

EXPERIÊNCIAS DE TEATRALIDADES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS: UM DIÁLOGO COM TIZIANO CRUZ NO FESTIVAL DE AVIGNON

*EXPERIENCES OF CONTEMPORARY INDIGENOUS THEATRICALITY: A DIALOGUE WITH
TIZIANO CRUZ AT THE AVIGNON FESTIVAL*

Leonel Martins Carneiro
UFAC

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre experiências de teatralidades indígenas no teatro contemporâneo, considerando os polos artístico e estético. A proposta parte de um diálogo com o espetáculo *Soliloquio* de Tiziano Cruz, apresentado no 78º Festival de Avignon (França-2024), para analisar questões que emanam do espetáculo, considerando a experiência estética do autor e de entrevistados, bem como a experiência do artista (seja através de sua expressão no espetáculo ou de suas visões expressas em entrevistas e artigos). Para realização do estudo, recorreu-se especialmente ao método auto etnográfico, com a realização de pesquisa bibliográfica, entrevistas com o artista e com espectadores, anotações em diários, vídeos e fotos. Os diálogos empreendidos com o espetáculo serviram de material para a análise e reflexão de temas que transpassam a experiência da teatralidade indígena na atualidade.

Palavras-chave:

Teatralidades indígenas; ameríndio; branquitude; corpo; experiência.

Abstract

This article proposes a reflection on Indigenous theatrical experiences in contemporary theater, considering the artistic and aesthetic dimensions. The proposal is based on a dialogue with the play Soliloquio by Tiziano Cruz, presented at the 78th Avignon Festival (France, 2024), in order to analyze issues that emerge from the performance. From the aesthetic experience of the author and of spectator's interviewees, as well as the artist's own experience (whether through his expression in the performance or his views shared in interviews and articles). To do this study, an autoethnographic method was employed, involving bibliographic research, interviews with the artist and spectators, diary notes, videos, and photographs. The dialogues undertaken with the performance served as material for the analysis and reflection on themes that permeate the experience of Indigenous theatricality today.

Keywords:

Indigenous theatricalities; Amerindian; whiteness studies; body; experience.

INTRODUÇÃO

Ao nos propormos a abordar a experiência nas teatralidades indígenas, especialmente no teatro contemporâneo, nos deparamos frente a uma série de questões pelas quais não podemos passar despercebidos. Em meio a essa diversidade de problemáticas, é central para nossa discussão a exposição dos corpos na cena e os discursos articulados a estes corpos. Ao mesmo tempo, propomos também um olhar para o corpo do espectador que também produz e reverbera os discursos produzidos em cena. A questão do corpo possui múltiplos pontos de vista e uma vasta bibliografia,¹ que aborda desde seus aspectos biológicos até os seus aspectos culturais, sociais e mesmo espirituais.

Por outro lado, é importante dizer que nos últimos anos diversas publicações têm se dedicado a reflexão sobre as relações entre os saberes indígenas e cena,² bem como diversos pesquisadores têm se engajado em pesquisas que analisam esse campo.³ Tem sido crescente também o interesse dos indígenas brasileiros pelo teatro como meio de expressão, com o surgimento de Festivais de teatro indígena no Brasil como o *Teatro e Povos Indígenas - TePI*.

Esse movimento, que já ocorre também em alguns países como a Nova Zelândia,⁴ teve como um importante marco em 2023 a criação do Grupo de Trabalho *Nukū Beya Xarabu: Arte e Povos Originários*, na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE)⁵ coordenado pelos indígenas Dasu Inu Bake Huni Kuĩ e Oendu Mendonça. A criação desse Grupo de Trabalho marca a consolidação do campo de pesquisa acadêmica que tem como objeto os diálogos entre arte e povos originários. No sentido de contribuir para as discussões nesse campo, propomos nesse artigo a análise da relação entre os corpos indígenas e a experiência estética na cena contemporânea.

A partir de uma visão integrativa das experiências de artistas e espectadores, propõe-se uma análise visando considerar a corporalidade do espectador que assiste a cena, em sua experiência transcendente à temporalidade na qual o espetáculo é apresentado. É importante destacar que a experiência do corpo do espectador no

teatro jamais ocorre de maneira isolada, ou seja, ela se dá constantemente na inteiração entre as experiências artística e estética (ligada à recepção do espetáculo pelo espectador) em um determinando ambiente, conforme proposto por John Dewey (2010). Para Dewey (2010, p. 21-22), “os atributos da obra de arte dependem não apenas das pessoas que a vivenciam (assim como do produto artístico), mas também das circunstâncias da experiência”.

Buscando considerar de maneira concreta todas essas condições da experiência da obra de arte, este artigo é um dos primeiros resultados da pesquisa desenvolvida em estágio pós-doutoral⁶ na cidade de Paris (França) junto ao Laboratório Thalim,⁷ no ano de 2024, e tem como objetivo a proposição de uma reflexão sobre a experiência do espetáculo *Soliloquio - me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared*⁸ do artista interdisciplinar Tiziano Cruz,⁹ apresentado no 78º Festival de Avignon¹⁰ (França).

Tomando o espetáculo como disparador de nossa reflexão, buscamos estabelecer um diálogo entre sua apresentação e aspectos subjetivos ligados ao imaginário europeu do corpo indígena. Devido a extensão do espetáculo e sua complexidade, propomos nos concentrar especialmente sobre o texto do *Manifesto*,¹¹ lido durante o espetáculo que, de certa maneira, sintetiza elementos importantes do pensamento do artista.

Em *Soliloquio*, Tiziano Cruz propõe uma retomada seu contato com sua comunidade ancestral. O espetáculo se divide em dois momentos bem definidos: o primeiro, em um espaço público, traz a ideia de uma grande festa. Em cortejo, como as manifestações tradicionais, comuns em diversas partes da América do Sul, ela se desenvolve criando uma teatralidade que se apresenta ao alcance dos transeuntes.¹² O segundo momento da peça, em espaço fechado (um espaço de um ginásio adaptado como um teatro frontal), há uma espécie de expiação do artista, na qual ele se expõe, em uma performance de tons autobiográficos.

CORPOS EM FESTA

Recebemos a informação que deveríamos estar 45 minutos antes do espetáculo na frente da Cidade



Figura 1 - Início de Soliloquio. Foto: Autor (2024).
Fonte: Acervo Pessoal.

