

DRAMATURGIAS INDÍGENAS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

INDIGENOUS DRAMATURGIES IN CONTEMPORARY THEATRE

*Gabriela Lírio Gurgel Monteiro*¹⁰⁹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este ensaio analisa oito dramaturgias de autores indígenas do Brasil e da Argentina. Nele, investigo questões decoloniais ligadas à ecologia, a questões climáticas, de raça e gênero; ao debate sobre a ausência de políticas públicas, às injustiças sociais, à apropriação cultural pelo mercado da arte e ao não reconhecimento de direitos dos povos indígenas.

Palavras-chave: dramaturgias indígenas, políticas decoloniais, teatro contemporâneo.

Abstract: This essay analyzes eight dramaturgies by Indigenous authors from Brazil and Argentina. It explores decolonial issues related to ecology, climate change, race, and gender; the debate on the absence of public policies, social injustices, cultural appropriation by the art market, and the lack of recognition of Indigenous peoples' rights.

Keywords: indigenous dramaturgies, decolonial policies, contemporary theatre.

Recebido em: 11/06/2025

Aceito em: 10/08/2025

¹⁰⁹ Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPQ - nível 2. Professora Titular do Curso de Direção Teatral e professora permanente dos programas de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ) e Estudos Contemporâneos das Artes (UFF).

Como continuar a produzir beleza em um mundo cada vez mais feio? Os povos indígenas (...) originários são caçadores de belezas. É por isso que imaginam palmeiras azuis, é por isso que imaginam araras azuis, é por isso que imaginam a transfiguração do mundo material em entidades mágicas. (KRENAK¹¹⁰, 2021)

Este ensaio analisa aspectos temáticos relevantes de oito dramaturgias de autores indígenas do Brasil e da Argentina, reunidas pelo projeto Outra Margem, em associação à N-1 edições e organizadas pelos pesquisadores Trudruá Dorrico e Luna Rosa Recaldes. A seleção deste conjunto para análise deve-se ao fato de que são parte da primeira compilação dramaturgical¹¹¹, reunindo artistas indígenas dos mais diferentes estados brasileiros e latino-americanos, com temáticas importantes para o pensamento artístico contemporâneo, sobretudo ligadas à virada decolonial¹¹² nas artes da cena. A realização da “Caixa de Dramaturgia” deve-se à iniciativa de Andreia Duarte, Doutora em Artes Cênicas pela USP, curadora, gestora e artista, que se dedica há 20 anos à “inter-relação entre arte, política, ecologia e epistemologia dos povos originários” (Outra Margem, 2025). Ao criar a Outra Margem e a Plataforma “TEpí – Teatro para os povos indígenas”, esta última com Ailton Krenak, Duarte reúne, em ambas as iniciativas, um arquivo importante de “mostra artística, espetáculos, seminários, intervenções públicas, direção e curadoria em diferentes projetos artísticos”, promovendo a cultura indígena, fortalecendo e estimulando a criação de atividades artísticas, além de organizar atividades formativas e pedagógicas para a população em geral, por meio de parcerias, como a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITSp), Museu da Cultura Indígena, Instituto Maracá, Instituto Maíra, entre outros.

¹¹⁰ Depoimento disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIKgPPXYc8o>. Acesso em: 3/5/2025.

¹¹¹ Pelo limite de caracteres do artigo para esta publicação, optei analisar 8 das 11 dramaturgias da compilação.

¹¹² Ver: MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. A virada decolonial nas artes da cena. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 51, p. 1-21, 2024. DOI: 10.5965/1414573102512024e0117. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25561>. Acesso em: 11 jun. 2025.

“Filhos da terra”

“Filhos da terra”, dramaturgia curta, “trovoadá” em meio ao desespero do crescente genocídio de povos indígenas, é um grito contra o marco temporal. O texto teatral revela o conflito de terras entre indígenas e latifundiários no Mato Grosso do Sul em uma tentativa frustrada de diálogo com intermediação da personagem “Justiça”, que defende a importância de escutar ambas as partes. A temática do Grupo Liberdade PKR¹¹³ é retrato de uma das maiores injustiças históricas: a revisão da Constituição de 1988 relativa à demarcação de terras indígenas conquistadas, desde o ano de sua promulgação.

