



**TEATRO OCIDENTAL SOB A INFLUÊNCIA INDÍGENA:
reflexões sobre a epistemologia e a hibridez poética na montagem Canek da
Cia. Vendímia, Bogotá**

WESTERN THEATRE UNDER INDIGENOUS INFLUENCE:
reflections on the epistemology and poetic hybridity in the performance Canek by the
Vendímia Company, Bogotá

Stephan Baumgartel

 <https://orcid.org/0000-0002-7769-1108>

 doi.org/10.70446/ephemera.v7i13.7193

**Teatro ocidental sob a influência indígena:
reflexões sobre a epistemologia e a hibridez poética na montagem *Canek* da Cia. Vendímia,
Bogotá**

Resumo: O artigo analisa a montagem “Canek o las transfiguraciones del ensueño” como exemplo de uma prática cênica ocidental que busca integrar poéticas de origem indígena. Descreve a decorrente hibridez poética e a relaciona com uma epistemologia ameríndia. A partir dessa análise, defende que é possível integrar no mesmo espetáculo a arte ocidental e uma arte indígena. Para isso, defende-se a necessidade de equilibrar perspectivas históricas e mítico-espirituais na dramaturgia textual e cênica de tal modo a harmonizar o mundo histórico com os princípios da cosmovisão indígena. Essa equilíbrio se estabelece por meio de uma hibridez poética que articula no contexto da cosmovisão indígena a harmonização temporária de forças opostas e no mundo empírico referencia a criação de justiça social.

Palavras-chave: epistemologia indígena; teatro colombiano; teatro decolonial ocidental; dramaturgia não dramática.

**Western theatre under indigenous influence:
reflections on the epistemology and poetic hybridity in the performance *Canek* by the
Vendímia Company, Bogotá**

Abstract: The article analyzes the staging of “Canek or the Transfigurations of Dreaming” as an example of a Western theatrical practice that seeks to integrate poetics of indigenous origin. It describes the resulting poetic hybridity and relates it to an Amerindian epistemology. Based on this analysis, it argues that it is possible to integrate Western and indigenous performance procedures in the same performance. In order to do so, it advocates the necessity of balancing historical and mytho-spiritual perspectives in the textual and scenic dramaturgy in such a way as to harmonize the historical world with the principles of the indigenous worldview. This balance is established through a poetic hybridity that, within the context of the indigenous worldview, articulates the temporary harmonization of opposing forces and in the empirical world references the creation of social justice.

Keywords: indigenous epistemology; Colombian theater; western decolonial theater; non-dramatic dramaturgy.



1 Introdução

Partimos nesse artigo¹ do reconhecimento da existência inevitável de uma fratura colonial no interior das sociedades latino-americanas e de suas populações. Ela se expressa, por exemplo, quando Carlos Araque Osório, diretor bogotano da montagem do texto *Canek*², afirma que ele, como filho de um pai que se identificou com o legado espanhol e de uma mãe que realçou constantemente que tinham uma grande herança indígena, se sustenta artisticamente na afirmação: “yo no sé si soy el indígena que fue conquistado, o si soy el espanhol que vino e conquistó”³. Essa tensão evoca não só um contexto sócio-histórico marcado por uma ferida ainda aberta, mas também um contexto epistêmico igualmente dividido em um aspecto histórico e outro mítico-espiritual⁴.

A ferida sócio-histórica pode ser (e muitas vezes está sendo) tratada por meio de uma dramaturgia predominantemente representacional que, talvez, articule, entre outros, os diferentes interesses e posições sociais numa perspectiva igualitária de luta emancipatória dos seres marginalizados. Articula uma luta cujo horizonte não raramente termina com a participação dos seres antes marginalizados na sociedade ocidental. Essa emancipação liberal não articula um direito a uma existência igualitária, para qual não seja necessário se integrar à sociedade ocidental. Trata-se de uma diferença, de ordem tanto epistêmica quanto ética, que funciona exatamente como base desta segunda insistência de poder existir sem ameaças *ao lado* da sociedade ocidental, como alteridade protegida de seu motor capitalista. A igualdade de direito aqui não é da ordem social,

1 Esse trabalho é fruto parcial de minha pesquisa de pós-doutorado na Universidade Nacional da Colômbia no primeiro semestre de 2023, realizado em diálogo com o professor Víctor Viviescas, cuja temática versava sobre “Escrituras cênicas e textuais do encontro de um teatro branco europeu com as poéticas e experiências indígenas na Colômbia entre 1980 e 2022”. Um encontro artístico que me interessa por constituir o que entendo ser um rito funerário, um modo de encenar a necessidade da própria morte por parte da cultura colonial branca, para que possa nascer uma capacidade relacional e não colonial em uma cultura branca transformada. Um projeto com o qual me consigo identificar. Também me interessa discutir as estruturas atuais e possíveis devires desse encontro por tematizar um espaço mestiço como “contradição e tensão de uma existência entre”, da qual participo com minha condição de ser uma pessoa masculina branca europeia, deslocada na condição de estrangeiro para uma academia brasileira cujos cursos de Artes Cênicas se manifestam cada vez mais críticos à presença de elementos europeus. Após 25 anos no Brasil, continuo sendo uma alteridade aqui e já incorporo um Outro na Alemanha também.

2 A primeira montagem do texto pelo grupo Vendímia Teatro data de 1989. Com mudanças no elenco e leves adaptações dramaturgias, a peça ficou no repertório do grupo até 2013. Esse artigo se baseia na versão publicada no livro *Teatro pós-histórico* (2013).

3 Entrevista com o autor, 25 de abr. 2023. Arquivo pessoal do autor. Naquele dia, fiz uma entrevista longa com Carlos na casa dele. Posteriormente, a versão final desse artigo foi discutida com ele para evitar mal-entendidos da minha parte e compreendermos melhor certas divergências de perspectiva. Em linhas gerais, Carlos concordou com o teor do artigo e com minha análise da dramaturgia de seu espetáculo.

4 Uso o termo “espiritual”, junto com o adjetivo mítico, para enfatizar que esse contexto, numa visão indígena, baseia-se numa dimensão racional que não é limitada à racionalidade lógica-causal, mas influenciada tanto por algo que podemos chamar em nível relativamente superficial de percepção intuitiva ou um pouco mais profundamente, de visão, e em termos filosóficos, também de imanência do sagrado ou a dimensão transcendental da materialidade (ver: Kopenawa, 2015; Baniwa, 2016). É uma realidade perceptual que se expressa coletivamente em forma de relato mítico, ou seja, o mito funciona como tradução dessa percepção extracotidiana para uma linguagem e percepção mais comum (portanto não deve ser confundido com uma ficção ou uma lenda histórica, embora participe na historicidade da língua). Sobre a tensão dessas duas dimensões no contexto da arte, Ailton Krenak (2023) constatou: “Todas ideias [...] que buscam trazer para nosso mundo as ‘artes’, não vão dar conta de nosso espírito. Nós somos espiritados. Eu quero ver quem é que consegue ficar espiritado com a arte teatral do Ocidente”.



mas da ordem cosmogônica. Ou seja, reclama-se o direito de igualdade para as epistemes indígenas ante a episteme ocidental⁵.

Por isso, dramaturgias textuais e cênicas que tratam de assuntos sócio-históricos, numa perspectiva indígena (e não de assuntos indígenas numa perspectiva sócio-histórica), desenvolvem uma poética híbrida para além de uma dramaturgia realista. Coexistem numa mesma dramaturgia formas representacionais de ficções miméticas em relação ao mundo sócio-histórico, e formas cerimoniais e ritualísticas que manifestam não só a igual relevância das epistemes dos mundos não modernos indígenas, mas relacionam as duas linguagens sob hegemonia da episteme indígena. Devido a essa hibridez específica, chamo essas práticas cênicas de “práticas cênicas ocidentais sob influência indígena”. A partir de uma análise da montagem *Canek* do Teatro Vendímia, quero discutir como essas diferentes formas sócio-históricas e espirituais-míticas coexistem e se relacionam, como se articulam as tensões e contradições entre elas e como são simbolicamente superadas (quando são), numa tentativa de entender o impacto dramático transformador da episteme indígena sobre um teatro de cunho europeu.