Administrativa de Avignon, em uma rua central da cidade. Aos poucos, os espectadores iam chegando e perguntando um para o outro se era ali mesmo o ponto marcado. Cerca de 15 minutos antes do horário do espetáculo, chegou a equipe de produção do festival e, na sequência, mais de uma dezena de músicos e bailarinos vestidos com roupas coloridas e Tiziano com uma cueca branca e com seu pescoço ornado por fios coloridos.

Começamos um cortejo, seguindo os artistas por cerca de cem metros, até chegar a uma praça. Ali, os artistas se instalam em uma espécie de palco. Tiziano assume a frente do grupo formado por pessoas que acompanhavam o cortejo e leem um manifesto (Tiziano lê em espanhol e uma mulher, de cerca de 45 anos e traços indígenas, lê a tradução em francês, com um sotaque que denota que ela é de origem estrangeira).

O manifesto em tom crítico cria um contraste com o tom alegre e festivo do cortejo, que em seguida é retomado. Na sequência da leitura do *Manifesto*, assistimos uma apresentação de dança

de uma comunidade cigana (*gitane*), que vive nos arredores de Avignon. A seguir, os músicos tocam e seguimos novamente o cortejo por cerca de 300 metros até a entrada do teatro montado no Ginásio no Liceu Mistral.

Do momento do encontro até a entrada no espaço privado são cerca de 30 minutos de espetáculo. No momento que chegamos ao espaço do liceu tudo muda e volta a ser como nos outros espetáculos do Festival. Fazemos filas, é feita a inspeção de nossas bolsas e na sequência apresentamos nossos bilhetes do Festival. Passamos por todos os músicos, dançarinos e por Tiziano que recebem o público que entra no teatro e procura os melhores lugares para ver a peça. Em cena, um palco apenas com um pequeno tablado e um microfone.

Após todos entrarem, se inicia um segundo momento do espetáculo, em que Tiziano faz uma reflexão autobiográfica, especialmente tomando como base as 58 cartas que trocou com sua mãe ao longo do confinamento entre abril e outubro de 2020 (Cruz, 2024b). Nesses 30 minutos iniciais do



Figura 2 - Deambulação em Soliloquio - Foto: Christophe Raynaud de Lage (2024).
Fonte: Divulgação Festival de Avignon.

espetáculo, estão no centro da cena, mas que tem em si em comum o fato de serem corpos quem tem marcada suas origens fora do padrão estabelecido pela branquitude. São corpos invisibilizados no cotidiano.

O trabalho proposto por Tiziano com esses corpos, em cena, está ancorado em uma prática anterior de inteiração proposta pelo artista meses antes do Festival. Quando foi contactado para fazer o espetáculo, Tiziano pediu à equipe do Festival de Avignon para estabelecer contato com comunidades latinas e outras comunidades de cultura não hegemônica que habitam a região de Avignon. Num primeiro momento, a equipe de produção informou desconhecer a existência de uma comunidade como está nos arredores da cidade. Depois de algum tempo, a equipe de produção encontra as associações Alma Gitana, France Amérique Latine Vaucluse, Contraluz e Gipsy Mariano Los Cortes, que vão integrar as apresentações de Avignon.

Fazem parte das associações pessoas que têm traços que os identificam com os povos indígenas



Figura 3 - Leitura do Manifesto em Soliloquio (2024). Foto: Autor.
Fonte: Acervo Pessoal.

sul-americanos e com os povos ciganos, e trabalham e moram em Avignon e redondezas. Muitos deles, certamente, passaram outras vezes pelos lugares visitados pelo espetáculo na cidade de Avignon, mas provavelmente não chegaram a ser notados em seus caminhos ou em seus trabalhos. São corpos que ganham seu espaço na encenação de Tiziano, o qual traz a estética da festa das práticas culturais andinas e das danças ciganas para o centro da cena. A teatralidade emanada a partir dessas danças é quase que oposta ao cânone aristotélico do teatro. O cortejo e a música, por exemplo, evocam práticas culturais do povo andino e com isso toda sua subjetividade e cultura.

Mas como essa prática é recebida pelo corpo do espectador? Há os que querem dançar juntos com os performes e também os que olham com interesse a manifestação “exótica” que passa pelas ruas de Avignon. Penso que o fato de a apresentação ser realizada, neste primeiro momento, em um espaço público, faz com que ela crie uma fissura numa realidade no imaginário eurocentrado. O espetáculo faz irromper uma

realidade diversa do padrão de Avignon a partir da inserção de um outro imaginário.

Por outro lado, para quem não acompanhava o espetáculo e não ouviu a leitura do manifesto, que era o elemento principal de quebra da realidade baseada em um imaginário colonizador, o trecho do espetáculo visto na rua pode ter servido apenas para reforçar uma ideia de exotismo. Buscando abordar algumas das múltiplas camadas que constituem o complexo cenário no qual se insere a apresentação do espetáculo *Soliloquio*, propomos ao nosso leitor um caminho que se entremeia por entre as materialidades e subjetividades desta experiência teatral colocando em diálogo seus aspectos artísticos e estéticos.

O LUGAR DE EXPERIÊNCIA

A primeira camada que quero abordar se refere ao meu lugar como espectador. Sendo a terceira vez que participo do Festival (2012, 2014 e 2024) como espectador, certamente meu olhar sobre o espetáculo é permeado por essas múltiplas experiências de ser/estar em Avignon.

Já ter vivenciado a cidade e o Festival me permitiram um olhar bem diferente do que tive na primeira vez que fui à cidade, na qual havia um deslumbramento com a bela cidade murada e com a quantidade e qualidade de espetáculos teatrais à disposição.¹⁴ Certamente, a experiência como um professor-artista-pesquisador também influenciou o olhar sobre o espetáculo. A dureza das pedras que compõem a fachada de grande parte dos edifícios, muitos construídos na época em que a cidade era uma das sedes da igreja católica (por volta de 1300), o clima quente e seco do verão da cidade murada circundada pelo rio Ródano contrastam com toda a efervescência da cidade durante o Festival que, com as paredes cobertas de cartazes e teatros a cada quarteirão, recebe a cada edição, milhares de turistas e de artistas ao longo do Festival (para depois voltar a ser uma pacata cidade do interior da França). Algo que chama a atenção na cidade é a transformação de espaços religiosos como mosteiros e igrejas em teatros, algo incomum em lugares como o Brasil.