A dramaturgia, que a princípio se apresenta de forma dialógica, começa pelas vozes de jovens indígenas informando dados aos espectadores como: “a população indígena do Brasil é de 817.963 mil indígenas”, “são 305 etnias”, “274 línguas”. O desconhecimento da maior parte da população brasileira sobre a cultura dos povos originários e sua importância, por exemplo, na preservação ambiental de nossas florestas e da vida, está intimamente ligado ao genocídio indígena desde a colonização, excluído da História oficial e, também, ao trauma da ditadura militar cívico-brasileira, responsável pela morte brutal de boa parte de populações indígenas no centro-oeste e norte do país.

Em “Filhos da terra”, indígenas lutam pelo direito à terra com latifundiários que, do outro lado, ressaltam a economia e seus lucros, provenientes da monocultura, sobretudo a da soja. Ao grito pelo direito à terra se contrapõe a avidez do lucro crescente da monocultura, “45 milhões de toneladas de cana-de-açúcar”, “7 milhões de toneladas de soja”, monocultura que se sabe ser destruidora de terras e de seres vivos. Paulo Tavares (2025), repórter da Sumaúma¹¹⁴, associa o pedido político de anistia dos participantes da tentativa de golpe e da depredação pública do dia 8/01/2023, com a anistia que se iniciou em agosto de 1979, marco da abertura democrática, com o retorno gradual de exilados e presos políticos. Tavares resalta a gravidade da anistia dada a

¹¹³ “O Grupo de Teatro Liberdade PKR (Paí Kuara Rendy – Raio do Sol) é formado por 7 indígenas da etnia Guarani Kaiowá, da Terra indígena Guapo’yno, município de Amambai, Mato Grosso do Sul. O responsável pelo grupo, Duadino Martines, também Guarani Kaiowá, escreve e ensaia as peças teatrais sempre voltadas à questão da cosmologia indígena e assuntos que possam trazer o público a refletir” (GRUPO LIBERDADE PKR, 2023).

¹¹⁴ Sumaúma é a maior e mais completa plataforma de jornalismo sobre os povos da floresta, sediada em Altamira, Belém do Pará, que tem como proposta informar e refletir sobre perspectivas diversas ligadas ao debate climático, à ciência, às práticas do bem viver. Para maiores informações, ver: <https://sumauma.com/quem-somos/>.

militares torturadores, que jamais foram julgados, à diferença de demais países latino-americanos. Não à toa, por muito pouco não sofremos mais uma vez um novo golpe de Estado, diante da ignorância de parte da população sobre o que representou a ausência de direitos, de liberdade, a tortura, o desaparecimento de presos políticos e tantos assassinatos cometidos pelo Estado e seus agentes, consequências do golpe cívico-militar brasileiro. “Depois da tentativa de um outro golpe de Estado no Brasil, a anistia e seu sentido histórico entram em discussão outra vez” (TAVARES, 2025). A Lei 14.701/2023, a chamada Lei do Marco Temporal, ainda em julgamento pelo Supremo Tribunal Federal (STF), é reduzida a questões técnicas, que ignoram a história brasileira de violação de direitos humanos, existente inclusive após a Constituição Federal, uma vez que populações indígenas continuaram a ser dizimadas e forçadas a sair de seus territórios, cada vez mais ocupados por latifundiários, em muitos casos com o aval estatal, como aponta o relatório da Comissão da Verdade¹¹⁵.

Líderes indígenas assassinados são lembrados em “Filhos da Terra”: Cacique Xicão, do povo Xucuru; Marçal de Souza Guarani e Osiel Terena, do Mato Grosso do Sul; Professor Marcondes Xokleng, de Santa Catarina; Paulo Guajajara, do Maranhão; Carlos Apuriña, do Amazonas; Galdino Pataxó, assassinado, em 1987, por 5 jovens que atearam fogo em seu corpo enquanto dormia em um ponto de ônibus em Brasília. Galdino havia ido à cidade para reivindicar a demarcação de terras indígenas no sul do estado da Bahia.