2 Contextos históricos, poéticos e filosóficos

O trabalho a ser analisado se insere, por um lado, num contexto social colombiano marcado pelo conflito armado entre o Estado, a guerrilha e os grupos paramilitares. No interior desse conflito, a questão da reforma agrária e do uso da terra conforme princípios milenares é central, pois envolve o reconhecimento da cultura indígena tradicional como integral ao trabalho do pequeno agricultor, sendo ele autodeclarado como indígena ou como crioulo, defendendo essa cultura contra os avanços do agronegócio nas mãos dos grandes latifundiários colombianos e estrangeiros. Acontece também que, a partir dos anos 90, se formaram núcleos de apoio à luta armada também no território urbano devido à migração forçada de camponeses para os centros urbanos. Disso resultaram ações terroristas nas grandes cidades. Ou seja, o conflito entre a esquerda revolucionária e as forças de ordem (oficiais ou paramilitares) de um Estado liberal-capitalista deixou de ser articulado apenas nas áreas rurais.

Nesse contexto de conflito social, no meio de atentados e assassinatos, fazer um teatro político comprometido era uma tarefa complexa. Conforme o depoimento de Carlos Araque Osorio⁶, boa parte da classe teatral no final dos anos 80 e início dos anos 90 aceitava a função social da arte colocada por figuras importantes como Enrique Buenaventura e Santiago Garcia. Mas, ante à situação política violenta, era cada vez mais difícil trabalhar numa perspectiva predominantemente

5 Em termos históricos, a colonialidade atuou por meio de um epistemicídio (Sousa Santos, 2010). Nesse contexto, a importância de uma desobediência epistêmica foi assinalada por Mignolo (2008, p. 287) que argumenta que “a desobediência civil sem desobediência epistêmica permanecerá presa em jogos controlados pela teoria política e pela economia política eurocêntricas”.

6 Entrevista com o autor, 25 abr. 2023.



de luta de classe, informada por uma linguagem de compromisso político na tradição de Bertolt Brecht, Erwin Piscator ou Peter Weiss. Por um lado, essa abordagem tinha perdido credibilidade política frente à complexidade da situação socioeconômica do conflito armado e, por outro, expôs os artistas a ameaças violentas, o que fez com que eles investigassem outras formas poéticas de engajamento social.

Em relação a essa busca por uma reorientação política e estética da prática teatral engajada, as viagens de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba à Colômbia já plantaram uma semente formativa. O primeiro participou, em 1970, com uma conferência no Festival Latinoamericano de Teatro Universitário de Manizales, na qual já colocou a questão sobre como incorporar as tradições autóctones latino-americanas às práticas dos grupos colombianos. Eugenio Barba, por sua parte, em sua visita a Colômbia em 1982, discutiu, por meio de conversas e oficinas, com os artistas teatrais locais, as dimensões teatrais e antropológicas de sua “Antropologia Teatral” no contexto colombiano. Carlos Araque Osório recorda que no caso de sua trajetória artística, os encontros o fizeram inscrever-se como estudante de antropologia na Universidade Nacional e graduar-se com um trabalho sobre as festividades e cerimônias dos indígenas-muisca das províncias Boyacá e Cundimarca. Mas o impacto causado por Barba foi para além dessa experiência singular. Sandro Romero Rey afirma o impacto dessas provocações como central para boa parte dos grupos independentes envolvidos nos processos de criação coletiva:

A comienzos de la década del ochenta, la primera visita de Eugenio Barba y el Odin Teatret a Colombia lanzó una segunda señal de alerta. La primera había llegado de la mano de Jerzy Grotowski quien, en una conferencia de connotaciones metafísicas, había expuesto sus más profundas reflexiones en el Festival de Teatro de Manizales y dejó preguntas en el aire sobre cómo asumir la tradición. En esa época, [...] entre 1968 y 1975, las mejores vanguardias de la escena latinoamericana rompieron con el realismo y se sumergieron en una nueva ritualidad. La conexión entre tradición y modernidad estaba a la vuelta de la esquina. Y, en muchos casos, el secreto se encontró en el misterioso pasado prehispánico (Rey, 2014, p.7).

De certa maneira, as provocações de Grotowski e Barba parecem ter ajudado a valorizar essa aproximação às práticas cênicas autóctones, além de terem incentivado junto a outros estímulos a busca por um teatro mais performativo que representativo, mais da ordem do significante flutuante que do significado determinado. Tratou-se de uma valorização externa complexa, não sem problemáticas coloniais, mas que resultou, naquele momento, no mínimo útil e funcional, pois na concretude psicossocial da Colômbia, a identidade indígena e mestiça era (e em muitos contextos ainda é) marcada pela experiência desses grupos de não poder participar plenamente na sociedade colombiana de orientação cultural europeia e de não ver suas manifestações culturais valorizadas pela colonialidade epistêmica que estrutura a sociedade colombiana em sua produção econômica e simbólica, de viver num lugar *entre* desvalorizado⁷.

⁷ Conversei no dia 26 abr. 2023 sobre essa problemática com William Quiroz, fundador do grupo de arte teatral indígena Inti Amaru, sediado em Bogotá.



Essa fissura na população originária das Américas foi articulada a partir de uma perspectiva latino-americana branca, primeiramente por Rodolfo Kusch em sua obra *América Profunda*. Para o autor, trata-se, por um lado, de viver um “estar-aí” e, por outro, ser confrontado com a necessidade de “ser-alguém”. Para Kusch, esse estar-aí ou “mero estar” se baseia na experiência humana de estar conectada com as forças da natureza de um modo que implica uma relação de humildade ante elas, até uma aceitação de estar exposta à intempérie dessas forças. O “ser-alguém” nega que haja dignidade humana nessa atitude e propõe teórica e praticamente a construção de edifícios (conceituais e reais), pois situa a dignidade humana em sua capacidade de dominar a alteridade do mundo. Sua magia se chama tecnologia e sua base é exatamente a separação entre sociedade e natureza, entre sujeito e objeto, entre o micro e o macrocosmos, que permite o sonho moderno de construir uma identidade social e individual própria duradoura. A inserção da população originária senão na cultura, então na economia ocidental moderna das sociedades latino-americanas, participando nela como alienados e marginalizados, constantemente reabre essa fissura como ferida na subjetividade indígena e, menos óbvio, na da pessoa branca e mestiça que vive nas Américas também⁸.

O interesse antropológico-filosófico dos artistas bogotanos nas forças formadoras das artes não ocidentais, também os aproximou das filosofias e práticas cênicas indígenas e fez com que se deparassem com o desafio de como apresentar poeticamente em cena a cosmopercepção e a subjetividade indígena em sua devida complexidade? Como não falar sobre elas, mas fazer delas uma força formadora da poética cênica, transformá-las em procedimentos textuais e cênicos? Para isso era necessário investigar as cosmogonias e filosofias indígenas; entender suas concepções de subjetividade, de comunidade, de espaço e tempo; as relações entre mundo histórico e mundo mítico-espiritual tal como elaboradas por elas, para fazer emergir delas possibilidades dramáticas fora, tanto do drama burguês, quanto do drama épico, talvez englobando esses princípios, mas não submetidos a eles.

Aqui posso apresentar apenas um esboço resumido dessas concepções baseado, sobretudo, nas minhas leituras dos textos referenciados de Davi Kopenawa, Timóteo Vera Tupã Popygua, o Popol Vuh e a antologia Terra, bem como de Denise Maria Cavalcante Gomez, David Pavón-Cuellar, Luís Eduardo León Romero, Rodolfo Kusch e Viveiros de Castro e alguns vídeos que tratam, acima de tudo, das diferentes manifestações espirituais-culturais do povo Guarani, produzidas pela *Fundación Tierra Sin Mal*. Meu interesse é oferecer com esse esboço da cosmopercepção indígena um contexto e um alicerce conceitual que permite avaliar as distintas dramaturgias como expressões desse cruzamento entre uma perspectiva sócio-histórica e outra mítica-espiritual. Quero deixar

8 Essa cisão se articula não só no planalto andino, visitado e analisado por Kusch, mas também na Mesoamérica, como afirma David Pavón-Cuellar (2023, p. 23), citando um estudo de Guillermo Bonfil Batalla sobre a cultura mexicana, que “[p]or trás da aparência de mestiçagem, devemos reconhecer [...] a ‘oposição inconciliável’ entre duas civilizações, a europeia e a mesoamericana, talvez ‘interpenetradas’ entre si, mas nunca ‘fundidas’ e sempre ‘confrontadas’, lutando uma contra a outra, uma dominando e a outra resistindo obstinadamente”. O psicólogo colombiano León Romero (2014) pesquisa essa contradição inconciliável para o contexto colombiano. No contexto do Brasil, Jerá Guarani (2023) nos traz um relato dos perigos, mas também de certas potências desse encontro, quando pessoas indígenas conseguem manter separadas as duas civilizações.



claro que o foco do artigo não é apresentar e discutir as cosmopercepções das culturas originárias nas Américas, senão discutir um fenômeno cênico ocidental como encontro de um criador teatral mestiço com suas duas heranças culturais, articulando – e esse é o ponto realmente importante – um encontro e um atravessamento entre ambas com o objetivo de realizar uma mediação. A perspectiva inscrita nessa tentativa de compreensão e de mediação é não indígena. Trata-se de um encontro de uma pessoa branca com materiais sobre culturas e antropologias indígenas, semelhante ao encontro de um diretor mestiço com seu legado indígena mediado por um material não indígena: leituras de um mundo do qual não participamos organicamente, mas perante o qual buscamos uma atitude de abertura e de escuta para realizar nossas criações.

