico o probablemente franciscano del siglo XVII nos habla también de un arma utilísima para el proselitismo Cristiano de aquellos años oscuros: el arte dramático. Es decir, la senda están dada y esas tierras del trópico es posible que contemplaran, amén de la destrucción de sus dioses y su cosmogonía, los aterradores autos de El Juicio Final, La destrucción de Jerusalén o La caída de nuestros primeros padres, que violentaban sus costumbres y creencias como una fuerza destructiva más cruel que la pólvora y los cañones hispanos. Cuatro siglos después regresa el teatro, pero ya no para romper íconos sino para recuperar los perdidos, con el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena (Magnus, 1992, p. 3) | (p. 157).

23. No estamos en franca relación con lo indígena, sino en franca recuperación. Ellos están desenterrando muchas cosas. Tenían sepultadas flautas, tambores, conchas, caracoles, el humo, la lumbre. La lumbre es un gran personaje. Los indígenas escondieron una cantidad inconmensurable de elementos durante la conquista y aún tiempo después de la Independencia. Los obligaron a inhibirse. Denostaron, denigraron su arte, lo pisotearon, lo quemaron, lo fracturaron y lo intentaron anular. Estamos, repito, en franca recuperación. Podría hablarte ampliamente de lo que tienen escrito y oculto en sus poesías. Conozco un grupo casi sinfónico de caracoleros que no quiere aparecer al público. Esto es en la Península de Yucatán y poseo conocimiento de él desde hace 14 años. Descubrimos que hay una inmensa gama de tonos en los caracoles. Y tú ya oíste en La Tragedia del Jaguar las posibilidades tonales del tambor chontal, del carapacho de la tortuga, de las piedras al golpearse Unas con otras o el tumkul que es un tambor acostado. Queremos apoyarlos para que continúen desterrando su poesía como a la cual — en parte obviamente ínfima — se ha integrado ya a La Tragedia del Jaguar. Anhelamos que el vestuario, la música, el fin, todo aquello roto a hachazos, con pólvora, con fuego de manera inmisericorde e innecesaria, lo recobren. Si se logra van a poder entender este pasado doloroso, esté desentrañamiento y este sentido de cohesión con nuestros antepasados (Martínez Medrano, *apud* Magnus, 1992, p. 6-7) | (p. 158).

24. El programa de Educación de Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena se deriva y concluye de los objetivos mediatos e inmediatos de su Programa General. Intenta fijar la atención de sus participantes, maestros, trabajadores, alumnos en los sustantivos de dos quehaceres paralelos 1) es un programa artístico educativo dedicado a campesinos e indígenas. Esto marca diferencias y variables con cualquier método o sistema occidental; 2) y la propia enseñanza teatral que, en este caso, parte de proposiciones de Stanislavsky, y 29 materias obligatorias, cuya sustancia se define en la atención orgánica. Las paralelas retroalimentan sus dos sustancias.

Se trabaja en 1) laboratorio, 2) con un Sistema de 3) enseñanza- aprendizaje; trabajo-aprendizaje, 4) en talleres, 5) que pretenden la autogestión; y se inicia con 6) praxis, seguida de 7) conceptualización y teoría.

La palabra Laboratorio implica que las actividades realizadas están ante un lente de

observación para detección de cualidades: aciertos y errores del programa educativo y formas de impartirlo, recibirlo, y/o rechazarlo.

Al analizar aciertos y errores y cuantificarlos, codificarlos: a) entendimiento, b) comprensión, c) aceptación, d) aplicación del conocimiento; y concluir cambios y variables en las formas y contenidos, el programa se define como: Sistema.

Se aplica: enseñanza- aprendizaje, maestro y alumno aprenden y enseñan. Los primeros, las herramientas técnicas: prácticas y teóricas; formales y sustanciales al teatro. Los alumnos nos enseñan las formas de vida de su comunidad, historia, religión, leyendas, creencias, organización política y social; pensamientos, sentires, pesares, etc.