Nada disso foi mais marcante para esta experiência do que as vivências dadas em decorrência do meu

lugar de experiência do mundo. Esse lugar está comumente relacionado à origem e faz referência não só ao lugar físico de onde venho, ligado ao meu local de nascimento (na periferia de São Paulo), bem como onde moro nos últimos anos (Acre), mas também às minhas origens ancestrais. Em outras palavras, a forma como a experiência vivida se inscreve em meu corpo, em seus aspectos físicos, biológicos, culturais, sociais e espirituais. A apresentação desse lugar de experiência do mundo é o primeiro ponto do discurso de Tiziano Cruz (2024c) expresso em seu *Manifesto*, primeiro texto falado pelo artista em *Soliloquio*.¹⁵

Muito obrigado a todos que vieram nos ver. Para quem não me conhece, meu nome é Tiziano Cruz, embora papai mamãe tenham me batizado com outro nome. Sou natural de São Francisco, um povoado do departamento de Valle Grande, na província de Jujuy, no norte da Argentina. Sou filho de Dom Manuel Cruz, pedreiro da aldeia, que agora percorre a província levando alimentos para instituições de caridade que encham a barriga vazia de meninos e meninas. Sou filho de Dona Victorina Urbina, que lavava com água as salas de aula das escolas da cidade e esfregava o chão das casas dos patrões. Tenho dois irmãos e também uma irmã que morreu porque o sistema de saúde argentino a matou; não só ela, mas também minha mãe. Sempre estive à margem, estaremos sempre à margem, e não estou falando de uma periferia puramente geográfica, mas também de uma periferia social, econômica e cultural (Cruz, 2024c, tradução nossa).¹⁶

Em sua apresentação, o artista parte de sua origem para poder situar o espectador diante de seu lugar de experiência. Para isso, ele traz suas origens familiares, bem como o local de seu nascimento, para na sequência falar sobre os seus irmãos e sobre suas perdas familiares em decorrência de sua origem. Desta maneira, ele se coloca como um artista marginal, de uma periferia geográfica, social, econômica e cultural. Esta fala, dita por um corpo ameríndio, nos leva a compreensão que a sua marginalização tem uma relação estrita com suas origens ancestrais ameríndias. A tradução para o francês - também feito por uma senhora com características ameríndias e com um forte sotaque que denota sua origem latina, hispânica -, colocam mais uma vez em choque as palavras e a própria origem dos corpos, que se expressam em uma língua que não é a sua de origem. São corpos periféricos que são colocados de maneira momentânea no centro através da produção de

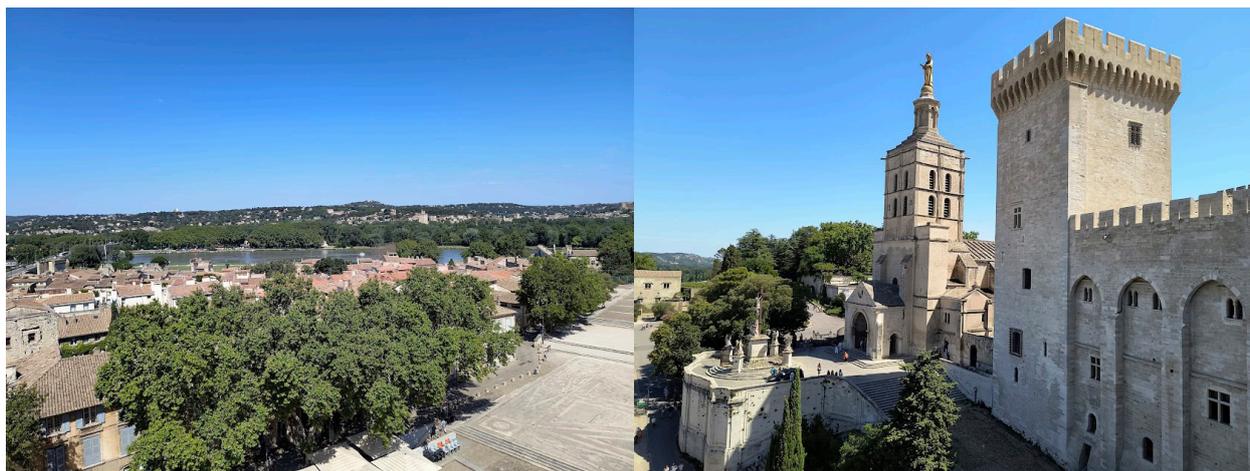


Figura 4 - Cidade de Avignon (2024). Foto: Autor.
Fonte: Acervo Pessoal.

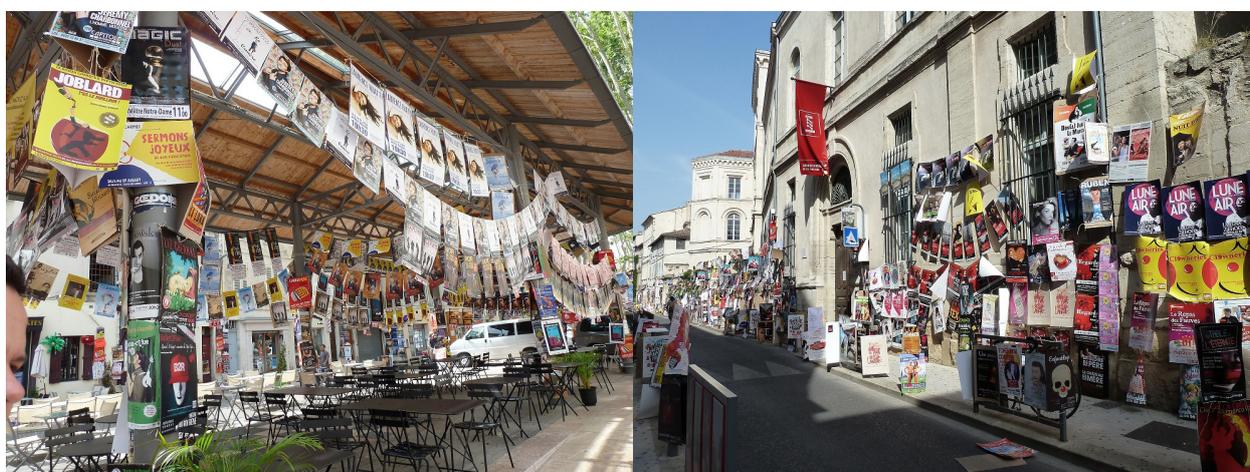


Figura 5 - Cartazes, Cidade de Avignon (2014). Foto: Autor.
Fonte: Acervo Pessoal.

teatralidades, vistas como tais pelos espectadores presentes.