Vamos começar com a percepção de que todos os “entes” ou fenômenos criados, e não só os seres humanos, são dotados de subjetividade, de habilidades comunicativas, capazes de estabelecer relações intersubjetivas⁹, o que Viveiros de Castro (2014) define como “perspectivismo ameríndio”¹⁰, cujo ponto de fuga universal, expresso nos diversos relatos míticos, é “um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo”, (Castro, 2014, p. 355)¹¹. É esse meio pré-subjetivo e pré-objetivo que surge para a alma indígena na visão de Kusch ou de Pavón-Cuellar, quando a alma percebe a imensidão e infinitude da vida em seus sucessivos e incessantes ciclos empíricos, instaurados e organizados por uma energia ou um ser superior divino¹². A vida empírica, com seus acontecimentos e ações, é mergulhada nesse meio que, por sua vez, articula essa vida empírica em ciclos elásticos, relativamente estáveis, sujeitos ao desequilíbrio e, portanto, necessitando de ações de harmonização por parte dos seres vivos visíveis e invisíveis¹³. Nessa perspectiva, qualquer

9 Ver, por exemplo, as teias de seres que originam de Nhanderu, para criar e sustentar os mundos visíveis e invisíveis nas diversas cosmogonias Guarani (Popygua, 2022, ou Seu Egiño em SESC Berioga, 2022). Ou, como diz Pavón-Cuellar (2023, p. 72): “Tanto a terra em geral quanto os animais, as plantas e os demais seres fazem parte de uma comunidade extensa, não apenas humana, na qual tudo tem alma, coração [...]”. López Austin (*apud* Pavón-Cuellar, 2023, p. 72) formula que “no pensamento mesoamericano tudo possui alma, desde os seres da natureza até os objetos fabricados pelos homens”. Aquilo que possui alma é, portanto, uma espécie de humano, de pessoa. Esses resultados correspondem a um modo de saber, a uma epistemologia que é o inverso da epistemologia ocidental (Castro, 2014, p. 358): “Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa. O xamanismo no espaço hoje das Américas parece ser guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido - daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa”.

10 Mantenho aqui o termo ameríndio, apesar de hoje ser visto como problemático por remontar a uma perspectiva colonial sobre as culturas das Américas, já que me refiro especificamente às pesquisas e reflexões de Viveiros de Castro, quem cunhou o conceito em outro contexto temporal. De modo geral, parece-me que o termo pode ser substituído por “perspectivismo indígena”.

11 Igualmente Kopenawa (2015), quando explica que os animais de caça também são parentes humanos dos humanos, pois eram em tempos primordiais humanos que se metamorfosearam em caça (2015, p. 117): “O fato é que somos todos humanos. Assim é” (2015, p. 215).

12 Encontro esse aspecto sobretudo na cosmopercepção Guarani, tal como apresentada no material da *Fundación Tierra Sin Mal*.

13 Veja, a título de concretização, as afirmações de Davi Kopenawa (2015) acerca do trabalho dos xapiri, dos xamãs e das mulheres sábias para proteger seu povo dos efeitos de energias “maléficas” (sobretudo, a meu ver nos capítulos 7 e 8 do referido livro). Essa visão não é totalmente alheia ao pensamento ocidental, mas certamente alheia à sua modalidade



“militância” humana só faz sentido em nome e ao serviço dessa harmonização que deve integrar as partes numa totalidade, mas não em nome de um progresso linear que busca eliminar as partes consideradas, senão em favor apenas daquelas consideradas boas e úteis. A cosmopercepção indígena é dialética, pois integra as partes num todo, mas o é num sentido não moderno, não progressista e não hegeliano¹⁴. Ela não desvaloriza o mundo empírico em nome de uma transcendência, mas o abre à presença dessa dimensão pré-subjetiva e pré-objetiva da divindade do ser, ou seja, em termos ocidentais, reconhece a imanência da transcendência e constrói à sua maneira poeticamente uma transcendência imanente.

Do ponto de vista da cena, essa duplicidade de perspectiva de que tudo acontece nesse mundo, mas é mergulhado em um complexo jogo cujas regras que pertencem a outro mundo além da dicotomia sujeito-objeto e pelo qual se expressa a divindade do ser, é responsável por noções de narrativa que são situacionais, uma sequência de estações determinada pela finalidade de apresentar sempre de novo um processo de equilibrar momentaneamente as forças contraditórias que atravessam a existência mundana. Sugere noções espaciais em que vários espaços, como mundos, podem interpenetrar-se, como também permitirem coros e coralidades para além da comunidade humana, incluindo seres da flora e fauna. Provoca, sobretudo, um enquadramento das ações ficcionais por meio de ações cerimoniais como manifestação dessa existência dupla em que as ações históricas são mergulhadas num jogo e numa dialética divina de incessante renovação.

Esse enfoque numa ritualidade indígena que, energeticamente, involucra a prática teatral representacional, permite materializar performativamente, no mesmo espetáculo, tanto o mundo do campesino oprimido, quanto esse mundo indígena simultaneamente oprimido e fora da opressão, o mundo histórico latino-americano e o mundo mítico das cosmogonias indígenas. Mas faz com que o segundo (o da dimensão pré-subjetiva e pré-objetiva, em termos de Castro) absorva os desequilíbrios do primeiro. Nessa duplicidade hierarquizada reside sua militância política a partir de seus meios teatrais. Portanto, esse fazer teatral não deixa de ser um fazer latino-americano, mas insiste na necessidade de olhar para o fazer teatral latino-americano a partir do lugar relacional chamado de Abya Yala, Pachamama, Pindorama, Anáhuac, entre outros nomes criados para expressar a percepção e experiência indígenas do que é a vida e a terra em seu âmago. Não é motivo de surpresa, então, que a montagem a seguir apresente cenas miméticas organizadas de um modo que não se ajusta ao modo ocidental de conectar episódios realistas numa história, mas não por isso apresenta características de pastiche ou de ausência de sentido. E este, talvez, seja o desafio poético para esse tipo de teatro na junção de formas representacionais e outros cerimoniais: criar um cruzamento de fronteiras sócio-históricas e abrir esse mundo fronteiro para a cosmopercepção

“moderna”. Ver Kusch (2007b, p. 372, nota 18): “[E]l pensamiento oriental, así como el pensamiento pré-industrial europeo, parten siempre de un concepto global de la vida, antes que de una teoría del conocimiento”. Resta frisar que um conceito global da vida também encarna uma teoria do conhecimento.

¹⁴ Veja, por exemplo, as práticas sagradas Guarani de pedir licença à pedra ou madeira que se recolhe para uso próprio, enfatizando a própria necessidade e não o desejo.



indígena; colocar-se fora das formas teatrais modernas e pós-modernas para apresentar um teatro não moderno que oferece – por meio da experiência poética – um reconhecimento da força social afetiva presente na visão cosmogônica, não moderna, dos povos indígenas e de sua produção de sentido como um “sentido elástico” (ver a instabilidade do mundo ressaltada por Pavón Cuéllar). Um teatro sob influência indígena não moderno que mantém elementos representacionais que falam do mundo social atual e, dessa maneira, evita a armadilha de cair em um teatro nostálgico pré-moderno.

3 A montagem “Canek o las transfiguraciones del ensueño”

Carlos Araque soube da figura de Canek por meio de relatos orais que ouviu em uma viagem ao México. O que captou seu interesse, entretanto, era o fato de que também escutou a história em um encontro indígena em Coyaima, localidade da província de Tolima no Sul da Colômbia. Os indígenas relacionaram a figura de Canek a figuras como “Quintín Lame, con la Gaitana, Juan Tama, Serenjua y outros personajes locales míticos y reales que se han caracterizado por defender los derechos de los pueblos indígenas” (Araque, 2013, p. 63). Algo semelhante aconteceu numa viagem ao Peru. Seus interlocutores peruanos até suspeitaram que as fontes mexicanas tivessem “roubado” a história local para criar a história de Canek¹⁵.