La enseñanza se inicia con la ejercitación práctica, alumno y maestro la ejercitan luego la analicen con la siguiente fórmula progresiva:

1. Praxis - análisis - crítica - autocrítica, etc.
2. Praxis - análisis - crítica - autocrítica - creación - praxis, etc.
3. Praxis - análisis - crítica - autocrítica - creación - conceptualización - praxis, etc.
4. Praxis - análisis - crítica - autocrítica - creación - conceptualización - teorización - praxis, etc.

Así se crea la necesidad de conceptualizar y teorizar.

Práctica y teoría de todas las materias transforman los elementos en obras de teatro.

Este ejercicio transformador cataloga la palabra taller. Herramientas + praxis + comprensión + aceptación + progresión en la praxis y el análisis se transforma en realización de obras de teatro, y se asciende de la enseñanza-aprendizaje al trabajo-aprendizaje.

El conjunto didáctico con estos componentes, explica la autogestión. Cuando el alumno toma el lugar del maestro: ejercita la docencia comprometida con el estudio-aprendizaje, le quedará más clara la práctica autogestiva (Martínez Medrano, 1988, p. 88-89) | (p. 160).

25. Las materias prácticas son: Actuación, la que han definido como ejercer o ejecutar, "representar" uno o más personajes, objetos, situaciones, animales y fenómenos en una obra de teatro o improvisación en un escenario, con ayuda de un método basado en Stanislavski, y Voz y Dicción, en la que se estudian técnicas para utilizar las cuerdas vocales y el aire para la expresión, y se realizan ejercicios para lograr la fluidez del habla. Se reconocen las voces de la naturaleza, las humanas y las teatrales; se desarrolla destreza en el manejo de la voz en función del personaje o lo que se vaya a representar, al igual que la observación de los sonidos en el propio cuerpo y en el entorno. Como parte del lenguaje de la escena se busca el reconocimiento de la codificación propia de las comunidades indígenas, a partir de la onomatopeya de los animales, el viento, los truenos, percusiones y campanas, signos que tienen su equivalente visual y olfativo en la producción de columnas de humo como signo. Asimismo, Biomecánica, fundamental para el Laboratorio, implica el "pleno dominio del movimiento del cuerpo para apoderarse del escenario": El ejercicio de esta asignatura se realiza con música para conocer ritmos y coordinación, y ejercitar la memoria auditiva y sensorial. Se promueve la conciencia del cómo y por qué del movimiento, cuáles son las partes dinámicas y expresivas, visibles e invisibles del cuerpo humano. La investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (CITRU), Leslie Zelaya, jurado en los exámenes de los alumnos del LTCI en Tabasco, escribió su testimonio de cómo se enseñaba la biomecánica: durante dos horas o más, multitud de jóvenes exploran el ritmo, la respiración, el dominio de los movimientos para lograr progresivamente el manejo de su expresividad corporal, a través del danzón, tango, mambo y los bailes modernos, "con una frescura y profesionalismo que envidiaría cualquier estudiante de arte dramático".

En Danza se analizan las codificaciones coreográficas de distintas épocas y regiones del planeta, incluidas las híbridas, con énfasis en el estudio y la práctica de las más cercanas a la cultura de los participantes. En Pantomima se estudia la codificación del cuerpo y el rostro como instrumentos expresivos y para economizar el esfuerzo físico. Se consideran la pantomima y la danza equivalentes de la dicción para el habla. En Equitación se introduce al conocimiento básico de la anatomía de los equinos y se brindan herramientas para el adiestramiento de los caballos, a través de estímulos positivos. Se enseña cómo ensillarlos y desensillarlos el arte de montarlos. Los espacios escénicos en el Laboratorio son abiertos y aprovechan los elementos naturales de cada región. En la clase de Escenografía se aborda el ámbito físico de la obra, determinado por el autor y el director. En la clase de Música se estudian los ritmos de la localidad, tradiciones musicales de México y el mundo y la función del universo sonoro en el teatro y en la vida de las comunidades. En Iluminación se experimenta con el manejo de focos, reflectores, diabras, cuarzos, cañones lumínicos, velas, teas y fogatas, y se dan elementos para la ambientación, a través del juego con la densidad de luz en las diferentes áreas del espacio escénico. Se investigan los resultados de mezclas de blancos, grises, negros, reverberantes, flashes, intermitentes, colores y sus implicaciones; la relación de la luz con el vestuario, tonalidades de la piel y del maquillaje; los usos de la luz natural o eléctrica para ambientar épocas del año, horas del día o de la noche y el estado de ánimo de los personajes. Se subraya en el método que la luz teatral puede representar un personaje. En la clase de Vestuario en el Laboratorio se estableció que éste provenga de fibras y materiales de la zona y que lo confeccionen los participantes. Otras materias son Maquillaje y Utería. En la materia de Aparatos se adiestra en el funcionamiento de equipos de iluminación, sonido y efectos, proyectores, tableros y cómputo. Por último está Producción Escenográfica (Zínser, p. 38-39, 2022) | (p. 162).