A operação do uso de adereços e figurinos e da dança desloca os sentidos gerados por esse corpo no espaço, que passa da invisibilidade para uma presença (que pode ser vista como exótica), para na sequência voltar a invisibilidade com o fim do espetáculo. A teatralidade gerada pelo espetáculo é como que uma operação que reposiciona os corpos em uma espécie de ensaio para um futuro reposicionamento perene. Ao fim do espetáculo, tanto Tiziano como os outros corpos que acompanham o artista, voltam para lugares periféricos.

Em conversas sobre o espetáculo com outros espectadores de origem¹⁷ francesa, por exemplo, percebi que grande parte dos elementos que constituem o espetáculo *Soliloquio* se dirigiam às camadas profundas da subjetividade e da formação das experiências pessoais. De certa forma, o corpo de Tiziano, de origem indígena, periférica, colonizada, vibrava em uma frequência que ressoava¹⁸ de diferentes maneiras com os corpos de origem em países colonizados e com os corpos de origem em países colonizadores. Certamente que a experiência de um espectador é muito mais complexa do que o binômio colonizador-colonizado, mas se tratando da origem dos corpos dos espectadores face a teatralidade engendrada no e pelo espetáculo *Soliloquio*, ela pode ser

determinante.

Conhecemos o colonialismo porque ele nos objetificou no seio da sociedade, nos obrigou ao mesmo tempo a nos prostituir e a pedir perdão. Os pobres do mundo, nós não temos lugar na política, mas temos o nosso lugar na economia global. Somos a mão-de-obra barata que ajuda a manter o poder, porque é isso que o Sul Global representa para o mundo. Muitos de nós chegamos aqui para escapar do perigo que existe nas nossas regiões devido à neocolonização. Em nossa casa, muitos dos nossos irmãos e irmãs morreram. Outros não estão hoje aqui presentes, porque enquanto nos rodeamos do mercado de Arte, continuam a limpar as casas dos seus patrões, nas fábricas, nos mercados, nos hotéis, sempre como mão de obra mal remunerada. Viemos refugiar-nos atrás das muralhas, mas quando chegamos a estas cidades do Primeiro Mundo somos informados dos espaços que nos são atribuídos. Mesmo hoje, ainda existe políticas e práticas escravagistas (Cruz, 2024c, tradução nossa).¹⁹

Essa distinção entre os lugares reservados para os corpos nos países de 1º mundo tem relação direta com os processos colonizatórios. Nesse ponto é imperativo destacar as diferenças culturais que separam a experiência dos corpos que têm origem em um país colonizado, daquele de origem em um país colonizador. Como proposto por Albert Memmi (1989), as experiências de ser colonizador e colonizado estão impostas em toda a estrutura social e cultural, seja nos países colonizadores como nos colonizados. Há desde os pequenos privilégios do colonizador até os pré-conceitos ligados aos colonizados. Esses pré-conceitos habitam o imaginário coletivo e exprimem-se a partir das imagens.

Segundo o sociólogo francês Michel Maffesoli (2001, p. 76), “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado”. A objetificação histórica do corpo indígena, fruto direto da dominação colonial (Blanchard *et al.*, 2018), transpassada pelos movimentos de exotização (erotização) e mestiçagem, chega ao espectador de uma maneira direta e afirmativa através da performance de Tiziano Cruz.

“¿QUE LUGAR TIENE EL ARTE DEL CUERPO EN UN PAÍS DONDE MI CUERPO DESAPARECE ANTE EL ANHELO DE UNA SOCIEDAD BLANCA?”²⁰

Esta pergunta, literalmente o cartão de visitas de Tiziano Cruz, é projetada ao longo do espetáculo de forma a questionar o seu espectador, não só sobre o corpo do artista em cena, mas sobre todos os corpos que desaparecem frente ao que ele denomina “anseios de uma sociedade branca”. A sociedade branca não diz respeito à quantidade de pessoas consideradas brancas, mas especialmente relacionada à branquitude²¹ como elemento dominador e de dominação constituída especialmente pelos/nos processos de colonização empreendidos pelos países europeus, e amplamente difundidos dentro de seus próprios territórios, bem como dos territórios colonizados.

O questionamento, dado o contexto específico da apresentação em Avignon (França), se dirige, neste caso, aos espectadores europeus, a maior parte deles franceses, mas não só. Ao longo do espetáculo, que foi criado na Argentina (país natal de seu autor), ele se dirige para todas as nações colonizadas que reproduzem internamente, até hoje, o sistema colonial implantado há mais de 5 séculos na América do Sul.

Nós, do interior da Argentina país, os sul-americanos, estamos condenados a ser exóticos, autóctones, regionais e nacionais. Nossa origem foi a proibição, a perseguição, a violência e a penetração, e embora tudo pareça uma mera herança, é algo que teremos que suportar porque não somos mestiços, mas bastardos. Não foi uma mistura horizontal, mas sim forçada, violenta e clandestina. Não podemos continuar a falar de arte regional ou nacional: quando dizemos isso, hegemonizamos e negamos a existência de artistas e práticas dissidentes. Já faz muito tempo que não existe mais um território nacional, nossa arte não tem mais uma nacionalidade, então não podemos continuar falando de “uma arte regional ou nacional” quando dizemos isso, hegemonizamos e negamos a existência de artistas dissidentes e práticas (Cruz, 2024d, tradução nossa).²²

Neste pequeno trecho da peça, há uma concentração de conceitos e problemáticas que não fariam sentido (ou fariam um outro sentido) se não fossem proferidas por um corpo com marcas evidentes de sua ascendência indígena, em um local altamente representativo da cultura

branca europeia. De fato, segundo o próprio artista, o espetáculo surge do questionamento sobre o lugar do corpo do indígena num mundo dominado pelo pensamento colonial, após a morte de sua irmã, aos 18 anos, em decorrência da falta de assistência por ela ser de origem indígena e não dominar completamente o idioma espanhol (Cruz, 2024b).