O que deu a essa figura sua dimensão exemplar? Para responder, é preciso analisar brevemente a estrutura profunda da rebelião e seus objetivos e entender como se pode oferecer um material para criar um espetáculo decolonial fora das propostas temáticas e estruturais ocidentais, ou seja, baseado fundamentalmente em outra episteme.

Escolher como figura central de um projeto teatral um líder indígena durante a colônia do século XVIII, e não durante o século XVI da conquista, já indica que o foco deste trabalho não cai sobre a apresentação imaginativa de um mundo indígena idealizado, pré-hispânico e tido como “autêntico”, mas pretende problematizar a convivência colonial da cultura indígena no contexto hispânico. Jacinto Canek (1730-1761) era o líder de uma rebelião *maya* mais ou menos espontânea contra a injustiça de suas condições de vida, buscando reinstalar a autoridade mundana e espiritual dessa cultura ancestral. A revolta era efêmera, mas a figura de Jacinto Canek sobreviveu aos tempos, sobretudo por meio de relatos orais. A historiografia oficial se interessou pela existência desse episódio e desses relatos orais apenas a partir da segunda metade do século XX¹⁶.

15 Entrevista com o autor, 25 abr. 2023.

16 Ver Huerta e Palacios (1976) e Bartolomé (1978). Para uma discussão da relação e importância de motivos culturais-religiosos e econômicos nessa rebelião, ver Patch (2003). O livro *Canek* de Ermilo Abreu Gomez, originalmente publicado em 1959, apresenta um conjunto de adaptações de relatos orais sobre a vida de Jacinto Canek. É um livro que em sua escritura funde o relato oral e a vontade poética de seu autor.



As fontes históricas e os relatos indicam que a exploração e o abuso da população indígena era um fator importante no levante¹⁷, mas ele ganhou força e características específicas a partir das dimensões culturais-religiosas que o inscreveram em uma expectativa escatológica oriunda do universo mítico *maya*¹⁸. Portanto, apesar da brevidade da revolta, Robert Patch avalia que se tratava de

una rebelión sumamente seria, con un fuerte contenido anticolonialista, pero las causas parecen ser más de naturaleza cultural que económica. Los mayas siguieron creyendo en una versión cíclica de la historia, la cual les dio a entender que un día en el futuro ellos dominarían a los españoles. Jacinto Canek escogió un nombre con alto significado histórico para los mayas, se proclamó rey y encabezó una rebelión que tuvo por meta el dominio político y religioso de los mayas en Yucatán. Miles de indígenas creyeron que era el rey anunciado por la profecía y que los días de los españoles estaban contados (Patch, 2003, p. 46).

O nome Canek, assumido por esse líder nascido como Jacinto Uc de los Santos, era um nome ao mesmo tempo histórico - o nome da última dinastia de reis *maya* - e mítico-divino, pois Canek era o título dos reis do povo *maya itz'at* que eram, como todos os reis *maya*, também encarnação de uma energia ou ser divino. Jacinto Canek, por sua vez, ao assumir esse nome reivindicava ser uma reencarnação tanto desses reis quanto de um ser divino, continuação de uma ancestralidade ao mesmo tempo histórica e divina.

São essas as causas de natureza cultural-religiosa que deslocam o contexto epistemológico da revolta, transformando a figura de Canek com sua intenção de restaurar a autoridade do estilo de vida e da cosmopercepção *mayas* em uma espécie de arquétipo do líder indígena da colonialidade, semelhante à Tupac Amaru II e, por isso, também em uma potencial inspiração para militâncias e resistência atuais, pois a estrutura da revolta não aponta para um passado mítico, senão reivindica uma maneira autônoma indígena de criar suas instituições e de se relacionar com o mundo ocidental. Conforme Barabas (2000, p. 178), a intenção geral das revoltas *mayas* do século XVIII era apropriar-se da cultura dominante, a fim de ressignificar seu funcionamento sob hegemonia da cultura indígena. O que podemos muito bem traduzir em um projeto concreto de aproveitar os aspectos benéficos da cultura ocidental que estão de acordo com a própria cosmopercepção, mas recusar com a mesma medida a razão instrumental da cultura ocidental moderna e as relações sociais exploradoras, estabelecidas a partir dela. Uma finalidade perfeitamente cabível para um projeto

17 Ver a seguinte citação de um discurso de Canek antes de iniciar a rebelião: “Hijos míos muy amados: no sé que esperaréis para sacudir el pesado yugo y servidumbre trabajosa en que os ha puesto la sujeción a los españoles; yo he caminado por toda la provincia y registrado todos sus pueblos, y considerando con atención qué utilidad o beneficio nos trae la sujeción de España [...] no hallo otra cosa que una penosa [...] servidumbre” (Florescano, 2002, p. 149).

18 Ver (Barabas, 2000, p. 175-179). Em relação à figura de Jacinto Canek, ela ressalta essa duplicidade ao notar que “Canek predicaba en contra del ausentismo y despotismo clerical y de la sujeción del indio a los ‘blancos’ y mestizos; al mismo tiempo, prometía la resurrección de los muertos en combate, en el marco legalizador de las profecías de *Chilam Balam*” (Barabas, 2000, p. 178). Esses livros de ensinamentos e profecias também ensinaram um tempo cíclico no qual cada cataclismo implica uma reviravolta regeneracional. A importância dessa dimensão religiosa no interior do andar histórico se expressa também no nome Canek (literalmente ‘serpente negra’ em espanhol) e sua semântica dupla, histórica-divina.



decolonial no mundo atual. A natureza dupla desse projeto e sua rápida derrota oferecem um ótimo material para uma vontade artística que parte da incapacidade de decidir o quanto pertence ao mundo do colonizado em revolta e quanto está imersa no mundo e nos valores dos colonizadores uma vontade artística que busca trazer para a cena a cosmopercepção indígena e as poéticas que podem decorrer dela e, ao mesmo tempo, quer falar de um acontecimento histórico por meio de técnicas de representação.

3.1 A fundamentação mítica da dramaturgia¹⁹

O material concreto que serviu como ponto de partida era o livro *Canek* de Ermilo Abreu Gomez, um “hermoso poema em prosa, a la vez de canto recio y dulce”, como diz H. Almendros em seu prólogo (Abreu, 2006, p. 5). O livro foi escrito por Gomez a partir de relatos que os descendentes de Yucatán se contavam, ainda no século XX, sobre a vida desse líder *maya*. O livro é dividido em cinco capítulos, intitulados, respectivamente: *Los personajes*, *La intimidad*, *La doctrina*, *La injusticia* e *La Guerra*. Cada um é composto por uma sequência de pequenas anedotas, sem conexão causal. Antes, cada uma é autossuficiente, uma mistura de relato e comentário autoral, e juntos compõem um quadro atmosférico que caracteriza o tema de cada capítulo. Conforme Araque todas as histórias conhecidas por ele

destacan cuatro momentos importantes de su vida: un primer momento en el cual pregona su doctrina a los integrantes de su comunidad; un segundo momento en el que enfrenta la injusticia cometida contra su pueblo; un tercer momento en el cual defiende su tierra y su tradición, su cultura y su pasado, y un cuarto momento en el que es aprehendido y ejecutado por los soldados del Estado (Araque, 2013, p. 63).

Mas não é a sequência linear que marca a dramaturgia de *Canek*, a construção da fábula a partir do material histórico, senão uma inversão temporal: o episódio da intimidade que fala da amizade de Canek e do menino Guy na fazenda onde Canek trabalhava, antes de se tornar líder da revolta, é a última cena da peça²⁰. Isso indica já uma tentativa de organizar a dramaturgia conforme a temporalidade circular ou espiral presentes nos livros sagrados da cultura *maya*, como o

19 A decisão de analisar o processo de mediação ambígua dessa montagem por meio, sobretudo, de sua dramaturgia textual, dá-se principalmente pelo fato de que a gravação em vídeo se perdeu. Existem algumas fotos isoladas de pouca resolução e há os relatos do diretor Carlos Araque com o qual me encontrei várias vezes enquanto fiquei em Bogotá; quando comento determinada cena, porque podia encontrá-la nas fotos.