A dramaturgia adquire caráter documental ao explorar como estratégia a quebra da quarta parede; personagens se voltam ao público e perguntam o que fazer, propondo uma elaboração coletiva. Lado a lado com “Governante”, latifundiários e a “Justiça”, a resposta indígena surge ao final na forma de uma frase e de um ritual. A expressão “Filhos da Terra” coletiviza a reflexão sobre a violência e o direito à terra. Para a cultura indígena, o excepcionalismo humano inexistente, nem tampouco a noção de propriedade porque a terra é de todos, o corpo indígena é parte da vida, de Gaia. É ser e não ter. Não há separação entre corpo e natureza. Se alguém perde, perdem-se todos. Tudo está perdido. “Filhos da terra” termina com o ritual de passagem que interliga e conecta vidas, dos que estão presentes e dos que partiram. O caráter documental reafirma o nome indígena e sua

¹¹⁵ Em um ótimo trabalho de apuração, Tavares cita os Parakaña, no Pará, “eles foram deslocados pela então Fundação Nacional do Índio – o principal órgão indigenista do Estado, renomeado em 2023 como Fundação Nacional dos Povos Indígenas, a Funai – ao menos cinco vezes entre 1971 e 1977, devido à construção do complexo de infraestruturas do Projeto Grande Carajás, entre outros exemplos dos povos “os Krenak, os Guarani Kaiowá, os Nambikwara, os Kinja, os Tapayuna, os Avá-Canoeiro” (TAVARES, 2025).

ancestralidade. A dramaturgia é também documento do genocídio perpetrado há séculos pelo Estado brasileiro, como o de Alex Guarani Kaiowá, 18 anos, quarta pessoa de sua família a ser assassinada em 2022, no Mato Grosso do Sul, na cidade de Coronel Sapucaia. É a ele a quem a atriz Cristiane dedica as últimas palavras do texto:

Voa de volta o pássaro sagrado ao céu, menino dos olhos puros, deixará saudade aos seus. Pedimos ao Criador que acalente nossos corações por você, Alex Guarani Kaiowá, que nos foi tirado em maio por tiros desconhecidos, conhecidos pelos tantos que nos perseguem. Tereko jey katu. (GRUPO LIBERDADE PKR, 2023, p. 18)

“Tape Mbyapeha - Caminhos da Sabedoria”

Do mesmo grupo, “Tape Mbyapeha - Caminhos da Sabedoria” trata de temas ligados ao alcoolismo e ao suicídio indígena na cultura Kaiowá, recorrentes em diversas outras etnias acometidas pela violência sexual, pela pobreza e ausência de políticas públicas sociais e sanitárias. Na dramaturgia, o tempo é uma personagem importante ao revelar a contraposição entre gerações, seus modos de vida e rituais ligados à percepção e à vivência cotidianas. O tempo do plantio e da colheita, o da preparação do alimento e da festa e, de outro lado, o tempo da tecnologia, o tempo dos sem tempo, o tempo da desconexão com o corpo. Na dramaturgia, as personagens “Vício”, “Preconceito” e “Sabedoria” são encarnadas de modo literal, como uma máscara animista que perturba, desestabiliza e instaura o caos. O tempo do mito não é o do isolamento, há restauração e redimensionamento do sentido das coisas manifestas. Ao lado dos saberes tradicionais, a personagem da Mãe Terra aponta que a luta “(...) já não é com arcos e flechas, mas com o conhecimento e sabedoria, as novas tecnologias são essas novas ferramentas” (GRUPO LIBERDADE PKR, 2023, p. 9). Tape mbyapeha, que significa “caminhos da sabedoria”, representa um entre-lugar árduo de ser habitado: entre duas culturas, entre duas línguas, entre o respeito dos karai ao ser um “cidadão do mundo” (GRUPO LIBERDADE PKR, 2023, p. 16) e a luta permanente pela identidade indígena.

O suicídio é ato final. As personagens “Jovem 1” e “Jovem 2” são subjugadas pelo “Vício” e “Preconceito”. A literalidade dos nomes das personagens evocando substantivos e sua redução a números fazem referência ao alto número de suicídios entre jovens indígenas no país. Em novembro de 2021, o artista, curador, escritor, educador, promotor