É inegável a importância da participação de Tiziano Cruz com os espetáculos *Soliloquio* e *Wayqeycuna* no Festival de Avignon, bem como sua circulação pela Europa no ano de 2024,²³ mas o próprio artista em seus espetáculos se questiona sobre a recepção de suas obras. Ao longo delas, ele oferece diversas vezes seu corpo para o público, ávido pelo exótico e pede “perdão” por ter se vendido ao mercado da arte. Um preço caro para poder ter seu espaço de fala e compartilhar sua arte.

Nós, culturas indígenas, migrantes latino-americanos, diásporas diversas, temos passado fome, longe das nossas terras. Parece que o mundo está se organizando para nos aniquilar, pobres famintos. Vivemos rodeados de sociedades que nos lembram todos os dias que algumas vidas valem mais que outras. Um pedaço de carne, algo que pode ser consumido e/ou explorado, é isso que representamos (Cruz, 2024c, tradução nossa).²⁴

O fato é que, independentemente das problemáticas que possam envolver a recepção da obra, estes podem ser considerados os primeiros espetáculos propostos por um artista de origem indígena sul-americana no Festival de Avignon. Já houve outros espetáculos com corpos indígenas em cena, mas em geral eles atuam segundo uma lógica colonial, na qual os corpos reproduzem essa lógica.²⁵ Apesar das “boas intenções” de espetáculos que trazem intérpretes ou temáticas indígenas, estes são, em sua maioria, impregnados de uma lógica colonial na qual o corpo indígena é um tido como exótico, mostrado de maneira objetificada, enquadrado para ser sempre uma “outra” categoria de corpo. Um corpo que para o colonizador deve ser sempre mantido em controle, um corpo selvagem.

Segundo Tiziano Cruz (2024), é importante trazer para o teatro esses corpos, essas comunidades, como forma de dar visibilidade e permitir que as

comunidades continuem trabalhando de forma artística, ainda que a arte não seja para todos. Os pobres têm que se preocupar em sobreviver e com isso não tem acesso a arte, pois é estão trabalhando para poder se alimentar. É nesse aspecto justamente que reside o perigo da nossa sociedade meritocrática, é impossível existir meritocracia, sendo que o que existe é uma imensa desigualdade.

POR OUTRAS TEATRALIDADES

Em sua entrevista, Tiziano Cruz (2024a) reforça que os povos indígenas têm outras formas de teatralidades que muitas vezes não são reconhecidas ou apresentadas. Deve-se cuidar para que o teatro não seja uma visão ou mesmo um instrumento do colonizador. Como demonstra Dasu Inu Bake Huni Kuí (2022), em sua dissertação de mestrado, os povos indígenas vêm produzindo, ao longo dos últimos séculos seus discursos, muitas vezes a partir de formas que podem ser vistas (a depender de quem olha) como teatralidades, da maneira e sobre as temáticas autodefinidas por eles, em diálogo com suas comunidades.²⁶ As expressões das práticas culturais indígenas têm uma ligação irrestrita com os aspectos da vida e da comunidade na qual são produzidos.

Ocorre que quando essas manifestações estão fora de seu contexto original a experiência dos espectadores de uma sociedade embranquecida acaba por simplificar a obra e reduzi-la através de nomenclaturas que escondem preconceito, recorrendo a adjetivos como: regional, naif, folclórica, extra ocidental, exótica, entre outros. Em *Soliloquio* Tiziano Cruz aponta essa operação de redução da cultura indígena como uma estratégia ligada manutenção dos privilégios coloniais. Nada de novo, considerando que uma das principais ações do processo de colonização foi de buscar uma comprovação de que os povos originários seriam uma subespécie ou mesmo não seriam nem mesmo seres humanos, o que justificaria toda sorte de explorações e barbáries. Fato fundamental desse processo foi o de subjugar a cultura desses povos.

Desde o século XVI, quando os portugueses chegaram ao Brasil, diferentes estratégias foram utilizadas para silenciar as práticas culturais dos

povos indígenas. A “selvageria”, o canibalismo, a poligamia e a nudez destas sociedades foram bastante retratados em cartas e desenhos produzidos pelos navegadores e destinados à corte europeia (Carvalho; Neves, 2015, p. 88).

As imagens geradas pelo imaginário acabam por reforçá-lo, criando uma espécie de motocontínuo, que gira sem parar, se autoalimentando indefinidamente. Mas qual seria a forma de romper com esse ciclo? Para Tiziano, uma forma é romper com os cânones do teatro aristotélico (ou com a lógica criada pela cultura branca a partir dos escritos de Aristóteles sobre o teatro). Para ele, é como se essa afiliação com a filosofia aristotélica fosse a raiz do processo de subjugamento da cultura indígena. Dessa maneira, Tiziano propõe uma ruptura com o “pai” do teatro ocidental (Aristóteles) e uma religação com as origens culturais de seu pai biológico e com sua ascendência indígena. O artista se insere em uma nova cena indígena, que começa a ter seu espaço nos festivais teatrais já existentes e com a criação de iniciativas especializadas como o *Festival Teatro e Povos Indígenas - TePI*, organizado por Andreia Duarte e Ailton Krenak em São Paulo.²⁷

Iniciativas como estas trazem uma esperança que, em breve, será possível, através de um movimento sistêmico de reconexão com si, com o outro e com o sagrado, a co-existência das diversas realidades presentes em nosso mundo sem uma hierarquização colonizadora. Em seu manifesto, Tiziano relata essa religação com sua comunidade, como um processo fundamental para sua arte.

Minhas amigas e amigos, quando pensei que este mundo não era mais para mim, conectar-me novamente com o lugar ao qual pertencço e com o meu povo me permitiu encontrar uma âncora nesta vida. Este é o meu pertencimento, vocês são minha comunidade, somos um povo que marcha e agita sua bandeira (Cruz, 2024c, tradução nossa).²⁸

O pertencimento fortalece a própria comunidade, base das sociedades indígenas sul-americanas. Uma arte produzida em conjunto com uma comunidade é uma arte com uma função social importante, tanto para os indivíduos envolvidos diretamente no processo artístico como para todos envolvidos indiretamente, já que a comunidade é pensada como um organismo vivo, no qual tudo e todos estão interconectados.