20 O livro de Gomez, disponível em sua versão espanhola na internet, mantém a sequência linear e por mais que se esforce a superar a dominância de sua lógica histórica intrínseca, seja por meio de uma linguagem poética, por alusões a valores e tradições *maya* ou seja pela cena apoteótica final em que os corpos falecidos de Canek e de seu amigo, o menino Guy, iluminados por dentro, “[s]iguieron caminando y cuando llegaron al horizonte, empezaron a ascender” (Gomez, 2006, p. 74), não passa de tentativa de aliviar a dor dos corpos históricos num além transcendental que está separado deste mundo. Ou seja, o mundo de Gomez é o mundo da redenção cristã, não o da constante possibilidade de uma reviravolta mundana que caracteriza a transcendência imanente indígena.



mencionado *Chilam Balam*. Mas, além dessa temporalidade, há no interior de cada cena uma fluidez temporal, porque nelas interagem diferentes versões simbólicas de Canek, cada uma conectada a um dos quatro episódios da história que foi associado a um dos quatro elementos naturais. E mais, essa fluidez de sobreposições é enfatizada tematicamente quando as falas nas cenas apontam à duplicidade da vida na qual o morrer e o nascer, o mundano e o espiritual, são apenas dois lados de uma mesma situação, mesmo que a maioria dos seres humanos não o perceba. O texto da peça abre com as seguintes falas de Canek Tierra:

No preguntes por los que se van y no vuelven. Es cierto que algunos vuelven, pero no saben que han vuelto. [...] Viven como ensoñados. [...] poseen el espíritu de lo que fue y saben de la vida ciega de los hombres aquí. [...] En el tiempo se juntaron el gusano, el hombre y la estrella, y se vio que los tres tenían luz, que era emanación de lo profundo puesto en ellas. Estos pocos lo saben, y casi ninguno lo siente. Dichoso aquel que al menos adivina este misterio (Araque, 2013, p. 68).

Na segunda cena, a da *Injusticia*, ouvimos e lemos que enterrar uma pessoa injustamente morta num bosque e não no cemitério, é como semear (Araque, p. 74). E logo depois lemos e ouvimos que na morte de uma pessoa inocente, nesse caso um homem chamado Domingo, ela “solo deja de caminar en la tierra; su espíritu crece y ronda por los lugares. Un tiempo después el viento trajo la noticia de que los humildes del pueblo vecino habían incendiado el cuartel de los cazadores; entre los rebeldes estaba un hombre que se llamaba Domingo” (Araque, p. 76).

Quase no final da peça, a dramaturgia apresenta um diálogo entre Canek e o menino Guy, no qual se pergunta a Canek o que acontece com as crianças quando morrem, em que se transformam, e Canek responde que as crianças que morrem estão despertando (Araque, p. 85). São a primeira e a última cena de caráter predominantemente mítico que enquadram as duas cenas de caráter mais histórico-épico e que conferem às falas citadas sua qualidade performativa e ritualística: mais que afirmar a verdade de uma opinião isolada autoral, são configuradas como evocações que afirmam a verdade de um mundo coletivo.

Portanto, a fundamentação mítica da dramaturgia e seu diálogo constante com a ritualidade são evidenciados não só pela associação de cada cena com um dos quatro elementos²¹, mas, sobretudo, pela sua configuração que concretiza uma temporalidade relacional fluida, que a cada momento afirma a si mesmo como um meio para perceber a constante duplicidade da existência nessa terra e não para alcançar a entrada num além. O título trata da percepção dessa duplicidade quando fala da obra como a manifestação de transformações do “ensueño”, ou seja, da capacidade de encontrar no interior da realidade histórica e ao lado dela outra realidade, espiritual e perene²².

21 Araque (2013, p. 65) afirma que para fazer jus à dimensão mítica de Canek, “o texto fue concebido como una estructura de ritual; en el cada momento corresponde a un elemento natural, que es escogido de acuerdo a los conflictos em los que predomina”.

22 Uma tradução literal de “ensueño” para português é “devaneio”. Entretanto, trata-se em nosso contexto de um termo que Araque tomou dos ensinamentos de Don Juan, tal como foram transmitidos por Carlos Castañeda y Florinda Donner-Grau. Sugiro que ele seja compreendido mais como “visão” ou “percepção extracotidiana da essência da



A restauração dessa visão dupla se articulou no *Canek* histórico, entre outros, pelo nome assumido, mas também, na percepção enfática de Araque pelo projeto de uma “revolução da palavra” (e não tanto de uma revolução pela palavra), que podemos traduzir para nossa finalidade como “revolução da linguagem cênica”, da poética cênica como “palavra”. E é também, nesse sentido, de absorver a dimensão histórica do relato dentro de um enquadramento mítico-religioso, que a dramaturgia se apresenta como “pós-histórica”.

Se essa duplicidade, como abertura do mundo empírico para o mundo mítico-espiritual e a sujeição dos conflitos empíricos aos princípios cosmogônicos, fundamenta como um todo a dramaturgia desse universo, sua poética e narrativa, também deve atuar sobre a construção dos personagens, do uso da palavra e dos aspectos temporais e espaciais da cena. No que segue, vamos verificar essa hipótese na dramaturgia textual e cênica de *Canek*.

3.2 A duplicidade histórica-mítica na construção das figuras cênicas

Quando olhamos para a construção daquilo que tradicionalmente se chama de personagem, percebemos a já mencionada diferenciação da personagem *Canek* em quatro figuras associadas aos elementos naturais Terra, Fogo, Ar e Água. Concretizando a “escrita de ritual” como procedimento compositivo fundante em que “cada momento corresponde a un elemento natural, una parte del cuerpo y un deseo” (Araque, 2013, p. 63), encontramos na construção da figura cênica, uma figura quase de múltiplas almas, sendo cada uma representada pela relação que o elemento natural estabelece com ele (e não o ser humano com o elemento natural). Trata-se de uma visão de sujeito de acordo com as concepções antiessencialistas dos indígenas sobre o sujeito, no sentido explanado por Pavón-Cuéllar

É como se houvesse muitas pessoas em cada pessoa ou como se o sujeito se transfigurasse em cada uma de suas experiências. [...] Os desejos e as doenças possuem o indivíduo, o habitam e o dissociam de si mesmo, fazendo-o se metamorfosear neles. O mesmo acontece com outras experiências. [...] [O] sujeito mesoamericano se caracteriza mais por sua multiplicidade interna do que por sua identidade intrínseca (Pavón-Cuéllar, 2023, p. 38).

A hegemonia dessa perspectiva sobre as perspectivas mais psicológicas da construção da figura cênica se expressa nas ações realizadas pelos diversos *Caneks*, que não contribuem nem para o andamento da história ficcional nem constituem a personagem como força agencial dos acontecimentos ficcionais; por exemplo, ao cobrir o próprio corpo com terra e comer uma pequena parte dessa terra, cuspir fogo, transformar-se em animal (pássaro e vaca louca), em conquistador espanhol (ou seja, em alguém fora do tempo ficcional de *Canek*), e banhar-se em uma pequena

natureza”. Nas traduções portuguesas dos livros de Castañeda, utiliza-se o termo “ensinho” e, no livro de Donner-Grau, também o termo “sonhos lúcidos” ao lado de “ensinho”.



cisterna em água ensanguentada. Essas ações não são oriundas da vontade expressiva da figura ficcional nem de suas intenções enquanto “herói da ficção”. Antes, contribuem para invalidar essa perspectiva como fundamento da subjetividade da figura ficcional e substituí-la por uma episteme indígena acerca da composição da subjetividade: uma multiplicidade interna cujos elementos se atualizam conforme os contextos mítico-espiritual e histórico.

Na construção da figura cênica Canek, a subjetividade indígena cosmogônica absorve a subjetividade psicológica intersubjetiva ocidental. Com razão, Araque aponta que, na construção do espetáculo, não falaram em personagens, mas “figuras em comportamento”²³ o que também indica que a construção da corporeidade, das ações e das possíveis intenções vinha de fora para dentro, no sentido de que eram oriundas do contexto elementar que surgiu para o grupo a partir do material de Ermilo Abreu Gomez. A figura surge em grande parte como um efeito dessas circunstâncias, como observador e recitador das próprias circunstâncias, por exemplo, nas falas em terceira pessoa que diziam respeito a si mesma, como vemos nesses breves exemplos:

CANEK TIERRA: Canek cree que si los hombres alcanzan el equilibrio entre el ideal y la realidad lograrán la libertad, pero.. ¿ para qué quieren la libertad si no saben ser libres? (Araque, 2013, p. 69).