26. En las materias teórico prácticas se imparten Lectura y Análisis de Texto. Dramaturgia, que estudia las partes de una obra de teatro: historia, historia de la historia, argumento, anécdota, tema, subtemas, trama, escenas, personajes, diálogos, acciones dramáticas, imágenes, símbolos, metáforas, conflicto, tono, ritmo, género, estilo e ideología. En Géneros se analizan las obras de teatro con base en el tratamiento del tema, la historia y la anécdota, para encontrar la trama-tema-conflicto-ritmo. Los géneros que reconoce el programa son tragedia, pieza, comedia, melodrama, farsa, absurdo, juguete cómico, épica, obra de carpa, vodevil, happening, teatro callejero e improvisación y estilos nuevos que se pueden ir encontrando dentro y fuera del trabajo del LTCl. Otras asignaturas son Práctica Docente, Dirección y Principios para Trabajar en Comunidad (Zínser, p. 39-40, 2022) | (p. 162-163).

27. Entre las materias teóricas están: Historia del Teatro, Historia de la Región, Historia de México, Historia de las Comunidades Indígenas y Glosario Teatral. Dentro del apartado de materias auxiliares se imparten: Camerinos, Atención al Público y Manejo de Bodegas. Las optativas son: Máscaras, recurso fundamental para el teatro campesino e indígena. Se estudia el significado de los visajes; cómo hacer máscaras en madera, plástico, paja, mimbre, latas, metales, papel, cartón; la posibilidad de la máscara para expresar sensaciones, emociones y deseos, edades, épocas y culturas. Se analizan las posibilidades simbólicas de la máscara, su significado según el lenguaje corporal, cómo puede representar animales, flores, fenómenos naturales, accidentes y universos fantásticos. En Muñecos se explora la confección y uso de guiñol, de marionetas de guante, de resorte, títeres y el actor como títere. En la clase de Sable y Machete se busca que los alumnos

dominen el arma blanca, con ayuda de la biomecánica. En el programa también se incluyó la Lucha Libre (Zínser, p. 40, 2022) | (p. 163).