A passagem de um pensamento artístico

individualista para um pensamento comunitário pode ser, de fato, uma pista importante para compreender uma característica de processos artísticos que fogem a lógica colonial. Podemos, dessa maneira, caracterizar a obra de Tiziano Cruz como dispositivos de integração e fortalecimento de comunidades. Assim sendo, o espetáculo seria apenas a ponta do processo comunitário proposto pelo artista (assim como acontece com grupos que se apresentam em festas tradicionais como o Maracatu, Moçambique, Congada etc.).

Ainda que as palavras que revelam, de maneira crua, os processos de colonização sejam diretos e críticos na obra de Tiziano Cruz, o resultado do processo empreendido pelo artista se funda em uma esperança de conciliação. Mas como ter esperança frente a todo o processo de opressão e injustiça gerado pelo colonialismo? Para o artista, assim como para Paulo Freire (2014), a esperança vem do olhar para toda a opressão e perceber a capacidade do ser humano em transpassar todas essas situações (sem deixar de salientar seus profundos impactos), para poder imaginar e construir um mundo mais justo, ético e democrático para toda humanidade. A esperança é a grande ferramenta de transformação da realidade.

Tenha esperança porque será assim, talvez não para nós, mas para as gerações vindouras. A esperança é a única ferramenta para enfrentar o necro-poder, aquele que não só decide a nossa morte, mas também as suas formas e o destino dos nossos corpos. Um mundo sem esperança é uma condenação a uma vida de consumo, à uma sobrevivência. Estamos exaustos de sobreviver, queremos um mundo onde possamos viver (Cruz, 2024c, tradução nossa).²⁹

A teatralidade proposta por Tiziano é um instrumento de esperança, ofertado para todas as comunidades marginalizadas como ferramenta de enfrentamento da realidade imposta pelo poder dominante. Que a esperança possa se inscrever definitivamente no imaginário da humanidade, reescrevendo de maneira mais ética e humana os próximos séculos de nossa história.

REFERÊNCIAS

BERNAL, Óscar Cornago. Atuar “de verdade”. a confissão como estratégia cênica. **Urdimento**

- Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 99-111, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

BOËTSCH, Gilles; TARAUD, Christelle; BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; Thomas; DOMINIC [Obra Coletiva]. **Sexe, race et colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours**. Paris: La Decouverte, 2018.

CARNEIRO, Leonel Martins (Org.). **Experiências teatrais no Acre**. Rio Branco: Stricto Sensu Editora/ Edufac, 2022.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. Rio Branco: Edufac, 2021.

CARVALHO, Sergio. A teatralidade fora de lugar: a cena Tupinambá no triunfo de Rouen. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 2, p. 192-235, 2017. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/140221>>. Acesso em: 6 set. 2024.

CARVALHO, Vívian de Nazareth Santos; NEVES, Ivânia dos Santos. O CORPO INDÍGENA NAS TELENÓVELAS BRASILEIRAS: MEMÓRIA, NUDEZ E EMBRANQUECIMENTO. **REDISCO-Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 8, n. 2, p. 88-94, 2015. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2561>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

CRUZ, Tiziano. **Entrevista concedida a Leonel Martins Carneiro**. Avignon (França), 13 de julho de 2024a.

CRUZ, Tiziano. **Entrevista concedida a Moïra Dalant**. Avignon (França), fevereiro de 2024b. Disponível em: <<https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-tiziano-cruz-349787>>. Acesso em: 20 jul. 2024.

CRUZ, Tiziano. La vida como mercancía en las góndolas del mercado del arte contemporáneo, **Picadero Revista**, n. 45, p.20-21, 2022. Disponível em: <<https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/11/Revista-P-45.pdf>>. Acesso em: 31

jan. 2025.

CRUZ, Tiziano. **Manifesto** (texto não publicado cedido pelo autor). Avignon (França), Julho de 2024c.

CRUZ, Tiziano. **Soliloquio - me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared**. Peça de teatro (texto não publicado cedido pelo autor). 2024d.

DE BAECQUE, Antoine; LOYER, Emmanuelle; PY, Olivier. **Histoire du festival d'Avignon**. Gallimard, 2016.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana. UM TEATRO SEM TEATRO: a teatralidade como campo expandido. Tradução Eli Borges. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>>. Acesso em: 1 set. 2024.

EVREINOFF, Nicolas. **Le théâtre dans la vie**. Paris: Librairie Stock, 1930.

FERNANDES (S. TELES), Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758>>. Acesso em: 1 set. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Editora Paz e Terra, 2014.

GONNEVILLE, Binot Paulmier. **Le voyage de Gonville (1503-1505) et la découverte de la Normandie par les Indiens du Brésil**. Paris: Chandeigne, 1995.

HUNI KUI , Dasu Inu Bake (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá). **Nuku~Beyá Xarabu: A Arte na Recriação, Reconstrução e Fortalecimento da Identidade Huni Kuĩ da Terra Indígena Kaxinawá de Nova Olinda**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Centro de Letras e Artes, Universidade

Federal do Acre, Rio Branco/AC, 2022.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade (entrevista). **Revista FAMECOS**, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3123>>. Acesso em: 6 ago. 2024.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte e ensaios: revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>. Acesso em: 10 set. 2024.

MELO, Iago José Lima de. **Atos ancestrais e artísticos: o teatro Mandaru como potencializador da representatividade e resistência do povo indígena Xukuru do Ororubá**. Dissertação (Mestrado em Teatro), Escola de Artes, Universidade de Évora, Évora/PT, 2023. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/36211>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

MEMMI, Albert. **Portrait du colonisé/ Portrait du colonisateur**. Paris: ACCT, 1989.

MENDES DOS SANTOS, Ilda. **La découverte du Brésil**. Paris: Chandeigne, 1999.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. O Grande Ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica da sala de teatro podem nos dizer sobre o público. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 3-22, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68382>>. Acesso em: 6 set. 2024.

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, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21953>>.

Acesso em: 28 ago. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. L'alliance normando-tupi au XVIe siècle: la célébration de Rouen, **Journal de la société des américanistes**, v. 94, n. 1, 2008. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/jsa/8773>>. Acesso em: 20 jul. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções** (ORG.). São Paulo: EDUSP, 2013.