CANEK FUEGO: Un hijo del amo blasfemaba delante de un jaguar que se amansaba em el sueño de un piedra. Canek le recuerda su imprudencia, el joven altivo se ríe de Canek y se burla del jaguar. Cuando amaneció, la piedra era más roja y del joven solo quedaba un rastro de sangre; el jaguar había soltado las amarras. Las autoridades culparon a Canek por el incidente y lo declararon hereje, algunos dijeron que se había convertido em jaguar (Araque, p. 76-77).

As semelhanças desse ator com um contador de histórias, mas também com um xamã, não são casuais nesse contexto poético, uma vez que ambos recitam a história e ao mesmo tempo a transgridem em seus corpos. Eles realizam uma transubstanciação e, nesse sentido, a figura cênica (do contador e do xamã) é metonimicamente a própria história²⁴.

Essa duplicidade possibilita que o Canek mitológico possa assumir a função do Canek histórico, como que chamado por esse para individualizar no Canek histórico e falar de si mesmo em terceira pessoa. Mais ainda, singularizando-se ainda mais, fala também em primeira pessoa como participante da revolta ou estabelece pequenos diálogos com outras figuras ficcionais, assumindo ainda o papel de outra figura histórica.

CANEK FUEGO: El amo mandó llamar a Domingo y le preguntó: ¿Es cierto que te vas a casar con Rosaura, la hija del difunto Jesús-Chi? Canek respondió por Patricio:

CANEK ÁGUA: Sí, señor, es cierto, yo seré el padrino [...]

CANEK FUEGO: El amo sonrió y agregó: Haces bien, después de todo para qué la quieres nueva si ni siquiera la vas usar. En ese momento dos guardias entraron por Domingo y se lo llevaron atado de manos. Ya era soldado. Canek lo detuvo

23 Entrevista com o autor, 25 abr. 2023.

24 Nessa perspectiva, um xamã também se assemelha a um contador de histórias que realiza em e com seu próprio corpo uma transubstanciação.



y le dijo:

CANEK ÁGUA: Cásate de todas maneras, Domingo. Tú la quieres y la amas, cástate con ella (Arque, p. 75).

Em última análise, a figura Canek que o título expressa é um Canek mítico-cênico que é a peça, pois tudo acontece como se ele fosse o ativador, o recipiente e o condensador das forças mítico-espirituais (os elementos naturais, o semear de uma materialidade, de um corpo humano ou cênico para que nasça a presença de uma memória, uma reencarnação dessa energia em outra pessoa), mas também – e isso é fundamental – quem relata as forças históricas que contribuíram para o levante do ponto de vista das relações de poder. O cosmogônico se concretiza e se singulariza no histórico, atravessando-o a todo momento. O Canek herói histórico é ao mesmo tempo Canek-Deus, a força divina.

Ao entender dessa maneira a dupla identidade da figura, podemos também compreender o subtítulo da peça: “transfiguraciones del ensueño”. Cada cena funciona como visão, um fractal de um sonho lúcido que conjuga a coexistência dessa duplicidade histórica-espiritual, empírica e mítica-mística. Esse sonho lúcido se particulariza nos fractais ou nas transformações de si mesmo, materializando-se ao mesmo tempo nas transfigurações da figura mítica Canek (Terra, Água, Fogo, Ar) e da cena teatral que essa figura instaura: o modo onírico de um sonho lúcido. A dupla identidade manifesta-se nas transfigurações do sonho da figura histórica que sonhou com uma sociedade *maya* livre do jugo colonial. A revolução da palavra e da linguagem cênica consiste na construção dessa duplicidade.

Mas também nos faz sentir que há outra transfiguração acontecendo no interior dessa cena e no interior de nossa percepção, que é a fagocitação da importância dos paradigmas epistêmicos ocidentais (da história como política em si e da história como linear, em específico, a pessoa como uma identidade consigo mesma) pela perenidade da cosmopercepção indígena. Com essa inversão se oferecem condições à emancipação interna do sujeito mestiço.

Esse sujeito adentra a cena por meio da presença de espectadores que foram convidados a sentar-se a duas mesas nas laterais do palco, fechando uma estrutura que permitisse perceber uma relação circular entre palco e plateia. Aos convidados foi servida uma sopa não só tradicional, mas carregada de simbolismo sagrado: uma sopa de milho. Nesse momento em que o ritual da sopa compartilhada fundamenta a fala, Canek Tierra evoca a possibilidade de cada um desses espectadores assumir um processo de aprendizagem para que nele ecoe aqui e agora a presença de Canek (histórico e divino):

Canek Tierra: Miren a este joven (señala a un de los comensales). Tiene sangre india y cara española, mírenlo bien, fíjense cómo habla y cómo aprende; en el viven las voces que se dicen y las palabras que se escriben. No es ni de tierra ni de viento, en él la razón y el sentimiento se tranzan. No es de abajo ni de arriba. Está donde debe estar, es como el eco que funde con nuevo nombre en la altura de la esencia, las voces que se dicen y las voces que se callan (Araque, 2013, p. 73)²⁵.

25 Diga-se de passagem, que esse trecho revela que o público-alvo imaginado como esses espectadores era um público mestiço. De fato, quando o trabalho foi apresentado com pessoas indígenas sentadas na mesa, Araque percebeu que não podia dirigir essa fala a eles (Conversa com el autor, 14 jul. 2023).



A presença de figuras reais como figuras cênicas – as pessoas do público sobre o palco recebendo e comendo sopa de milho – permite trazer a perspectiva indígena como dominante também para o eixo palco plateia, fazê-la ressoar no aqui e agora da cena, no tempo e no espaço compartilhado entre artistas e público, onde ficção e performatividade se permeiam mutuamente.

3.3 A duplicidade histórica-mítica no uso da palavra

A construção das figuras cênicas de fora para dentro e, conseqüentemente, um uso não dramático da palavra em suas falas já deu uma primeira pista de que a palavra é usada mais em um modo expressivo-performativo do que num modo representacional. Mas qual realidade essa performatividade expressa ou referencia? Pois diferente de um uso pós-dramático da palavra, não estamos perante um uso da palavra que a estabelece como significante, expressando algo como um desejo pulsante incapaz de encontrar um significado possível ou em busca constante de encontrá-lo. A minha hipótese é que o texto apresenta um uso da palavra que organiza as frases e palavras de tal maneira a evocar uma poética que suspende o sentido univocal e que a instala como ímã de uma instabilidade equilibrada. Ao mesmo tempo enuncia inequivocamente seu conteúdo histórico e expõe a exploração da população campesina de origem *maya* e a injustiça social a qual ela é submetida. Dessa maneira, ela responde ao desafio que consiste em se manter no umbral entre a dimensão sócio-histórica e a mítica-espiritual; apresentar a história de tal modo que se evidencie “que em ella habia acontecido una tragédia que participó de lo doméstico y de lo celeste” (Araque, 2013, p. 80).

O seguinte diálogo (o relato épico dialogado) mostra essa tentativa de enunciar um sentido e ao mesmo tempo submetê-lo a uma perspectiva que dissolve sua rigidez:

Canek Aire: Canek y el niño Guy caminan por el bosque; de pronto Canek detiene al niño Guy y le dice:
Canek Tierra: Mira la tierra. Cuenta los granos de arena.
Canek Aire: (convertido em niño) “No se pueden [sic] contar.”
Canek Tierra: Aunque no conozca, existe el número de las estrellas y el número de los granos de arena. Pero lo que existe no se puede contar y se siente aquí adentro: exige una palabra para decirlo. Esa palabra, en este caso, sería inmensidad. Es como una palabra húmeda de misterio. Con ella no se necesita contar no las estrellas ni los granos de arena.
Canek Aire: Hemos cambiado el conocimiento por la emoción, que es también una manera de penetrar em la verdad de las cosas.
Se convierten en pájaros mitológicos. Canek Aire es un poco más grande que Canek Tierra; realizan exactamente los mismo movimientos. La música es aire, aire de los Andes (Araque, 2013, p. 82).