28. Existen varias aportaciones que están por consolidarse. La biomecánica, por ejemplo: hace 14 años pensamos que era descabellado iniciaron los alumnos en el disfrute del ritmo, de muchos ritmos musicales en un año, en un ciclo de trabajo. Es muy difícil para ti o para mí conocer y bien la danza de tu región, gozarla, interpretarla y liberar el cuerpo a través de ella. En el caso de la gente del sureste todas las danzas son rituales: festejan la cosecha, al santo patrono, el año nuevo, la siembra, las vírgenes y santos en general. Pero hablo de estos últimos refiriéndome a los de toda su vida, de siglos, que han tenido los olmecas, los mayas, los choles coman los zoques y los cristianos como por supuesto. Entonces partir de estos ritmos que son los de su alma, los de su espíritu, pero el espíritu de los viejos, aquel que los arraiga y dá cohesión y pasar, de pronto como hasta el mombo es un gran logro. Creímos — como ya te dije — que era muy ambicioso pretender la integración de tantos ritmos y músicas nuevas y nos temíamos chazo absurdo. Nos costó trabajo los primeros 12 años de experimentación, pero después de ese lapso biomecánica se ha consolidado como una materia que puede integrarse a cualquier sistema de enseñanza o de labor escénica. El otro elemento que hemos incorporado Laboratorio es la isóptica teatral, es decir, se rompieron las paredes de un teatro pero no solo físicamente — piernas, telón, parrilla. comodines, etcétera — sino que se transgredió la estructura cerrada. Para los maestros que venían conmigo de Yucatán resultó complicada esta nueva concepción espacial porque se formaron en un teatro cerrado. Tomamos, entonces, el entorno de los campesinos y su participación para lograr estructuras funcionales que resolvieran las necesidades escénicas. No obstante, no se niegan algunos de los refinamientos como la iluminación, la cual es indispensable para crear situaciones y espacios, matices y tonos. Liso óptica cambia por completo de un foro cerrado a éste al aire libre. Tus ojos tienen un campo de observación mayor, un ángulo muy superior: de 180 grados. Nos vimos obligados a aprovechar todos los elementos inherentes al contorno: el sol, el río, las montañas, los animales, el zacate, la tierra, el lodo, la madera, las flores... Sin adjudicarnos el descubrimiento, sí puedo afirmar que ha pasado a formar parte de nuestros instrumentos habituales de trabajo. Establecimos nexos entre las materias que se imparten en los seminarios como un todo orgánico y sustantivo. La adicción y la actuación están firmemente unidas a la dramaturgia, a la biomecánica, a la historia de sus regiones y del Estado de Tabasco, al maquillaje, a la producción, a la dirección, a la escenografía. Los alumnos ya usan las voces de la naturaleza como parte de su inventiva y por ello intentamos proporcionarles las herramientas indispensables para hacer teatro. Me ha tocado presenciar el desempeño de actores "profesionales" que no pueden integrar muchos de estas materias a su labor personal. Ellos coman aparte del lenguaje común — esto me imagino que sucede en muchas culturas indígenas de América y África —, usan elementos de la naturaleza para expresarse: la madera como las piedras que golpean una con otra para producir sonidos, las conchas de mar y los caracoles para hacer música y para llamarse. Imitan a los animales de una manera sensacional. No sé si te platiqué que cuando llegamos a las primeras comunidades chontales, hace algunos años, los campesinos se manifestaban aullándonos: era su señal de rechazo, de protesta. Estas voces naturales aportadas por ellos se integren a los montajes y los enriquecen superlativamente (Martínez Medrano *apud* Magnus, 1992, p. 4-6) | (p. 174).

29. Un cielo azul y despejado sobre ceibas, chicozapotes, mangos, matapalos, amates escalonados por el cerro en empinada cuesta hacia el sol hicieron de majestuoso ciclorama. Al rumor de la selva se sumaron de golpe las voces de cientos de niños

indígenas camuflados de arbustos que brotaron de entre las piedras, la maleza y los huecos en la montaña gritando: " ¡Somos Lilus Kikus! ¡Somos Lilus Kikus!". Entre las ramas que cubrían sus rostros estallaron las carcajadas. Pidieron al sol, a plomo sobre sus cabezas, que apaciguara el calor, que hiciera tronar las nubes para que el agua bañara los frutos y las flores. Frente a las gradas podía verse el amplio escenario de cien metros de boca por ochenta de fondo, al pie de la cortina de árboles de múltiples tamaños entreverados de lianas, nidos de coloridas aves y enjambres de insectos. Las garzas sobrevolaron la rústica gradería para volver a perderse entre la paleta de verdes. Perros, tejones, caballos, gallinas, patos se correteaban entre sí, iban detrás de los niños y los niños detrás de ellos. Y entre las risas y los cantos se escuchó *La sinfonía de los juguetes*, de Leopold Mozart (Zínser, 2022, p. 20) | (p. 175-176).