RAVEDUTTI, Tatyane Cristina Medonça. **Um corpo que resiste: a valorização da identidade cultural do povo Aché através da ressignificação, no teatro e no etnodocumentário, dos fragmentos mortais de Damiana Kryygi**. Dissertação (Mestrado em Estudos Latino-Americanos), Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu-PR, 2019. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/items/41060453-4779-49c2-80dc-2576f1af7889>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo? - A performatividade do feminino no teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/publico/1056874.pdf>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural**, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 1, p. 214-241, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972>>. Acesso em: 13 ago. 2024.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Psicologia & Sociedade**, v. 26, p. 83-94, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/ZFbbkSv735mbMC5HHCsG3sF/?lang=pt#>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

TERENA, Naine; DUARTE, Andreia (Org.). **Teatro e os povos indígenas: Janelas abertas para a**

possibilidade. São Paulo: N-1 edições, 2022.

Notas

1 Discutidos em diversos trabalhos, a exemplo de Romano (2009).

2 Destacamos os números da Revista Urdimento (<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/index>>) dedicado a temática e a Revista Txai (<<https://periodicos.ufac.br/index.php/txai/index>>).

3 Dentre os diversos trabalhos, destaca-se o trabalho de pesquisadores não indígenas como o professor Luiz Davi Vieira Gonçalves e de indígenas como o pesquisador Dasu Inu Bake Huni Kuĩ, que tem se dedicado sobretudo a reflexão sobre essa temática em território amazônico.

4 Para saber mais sobre o assunto sugerimos a leitura do livro *Rapa Nui theatre: staging indigenous identities in Easter Island*, publicado em 2022 pela professora Moira Fortin Cornejo.

5 O Grupo de Trabalho (GT) foi criado na Assembleia Geral da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, realizada em seu XII Congresso, na cidade de Belém do Pará (24 a 30 de junho de 2023). Informações sobre o GT podem ser encontradas em: <<https://portalabrace.org/novo2022/gt-nuku-beya-xarabu-arte-e-povos-originarios/>>. Acesso em: 31 jan. 205.

6 Estágio pós-doutoral realizado no Thalim (Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e École Normale Supérieure - ENS), Paris (França), com bolsa Pós-doutorado no Exterior - PDE do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

7 O Thalim é uma unidade mista de pesquisa sobre a tutela do CNRS - Centre National de la Recherche Scientifique, da Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 et da ENS - École Normale Supérieure, que se dedica a pesquisas especialmente nas áreas da literatura, cinema, teatro e história das artes.

8 *Soliloquio - me desperté y golpeé mi cabeza contra la pared*. Tiziano Cruz. Argentina (2022). Apresentação no 78º Festival de Avignon, França, em Julho de 2024. Com Tiziano Cruz a participação dos amadores das associações Alma Gitana, France Amérique Latine Vaucluse, Contraluz e Gipsy Mariano Los Cortes. Ficha Técnica: Texto e encenação: Tiziano Cruz. Assistência de direção: Rodrigo Herrera. Luz: Matías Ramos. Vídeo: Matías Gutiérrez. Som e música: Luciano Giambastiani. Figurinos: Vega Cardozo, Luisa Fernanda, Uriel Cistaro, Luciana Iovane. Releitura do texto original: Hugo Miranda Campos. Produção artística e gráfica: Luciana

Iovane. Produção executiva internacional: Cecilia Kuska.

9 Tiziano Cruz é um artista interdisciplinar nascido no Norte da Argentina, na província de Jujuy, em meio a uma comunidade de cultura Aymara. Tem circulado o mundo com seus espetáculos que buscam estabelecer relações com as comunidades invisibilizadas dos lugares por onde apresenta. Para maiores informações recomendamos seu site: <<https://tizianocruz.myportfolio.com>>.

10 O Festival de Avignon (França) é um dos mais importantes festivais de teatro no mundo. Dividido em uma mostra oficial e uma mostra paralela (chamada Off), o evento conta anualmente com mais de 1000 espetáculos que são apresentados ao longo de um mês em diversos espaços da cidade. O evento foi fundado por Jean Villar em 1947 como uma Semana de Arte Dramática. Em 2024 o Festival de Avignon chega a sua 78ª edição, sob a direção do português Thiago Rodrigues (sendo este o primeiro diretor que não é nascido na França). Cabe dizer que a cidade de Avignon é uma das antigas sedes do papado católico e que as antigas igrejas e claustros são anualmente transformados em teatro e abrigam a maior parte das atividades do Festival, assim como outros equipamentos públicos como ginásios de escolas.

11 O *Manifesto* escrito pelo artista foi lido (em espanhol e francês) durante a apresentação de seu espetáculo em Avignon e entregue impresso (em francês e inglês) para o público.

12 A deambulação proposta pelo espetáculo em espaço público pode ser assistida por espectadores acidentais (conforme conceito desenvolvido por Carneiro, 2021), ou seja, pessoas que compartilham o espaço público com a performance, mas não estão nesse espaço intencionalmente para ver a performance.

13 Disponível em: <<https://festival-avignon.com/en/edition-2024/programme/soliloquio-348545>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

14 Para se ter uma ideia da quantidade de espetáculos, em 2012 a programação do Festival Oficial trazia cerca de 50 espetáculos, enquanto do Festival Off trazia 1161 espetáculos.

15 O artista fez a leitura em espanhol e uma artista convidada fez a leitura em francês. Para este artigo, utilizaremos como base o texto da versão impressa do Manifesto em francês.

16 No original: "*Merci beaucoup à tous ceux qui sont venus nous voir. Pour ceux qui ne me connaissent pas, je m'appelle Tiziano Cruz, bien que papa et maman m'aient baptisé d'un autre nom. Je suis originaire de San Francisco, un village du département de Valle Grande dans la province de Jujuy, au nord de l'Argentine. Je*

suis le fils de Don Manuel Cruz, le maçon du village, qui sillonne maintenant la province pour apporter la nourriture œuvres de bienfaisance qui remplissent les ventres vides des garçons et des filles. Je suis le fils de Doña Victorina Urbina, qui lavait à grande eau les salles de classe des écoles de la ville, et récurait les planchers des maisons de ses patronnes. J'ai deux frères, et aussi une sœur décédée parce que le système de sante argentin l'a tuée: pas seulement elle, mais aussi ma mère. J'ai toujours été en marge, nous serons toujours en marge, et je ne parle pas d'une périphérie uniquement géographique, mais aussi sociale, économique et culturelle".

17 Nesse artigo, utilizo a palavra "origem" para me referir ao local de nascimento e de experiência da infância de uma pessoa.