A partir desse trecho, entendo que a retórica usada para configurar as diferentes anedotas pretende apontar a posição do ser humano perante essa imensidão evocada. Nessa perspectiva, cada episódio assume uma função de oração, de reza, que é sobretudo meditação dessa relação mundano-



divino. Busca expressar essa relação ante o universo e fala dos acontecimentos históricos de tal maneira que não se esqueça em nenhum momento a presença dessa imensidão. Essa finalidade explica a insistência em cambiar rapidamente para o tempo presente, mesmo quando se relata algo que pertence à ficção (além de ajudar a sustentar a palavra como materialidade performativa no interior da apresentação); explica o término dos episódios por uma frase que parece explicar os acontecimentos, mas os envolve antes numa relativa suspensão do sentido. Poucas vezes a escrita (e isso já é uma característica do livro de Gomez) enfoca causas e motivos. Antes, apresenta-nos as modalidades de como se dão os acontecimentos históricos, e encontramos aqui uma relação entre saber e sujeito que também aparece na literatura sobre a visão indígena²⁶. Quando aceitamos que a dimensão mítica-espiritual indígena de subjetividade e comunidade se sobrepõe à dimensão histórica, não precisamos focar no porquê da injustiça. Mais importante é reconhecer, sem dúvidas, a própria injustiça. Dessa maneira, esse uso da palavra, ao mesmo tempo denotativo e evocativo, reconhece a especificidade histórica e protesta contra ela em nome dessa dimensão mítica-espiritual.

3.4 A duplicidade histórica-mítica na construção do espaço-temporal da cena

A peça se mantém fiel, por um lado, a um dispositivo espacial moderno para o teatro de sala ocidental que é a frontalidade da cena e a separação de público e atores²⁷. Entretanto, como já indicado anteriormente, Araque concebeu um pequeno espaço híbrido que eram duas mesas com algumas cadeiras nas partes laterais do palco para as quais foram convidados alguns espectadores. Com esse espaço, ele criou uma ponte entre a realidade empírica e a ficcional que lhe permitiu estender simbolicamente o enquadramento mítico-espiritual também aos espectadores. Por um lado, por incluir os espectadores numa configuração circular, que talvez não quebrava, mas, no mínimo, tensionada a frontalidade. Por outro lado, por meio de uma ação que era ao mesmo tempo cotidiana e de conotações sagradas: a preparação da sopa de milho²⁸. A exposição desses poucos espectadores, então, problematizou a separação entre palco e plateia, integrando essa própria exposição ao espetáculo, tornando a configuração um recurso reflexivo da montagem. Era, ao mesmo tempo, uma solução feliz e o reconhecimento de um fracasso. Solução feliz, dentro da duplicidade histórica-mítica-espiritual que regia a cena, e fracasso ante uma realidade espacial na

26 “El saber indígena no es entonces un saber del porqué o causas sino del cómo o modalidades. Tampoco es un saber disponible que pudiera ser encerrado o almacenado, y menos enajenado de un sujeto, sino que exige el compromiso del sujeto que lo manipula. En el pensamiento indígena existe una estrecha relación entre saber y rito” (Kusch, 2007b, p. 317-318).

27 Essa fidelidade era um tanto imposta pelos espaços que receberam o grupo. Araque (14 jul. 2023) apontou que a ideia inicial era apresentar a peça na natureza, em uma floresta. E conta que devido à referida circularidade e a oferenda da sopa, a peça também foi apresentada em uma igreja, perto do altar, ressaltando a interseção entre espaço sagrado-divino e espaço mundano-humano.

28 De fato, na referida entrevista, Carlos me dizia que a ação de preparar e compartilhar essa sopa era uma das primeiras imagens cênicas que lhe surgiram à mente e lhe parecia fundamental integrá-la na cena.



qual os princípios epistemológicos teatrais ocidentais ainda estavam em vigor. O máximo que se podia conseguir era expor o caráter utópico dessa inversão na junção de perspectivas epistemológicas.

Ao mesmo tempo, podemos perceber nessa cena, também, uma materialização da organização temporal em que o passado sempre nos acompanha e sempre pede uma renegociação com o presente. Nessa perspectiva, esse “fracasso” é simplesmente o ponto de partida que indica onde é preciso trabalhar para estabelecer uma harmonia entre passado e presente, e as pessoas que articulam essas temporalidades. A própria cena vai surgindo como esse trabalho. Portanto, o estado parcialmente resolvido é uma questão de honestidade.

Simultaneamente, a cena com sua ação de compartilhar a sopa e enfatizar a possibilidade de que os espectadores podem ecoar as ações e palavras do passado, também é uma concretização do arco temporal perene de que, em cada momento, podem se materializar as forças que retomam os projetos do passado. Algo que em outro momento do espetáculo é apenas enunciado: na metáfora do corpo enterrado (ou semeado) no bosque.

Mas não é que exatamente aqui sentimos uma contradição? Pois, à medida que essa proposta se apresenta em um teatro de sala, por mais inconventional que seja, ela se mantém e termina (ou seja morre) num tipo de cemitério e não no bosque, para retomar a imagem do corpo do falecido semeado na natureza. Por mais que essa montagem se esforce a reconhecer a fratura das relações interétnicas e busque em sua dramaturgia modos poéticos cênicos de sanar essa ferida, exatamente ao submeter o mundo histórico ao mundo mítico-espiritual, a ficção ao cozinhar e partilhar da sopa, não é que ela não avança para além da construção de uma espécie de reserva cultural onde se possa experimentar essa sensação como sonho, *como se fosse real*?

Esse argumento crítico é válido, a meu ver. Mas não podemos exigir que um trabalho cênico que fala de uma realidade histórica não resolvida possa ele mesmo ser essa realidade histórica resolvida. Podemos exigir que ele prepare soluções simbólicas e pragmáticas pontuais para que possamos perceber a necessidade e a possibilidade dessa solução e intuir o ganho em plenitude de vida que ela possa trazer. Isso implica que ele tematize seus próprios limites.

Sintomaticamente, foi essa configuração espaço-temporal que permitiu ao trabalho avançar em direção a uma solução quando surgiu um conflito sério com uma população indígena da Amazônia colombiana. O conflito se deu, porque o grupo utilizou, além de um músico ao vivo, alguns cantos indígenas gravados e cedidos por um amigo antropólogo, como maneira de caracterizar a energia de determinadas cenas. Isso em si já podia ser objeto de crítica, pois instrumentaliza a cultura indígena, em vez de recriá-la como força transformadora da dramaturgia ficcional, cênica e corporal, como foi feito nas outras linguagens da cena. Mas pior, em uma apresentação em Letícia, capital da Amazônia colombiana, um grupo de indígenas parou a apresentação protestando contra o uso de seus cantos. Na conversa após o abandono da apresentação, surgiu a solução proposta pelos indígenas: se eles pudessem se sentar nas cadeiras reservadas para o público, receber a sopa e cantar a partir daí eles mesmos as músicas em seus devidos momentos, o problema seria resolvido. Essa



solução implica que os indígenas não se opuseram ao uso de seus cantos, mas obviamente queriam poder dar a autorização para isso, colocar as músicas como gesto que comunicava saberes indígenas como agência e não como artefatos reificados. Não se opuseram à hibridez do espetáculo em si, mas queriam ser agentes dessa hibridez. Um momento de utopia social a partir de uma crise que era expressão (não intencional) da relação instrumental hegemônica entre cultura branca e indígena.

Posteriormente, o grupo foi convidado a apresentar o trabalho na grande maloca desse povo. A apresentação aconteceu no meio de um encontro indígena, de modo que a preparação da sopa, seu compartilhamento entre todos os espectadores presentes e os cantos indígenas, involucraram completamente a apresentação teatral. Importante perceber que essa apresentação não descaracterizava a montagem, mas antes revelava sua potência de comunicação, de criar diálogos entre corpos brancos e indígenas, porque a duplicidade de perspectivas e sua hierarquia já inscritas nela permitiam esse diálogo. Um diálogo que só se podia dar, porque a cultura indígena reconhece essa duplicidade em sua própria cultura e, portanto, não exigia que o “teatro” fosse transformado em um ritual.

Esse incidente mostra a potência desse teatro epistemologicamente híbrido, no que diz respeito tanto a sua produtividade formal quanto a sua capacidade de superar pontualmente relações coloniais dentro e fora das artes da cena. Em sua poética, ele expõe seu gesto de dissolver a predominância da cultura e episteme teatral ocidental e de rearticulá-la sob a hegemonia da perspectiva indígena, o que não é o mesmo que renegar ou anular essa episteme.