30. Llenar el coso para esa obra significó una hectárea de maíz, pastizales, avena, cactáceas, arbustos. Había que construir las chozas, una iglesia y una cascada. La escenografía de Bodas de sangre siempre había sido en terreno plano. Fue una auténtica hazaña lograr la adaptación en las pendientes hazaña lograr la adaptación en las pendientes interminables de la plaza. A eso hubo que sumarle el vestuario, la logística de lo que se iba a traer de Yucatán y de Tabasco: toda la utilería y Tabasco, Sinaloa y la Ciudad de México. La estrategia para 17 caballos. Participaron 170 actores provenientes de Yucatán, garlo fue tan complicada como una batalla. Más de dos meses tomó el diseño y en una semana se armó la escenografía. Eran camiones y camiones entrando a la plaza con todo tipo de cosas (Zínser, 2022, p. 58) | (p. 176).

31. En *El Evangelio según san Mateo* se integró el pueblo con plena naturalidad. La obra empezaba con el público sentado en las rústicas tribunas de troncos. El silencio expectante se interrumpía con los sonidos de pájaros, chicharras y garzas. Aparecían algunos cayucos movidos por la corriente del río, "*cada uno llevado por un muchacho con calzón de manta y un paliacate en la cabeza*", escribió el sociólogo e investigador Rodolfo Uribe Iniesta. A la mirada se abría un escenario de 180 grados que dejaba ver el río y un playón. El silencio alternaba con música sacra y luego con el grito de los niños jubilosos, lejanos, que se detenían en una estampa dentro del agua, donde nadaban y se salpicaban y finalmente quedaban en silencio "con una gravedad que inequívocamente nos remitía a Pasolini y sus tiempos". Uribe aclara que la alegría y el entusiasmo no nos remiten a nadie: eran ellos mismos, niños de la sierra que jugaban a hacer teatro bañándose en el río como lo hacían siempre, mientras en otro plano san Juan bautizaba a Cristo. Los apóstoles desembarcaban en la playa y seguían a Jesús, quien entraba al pueblo y se alejaba andando, seguido de sus discípulos. Era momento de ir tras ellos por las calles. El espacio teatral se marcaba con una cuerda. A la puerta del exconvento [...] el público vio a un grupo de jóvenes que entre risas y regateos vendía gallinas y frutas. A sus espaldas apareció Jesús y "con violencia cinematográfica expulsó a los vendedores del templo". Concluye su reseña Uribe Iniesta: "Más que una obra de teatro se tiene la impresión de seguir una filmación" (Zínser, 2022, p. 33-34) | (p. 176-177).

32. Un nuevo estreno se dio enseguida, *Romeo y Julieta*, versión indígena, en el teatro Delacorte, de Central Park, coproducción mexicano-estadunidense, en el marco del Festival Shakespeare de Nueva York, una vez más con apoyo de Joseph Papp. Desde la comunidad de Xocen, en el sureste de la República mexicana, viajó hasta Sinaloa, en el otro extremo del país, una treintena de actores mayas que representarían a sirvientes, amigos, allegados y representantes de la familia de Julieta Capuleto, en pleito a muerte con sus

contrapartes, los aliados de la familia de Romeo Montesco, interpretados por los mayos del desierto de Sinaloa. Las funciones se verificaron del 11 al 16 de septiembre de 1990 y fueron parte del programa México una Obra de Arte, que incluyó la exposición Arte de México, Esplendor de 30 Siglos, en el Metropolitan Museum of Art. La escenificación duraba cuatro horas (Zínser, 2022, p. 56) | (p. 177).

33. La muerte de Romeo y Julieta es la muerte del amor. La sociedad está empeñada en matar al amor, porque éste es revolucionario, es subversivo. Los indígenas y campesinos mexicanos no creen en la muerte y por ello en esta versión Romeo y Julieta no mueren. Como dice John Kenneth Turner, autor del libro México bárbaro, Porfirio Díaz fue un Hitler con los indígenas mexicanos, particularmente con los del norte, a quienes llevó como esclavos a Yucatán, entre ellos a yaquis y mayos. Esto fue entre 1878 y 1910. De esa forma se conocieron los mayos y los mayas, naciendo entre ellos una enemistad. En cierta ocasión se llevaron a Yucatán 5000 indígenas que, rebelándose, decidieron caminar 6000 kilómetros de regreso a Sinaloa y sólo llegaron 54 a rehacer su cultura (Martínez Medrano *apud* Zínser, 2022, p. 56) | (p. 178).