18 Retomando a ideia de Marie-Madeleine Mervant-Roux (2013, p. 4) compreendemos a "plateia como ressonador ou caixa de som. Isso dota o espectador de uma função ainda mais vital do que as sugeridas pelos profissionais de teatro citados acima, enquanto ao mesmo tempo levanta questões sobre a ênfase no momento de co-presença que constitui a apresentação teatral". De acordo com minha hipótese, o público de uma produção teatral - isto é, todas as pessoas que participaram das apresentações sucessivas do espetáculo - age como um grande "ressonador" da apresentação, durante, imediatamente após e muito depois das apresentações.

19 No original: "*Nous connaissons le colonialisme car il nous a objectifiés au sein de la société, il nous a obligés dans le même temps à nous prostituer et à en demander pardon. Les pauvres du monde, nous n'avons pas notre place en politique, mais nous avons notre place dans l'économie mondiale. Nous sommes la main d'œuvre bon marché qui contribue au maintien du pouvoir, car c'est cela que le Sud global représente pour le monde. Beaucoup d'entre nous sommes arrivés ici pour fuir le danger qui existe dans nos régions à cause de la néo-colonisation. Chez nous, beaucoup de nos frères et de nos sœurs sont morts. D'autres ne sont pas présents ici aujourd'hui, car pendant que nous nous entourons du marché de de l'Art, eux continuent à faire le ménage chez leurs patrons, dans les usines, les marchés, les hôtels, toujours en tant que main-d'œuvre sous-payée. Nous venons chercher refuge derrière les remparts, mais quand nous arrivons dans ces villes du Premier Monde, on nous indique quels sont les espaces qui nous sont dévolus. Même aujourd'hui, existe encore des politiques et des pratiques esclavagistes*".

20 "Que lugar tem a arte do corpo em um país onde meu corpo desaparece ante ao anseio de uma sociedade branca?" (tradução nossa) é uma frase gravada no cartão de visita do artista e reproduzida no espetáculo *Soliloquio*.

21 Segundo Schucman (2014, p. 84) "A branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos

que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade."

22 No original: "*Nosotros, los del interior de Argentina, los sudamericanos, estamos condenados a ser exóticos, autóctonos, regionales y nacionales. Nuestro origen ha sido la prohibición, la persecución, la violencia y la penetración, y aunque parece todo una mera herencia, es algo que aún tendremos que soportar, aceptar que no somos mestizos, sino bastardos, porque no fue una mezcla horizontal, sino obligada, sometida, violenta y clandestina. Desde hace ya mucho tiempo no hay más territorio nacional, nuestro arte ya no tiene nacionalidad, entonces no podemos seguir hablando de "un arte regional o nacional" cuando decimos eso, hegemonizamos y negamos la existencia de artistas y prácticas disidentes*".

23 No ano de 2024 a agenda de Tiziano Cruz incluiu diversos países como Brasil, Chile, Estados Unidos, Bélgica, Suíça, entre outros.

24 No original: "*Nous, cultures indigènes, migrants latino-américains, diasporas diverses, nous avons eu faim, loin de nos terres. Il semblerait que le monde s'organise pour nous annihiler, nous, pauvres affamés. Nous vivons entourés de sociétés qui nous rappellent chaque jour que certaines vies valent plus que d'autres. Un morceau de viande, une chose que l'on peut consommer et/ou exploiter, c'est ça que nous représentons*".

25 O tema das apresentações com corpos indígenas no Festival de Avignon deve ser tratado futuramente em um outro artigo, mas há diversos exemplos anteriores as apresentações de Tiziano Cruz em que os indígenas estão à disposição de um projeto construído a partir de um imaginário colonial. Vemos exemplos como o espetáculo *Very Wetr!* (2012), no qual onze corpos de pessoas com origens indígenas da Nova Caledônia (colônia francesa), são colocados à disposição da coreógrafa Régine Chopinot que não hesita em espetacularizar a cultura local como o próprio programa do festival traz: "Pour la création *Very Wetr!*, ils ont accepté de modifier leurs habitudes et les envisagent avec ouverture et tranquillité" (Para a criação de *Very Wert!*, eles aceitaram modificar seus hábitos e considerá-los com abertura e tranquilidade). Fica a pergunta: será que eles tinham escolha?

26 Para Maffesoli (1997, p. 195), "pode ser a massa, a comunidade, a tribo ou o clã, pouco importa o termo empregado, pois a realidade designada é intangível; trata-se de um estar-junto grupal que privilegia o todo em relação aos seus diversos componentes. Signos precursores, como a cultura dos sentimentos, a importância afetual ou do emocional, aparecem enquanto elementos que tornam essa "grupalidade" especialmente pertinente".

27 Informações sobre o Festival estão disponíveis em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/festival-tepi-teatro-e-os-povos-indigenas-programacao-acontece-em-julho-nas-unidades-avenida-paulista-e-santo-amaro/>. Acesso em: 31 jan. 2025.

28 No original: *“Mes amies et amis, lorsque j’ai pensé que ce monde n’était plus pour moi, me connecter à nouveau avec le lieu auquel j’appartiens et avec les miens m’a permis de retrouver un ancrage dans cette vie. Voici mon appartenance, vous êtes ma communauté, nous sommes un peuple qui marche et brandit son drapeau”.*

29 No original: *“Ayez espoir car il en sera ainsi, peut-être pas pour nous, mais pour les générations à venir. L’espoir est le seul outil pour faire face au nécro-pouvoir, celui qui non seulement décide de notre mort, mais aussi de ses formes et du destin de nos corps. Un monde sans espoir, c’est une condamnation à une vie de consommation, à une survie. Nous sommes épuisés de survivre, nous voulons un monde où nous pouvons vivre”.*

SOBRE O AUTOR

Leonel Martins Carneiro é Professor da Graduação em Teatro e Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre. Atua como pesquisador convidado no Thalim (Centre national de la recherche scientifique - CNRS, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e École Normale Supérieure - ENS) e deu aula na Université de Picardie Jules Verne (França). Possui Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas pela USP e Graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP. Integra a equipe editorial de diversos periódicos e foi 1º Secretário da ABRACE (2022-2023). Coordena o Grupo de teatro GRUTE. É líder do grupo de pesquisa TEIA. Bolsista do CNPq - Brasil.

E-mail: leonelmcarneiro@gmail.com