4 Considerações finais

Uma solução como essa encontrada no trabalho de *Canek* não pode ser conclusiva, mas pode oferecer a possibilidade de experimentar de modo respeitoso com a junção dramatúrgica dessas duas culturas teatrais. Julia Guimarães refletiu sobre essas dificuldades de alinhar as práticas teatrais ocidentais e indígenas num mesmo espetáculo

[T]rata-se de um desafio complexo, já que a própria ideia de “representação teatral” é, em larga medida, uma noção alienígena para muitas tradições indígenas brasileiras. Nesses contextos, práticas denominadas por pessoas não indígenas como “artísticas” ou “poéticas” estão de tal modo incorporadas no cotidiano e nos rituais indígenas que o próprio ato de nomeá-las como “teatro”, por exemplo, corre o risco de soar redutor, do ponto de vista de cosmovisões que se fundam justamente na indissociação desses campos. [...] É somente quando opera a diluição de alguns de seus valores tradicionais e ocidentais que o teatro abre passagem para que os gestos, a fala e os cantos indígenas ganhem expressão e reconhecimento” (Guimarães, 2021, p. 1-2).

Vimos, a partir da reflexão sobre o contexto filosófico-espiritual de *Canek: transfiguraciones de un ensueño* desse teatro ocidental sob influência indígena, que *não se trata de substituir* o teatro



realista e o mundo histórico como seu referente e contexto por um teatro performativo-ritualístico com um referente cosmogônico. A diluição de que fala Guimarães, a meu ver, não exige isso (embora podemos imaginar que com transformações sociais nessa direção, as práticas estéticas cotidianas sejam submetidas a essa visão). Antes, trata-se de um projeto que configura a cena histórica de tal modo que ela é fundamentada na abertura para a presença energética da dimensão pré-subjetiva e pré-objetiva, identificadas por Viveiros de Castro como a força formadora que impacta sobre os mitos como referente do qual eles se empenham a falar. Essa abertura vai construir o modo como se percebe o mundo empírico e fala dele.

Portanto, não é preciso transformar a arte ocidental em uma arte indígena e vice-versa, como se uma arte ocidental não pudesse se submeter a uma cosmopercepção indígena ou como se arte indígena não pudesse incorporar elementos representacionais e expor, enfaticamente, dimensões estéticas. Não se trata de exigir que um teatro sob influência indígena se transforme numa prática performativa que poderia se integrar no dia a dia de um povo originário. Ou, repetindo uma posição formulada no início do ensaio: não se trata de promover uma prática indígena pré-moderna, mas antes não moderna sob condições atuais. Por isso, insisto no caráter paradigmático da duplicidade de perspectiva, mas num viés levemente hierarquizado. Um viés que corresponda, por um lado, à afirmação de que vivimos nesse mundo, mas que, por outro, esse mundo não se resuma ao mundo que percebemos habitualmente. E que a perspectiva com que olhamos para esse mundo talvez deva ser formada de tal modo que o mundo mítico-espiritual organize como percebemos e avaliamos esse mundo material, mas não precisa determinar o que percebemos.

Isso implica estruturar a temporalidade do mundo histórico fronteiro para que seja transformado de tal modo a harmonizar-se com os princípios dessa cosmopercepção. Daí provém, do meu ponto de vista, a configuração poética específica dos conflitos que estruturam esse tipo de teatro: o conflito dramático (em nosso caso, o levante indígena) é apresentado e discutido em sua capacidade de evocar e articular uma renovação mítica do mundo empírico; em sua capacidade de fazer ecoar a dimensão espiritual, em cada apresentação de novo, no mundo do agora empírico por meio da palavra poética da cena. Se no mundo da cosmopercepção, essa “revolução da palavra” se articula como harmonização temporária das forças opostas, no mundo empírico o termo é evidentemente a criação de justiça, não como estado ideal perene no estilo ocidental, mas como constante e reiterada ação de equilibrar forças sociais e estruturas de poder.



Referências

- ARAQUE, Carlos. *Dramaturgia en diferencia. Teatro poshistórico*. Bogotá: Editora Universidade Distrital Francisco de Caldas, 2013.
- ARAQUE, Carlos. Entrevista com Stephan Baumgartel, 25/04/2023. Arquivo pessoal do autor.
- BARTOLOMÉ, Miguel A. *La insurrección de Canek. Un movimiento mesiánico em el Yucatán colonial*. Instituto Nacional de Antropología y Historia: México, 1978.
- CARNEVALLI, Felipe; REGALDO, Fernanda; LOBATO, Paula; MARQUEZ Renata; CANÇADO, Wellington. *Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu, 2018.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Perspectivismo e multinaturalismo na América Latina*. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2014. p. 345-399.
- FLORESCANO, Enrique. *Memoria mexicana. Sección de obras de historia, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica*, 2002.
- SEMINARIOS de Cultura Guarani. *Fundación tierra sin mal*. 7 out 2020 a 24 maio 2021. Vários vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/@fundaciontierrasinmal842>. Acesso em: 25 ago. 2024.
- GOMEZ, Denise Maria Cavalcante. *O perspectivismo ameríndio e a ideia de uma estética americana*. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, p. 133-159, jan.-abr. 2012.
- GUARANI, Jaira. *Tornar-se selvagem*. In: CARNEVALLI, Felipe et al.. *Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.
- GUIMARÃES, Júlia. *Pela diluição do edifício teatral*. São Paulo: [S. n.], 2021. Disponível em: <https://tepi.digital/wp-content/uploads/2021/12/texto-3-Julia-Guimaraes.pdf>. 2021. Acesso em: 26 ago. 2024.
- HUERTA, María Teresa; PALACIOS, Patricia (ed.). *Rebeliones indígenas de la época colonial*. Instituto Nacional de Antropología y Historia: México, 1976.
- AILTON Krenak fala sobre Azira'i. *Captação: Daniel Barbosa. Edição: Daniel Cotrim. Realização: Sarau Cultura Brasileira Rio de Janeiro: Sarau Cultura Brasileira*, 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HftQtDGFhX8>. Acesso em: 25 ago. 2024.
- KUSCH, Rodolfo. *América Profunda*. In: KUSCH, Rodolfo. *Obras completas. Tomo 2*. Córdoba: Editorial Fundación Ross, 2007. p. 1-254.
- KUSCH, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América*. In: KUSCH, Rodolfo. *Obras completas. Tomo 2*. Córdoba: Editorial Fundación Ross, 2007b. p. 255-546.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política*. *Cadernos de Letras da UFF, Rio de Janeiro*, n. 34, p. 287-324.
- REY, Sandro Romero. *Desafios: o Teatro Itinerante del Sol*. *Estudios Artísticos, Bogotá, Universidad Distrital Francisco de Caldas*, v. 1, n. 1, 2015.



PAVÓN-CUELLAR, David. Além da psicologia indígena. Concepções mesoamericanas da subjetividade. São Paulo: Perspectiva, 2023.

PATCH, Robert. La rebelión de Jacinto Canek em Yucatán: una nueva interpretación. Desacatos, n. 13, invierno 2003, p. 46 – 59.

POPYGUA, Timóteo Verá Tupá. A terra uma só. São Paulo: Hedra, 2022.

ROMERO, Luís Eduardo León. Chamanismo ancestral indígena em el encuentro del sí mismo. Bogotá: Editorial Universidad Cooperativa de Colombia (Educc), 2010.

ROMERO, Luís Eduardo León. As Guy Mhuysqa. Expresiones filosóficas y ontológicas de una psicología ancestral indígena. Preludio reflexivo para unas prácticas del ser y el estar muisca. Tesis Psicológica, Bogotá, v. 9, Fundación Universitaria Los Libertadores, n. 2, julio-diciembre, 2014, p. 224-243.

DIÁLOGO entre dois mundos – Cosmovisão. Ep. 2. Abril Indígena. Entrevista com Seu Eginó. Bertiooga: SESC Bertiooga, 15 abri. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3Vo-kCC2Hw>. Acesso em: 25 ago. 2024.

SEGALES, José Juan Bautista. Hacia la reconstitución de “el ser humano” como sujeto. Educere, v. 23, n. 76, p. 851-858, 2019.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Decolonizar el saber, reinventar el poder. Montevideo: Trilce/ Extensión universitaria/ Universidad de la República, 2010.



Biografia acadêmica

Stephan Baumgartel - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Professor do Departamento de Artes Cênicas e membro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
E-mail: stephao08@yahoo.com.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Stephan Baumgartel

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

Editor responsável

Marcelo Rocco
André Magela

Histórico de avaliação

Data de submissão: 13 março 2024
Data de aprovação: 13 setembro 2024