34. En 1984 se estrenó la primera obra escrita por campesinos indígenas dentro del programa: *La tragedia del jaguar*, de Auldárico Hernández y Eutimio Hernández Román, con asesoría de María Alicia Martínez Medrano y Martha Alicia Trejo. La obra nació y se estrenó en Tucta, corazón de la zona chontal de Nacajuca. Eutimio y Auldárico escucharon a los ancianos. Durante seis meses se reunieron con María Alicia y con Martha para trabajar los personajes. Con la autorización de los ancianos se incorporó a la obra el ritual funerario. Participaron alrededor de 120 personas en el elenco. La representación se llevaba a cabo con música de la región, compuesta ex profeso por Fernando Hernández Isidro e interpretada por tamborileros. *La tragedia del jaguar* fue uno de los primeros signos de que un lenguaje teatral propio empezaba a germinar con fuerza en la selva tabasqueña y significó para María Alicia un logro en su compromiso por difundir la poesía indígena, que injustamente se ha ignorado — considera ella — y con ésta el fondo de cosmovisiones ancestrales llenas de saber y de belleza (Zínser, 2022, p. 34) | (p. 178).

35. Ticopó está situado a 28 kilómetros al oriente de Mérida, Yucatán, México. El acceso a la función implicaba un recorrido de alrededor de media hora que era posible hacer en autobuses contratados por la Secretaría de Turismo de Yucatán para este fin. El espectáculo, que duraba alrededor de 70 minutos, se ofreció cada sábado durante cerca de dos años con un costo de 120 pesos para el público en general y de manera gratuita para personas de origen maya. Es este montaje participaban tanto gentes de la localidad como de poblados cercanos, cuyas edades oscilaban entre los cuatro y los 93 años. El espectáculo *Siete momentos en la vida de los mayas* se construía a partir de una serie de cuadros que pretendían mostrar la vida ordinaria y ritual de los mayas. En un primer momento se relataba la vida del pueblo maya en su quehacer diario. Después se bendecía el lugar donde se realizaría el evento y se agradecía el poder hacerlo. Luego se preparaba ritualmente la siembra del maíz. En el cuarto momento se siembra una ceiba en el centro del escenario y se le hace una ofrenda. A esto sigue la danza de la cabeza de cochino, la jarana, y como séptimo momento la vaquería. El espectáculo termina con una voz que reza “del pueblo maya reciban las bendiciones y el pan, los mayas esto somos y aquí estamos” (Rocha, 2016, p. 144) | (p. 179).

36. Había un nivel de convicción, de entrega. Ella no permitía que su idea no estuviera

plasmada como la había concebido. No transigía en la calidad de su trabajo. La recuerdo con un rigor enorme (Zínser, 2022, p. 42) | (p. 198).

37. María Alicia a mí me daba miedo, mucho miedo. Lo más lejos que pudiera yo estar de ella. Me impresionaba mucho su firmeza, su autoridad, su plante, su manera de decir "vas a hacer esto". Ella nunca va a aceptar que no puedes hacer las cosas: "Si te pido algo es porque sé que puedes", nos ha dicho siempre. Y al comprobar que lo que ella dice es cierto, he acabado agradeciendo su firmeza, porque me ha abierto mundos que no imaginaba y me he llenado de seguridad. María Alicia es capaz de convertir un pedazo de barro, un trozo de madera, un montón de piedras en algo hermoso (Zínser, 2022, p. 58) | (p. 198).

38. María Alicia pide a lo máximo. [...] Ella decía: 'no me des explicaciones, me tienes que responder sí o no'. [...] A mí lo que me encanta de María Alicia [...] es que nunca te va a decir '¡bien hecho!' (Zínser, 2022, p. 58-60) | (p. 198-199).

39. María Alicia es la más grande artista que ha tenido México en la creación de puestas en escena en espacios abiertos. No es posible que quieran quitarle eso. Ahí actúan la mediocridad, la envidia, la ignorancia y la impotencia de no tener los tamaños que tiene María Alicia para pasar hambre, frío y persecuciones, porque mira que la han perseguido. Lo que hace María Alicia es la revolución sin sangre. No pido a quienes la critican, que son muchos, y a veces muy injustamente, que hagan obras tan extraordinarias como las de María Alicia, les pido que tengan la sensibilidad, cuando menos, para reconocer su extraordinario talento (Zínser, 2022, p. 66) | (p. 199).

40. Bueno, la verdad es que al principio veíamos a María Alicia como una persona de carácter fuerte —quizás porque no la conocíamos bien—, pero con el tiempo, al ir conociéndola mejor, nos dimos cuenta de que era diferente. Por ejemplo, con nosotros ella decía: "Aquí las clases se tienen que hacer así, y háganlas bien". Ella sabía perfectamente quién estaba flojeando y quién realmente le estaba echando ganas. Como era psicóloga, sabía identificar a quienes venían solo a relajarse. En esa época hubo alumnos que solo iban a jugar, y ella los sacaba. Les decía: "¡Fuera! No quiero volver a verte aquí". A veces, esos alumnos ni siquiera eran de las comunidades locales, sino de otras, y ella los mandaba de regreso a sus casas, porque se notaba que no se tomaban la carrera en serio —solo querían estar ahí para pasar el rato. Ella incluso intuía quiénes iban a ser directores o directoras. A veces se equivocaba —decía: "Tú vas a ser directora", o mostraba cierta preferencia—, pero al final, esa persona terminaba dejando el proyecto tirado, se iba, desaparecía. María Alicia era exigente, exigía mucho. Pero era porque no quería que nuestra formación terminara de cualquier manera, ni quería irse sin habernos formado bien. Por eso nos exigía. Al principio pensábamos que solo tenía un carácter fuerte, pero con el tiempo entendí que lo hacía para prepararnos bien, para que nadie "de arriba" viniera a pisotearnos. Siempre decía: "Mírenme a la cara, nunca miren hacia abajo. Cuando vayan a decir algo, no bajen la mirada, siempre de frente". Decía que nadie debía aplastarnos solo por ser campesinos. Yo creo que todo lo que aprendimos en sus clases lo hemos aplicado. En mi caso, sí: cuando alguien quiere menospreciarme, lo enfrento, no bajo la mirada. Porque no hay nadie que valga más o menos. Ni yo soy más, ni soy menos. Somos iguales. Así es (María Francisca, 2024, entrevista) | (p. 199).

41. Muchos mexicanos viven del indio muerto: zonas arqueológicas, estelas, esculturas, pinturas, vasijas, vestuario y atuendos indígenas; museos que generan negocios de

transportes, hoteles, restaurantes, tiendas de artesanías, ropa, otros... las clases medias y en el poder insisten en que el indígena vivo desaparezca (Martínez Medrano *apud* Zínser, 2022, p. 19) | (p. 207).

2.3. Jerá Guarani

42. ¿Cómo explicamos la vitalidad de la lucha comunal indígena? (Tzul Tzul, 2019, p. 105) | (p. 261).

43. Los procesos de resistencia indígena están protagonizados por hombres, mujeres, niños, niñas, ancianas y ancianos que comparten una tierra; que trabajan juntos en la construcción de sus caminos; que reforestan y cuidan fuentes de agua; que gestionan las fiestas comunales. Es decir, la resistencia tiene como piso político fundamental la capacidad política para deliberar las formas de compartir, organizar jornadas de trabajo comunal, y regular el uso y el abuso de los bienes comunes (Tzul Tzul, 2019, p. 106) | (p. 262).