cultural e ativista Jaider Esbell “se encantou”, tendo sido encontrado em seu apartamento em São Paulo, o que consternou a todos por sua imensa relevância para as artes visuais no Brasil, realizando mostras como a 34ª Bienal de São Paulo, promovendo a arte indígena dentro e fora do país¹¹⁶. Ser um artista entre dois mundos é tocar com a ponta dos dedos o chão e apontar para o céu em meio a labaredas e a névoa. Enxergar a arte e o lugar do artista indígena na sociedade brasileira exige o que, por vezes, o corpo não consegue suportar no trânsito entre dois mundos. Esbell lutou muito pelo reconhecimento das artes dos povos originários. Em seu texto “O encontro à beira do abismo – o grito da AIC*¹¹⁷ é por mais vida”, no catálogo “Faz escuro mas eu canto”, da 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, o artista makuxi descreve a ideia da morte como “(...) escura, fria, solitária e está por todos os lados. Ela é autoritária, determinista e recorrente. Sem qualquer cerimônia, circula por todos os espaços” (p. 87). A morte a que se refere é a impetrada também pelo mercado da arte, que por séculos associou a arte indígena a artesanato e a excluiu da cena artística brasileira. No entanto, para o neto de Makunaimã, a arte indígena:

É transformadora. Essa, a arte-motor, motora que monitora, vai florescer tipo macega. Erva-daninha tem o poder de deslocar, fazer andar o oculto na antes vistosa plantação. Como vemos acontecer, a planta já cresce só, e faz devolver, floresta, onde antes se detinham tristes jardins coloniais. Um grito para chamar, cantos para curar, circunstâncias novas a ocupar. (ESBELL, 2021, p. 88)

A arte indígena contemporânea é arte “de provocação, de promoção e de fortalecimento da cena e das identidades...” (ESBELL, 2019, p. 176) em uma pluralidade de perspectivas; é arte coletiva, mas guarda autonomia e especificidades, refletindo a diversidade de culturas e etnias. Na contramão do pensamento moderno de tempo, como aquele irreversível, chave do progresso, ao qual analisa Bruno Latour (2019), a arte indígena se infiltra e se multiplica, unindo passado e presente, memória e experimentação, cosmologia e técnica, assombros diante do abismo – lugar que, para Glissant, é “(...) onde a boca escancarada da terra ou do oceano engoliu parte da nossa humanidade e diminui nossa capacidade de empatia com os outros” (DIAWARA apud VISCONTI, 2021, p. 315).

¹¹⁶ Jaider foi responsável pelo sucesso da 34ª Bienal de São Paulo, que contou com sua curadoria artística. No MAM-SP, paralelamente, Esbell também foi curador da mostra “Moquém Surarî: arte indígena contemporânea”, reunindo 34 artistas dos povos Baniwa, Guarani Mbya, Huni Kuin, Krenak, Karipuna, Lakota, Makuxi, Marubo, Pataxó, Patamona, Taurepang, Tapirapé, Tikmũ’ün, Maxakali, Tukano, Wapichana, Xakriabá, Xirixana e Yanomami.

¹¹⁷ AIC* = Arte Indígena Contemporânea.

Contra Xawara

Xawara em Yanomam sygnifyca fumaça da epydemya das doenças, a fumaça da morte. Os garympeyros escavam yrresponsavelmente a terra cryada por Omama e a Xawara brota. (NŸN, 2023, p. 4)

“Contra Xawara”, dramaturgia do multiartista, performer e ativista Juão Nyn, escrita em forma de manifesto teatral, Ka’atimbó, que, em Tupi, significa fumaça da mata ou fumaça do reflorestamento, traça um percurso histórico na contramão das queimadas, da doença e do genocídio. “Contra-feitiço”, “Contracolonyzação”, a dramaturgia é uma reflexão contundente e poética do processo de colonização indígena e de como Abya Yala foi reduzida ao nome do colonizador: América vem de Américo Vespúcio – “Não há futuro para uma terra batyzada com o nome de quem a vyolentou” (NŸN, 2023, p. 14). Abya Yala, território sagrado e ancestral encara o Brasil, “pays sem pyngos nos “I”s” (NŸN, 2023, p. 10), onde 1/3 da população indígena foi dizimada por infecções virulentas e bacteriológicas vindas das caravelas. Nyn é potiguar e, como nordestino, clama pela demarcação de terras do único estado brasileiro onde ainda não há terra demarcada.

Nyn elabora projeções de palavras a partir do conceito de poesia concreta, projeta em um anteparo ocupando a cena. Também são sobrepostos títulos de matérias jornalísticas que refletem o genocídio indígena e o descaso do poder público. Se “a hystória se repete. A hystória nos repele” (NŸN, 2023, p. 22), é preciso “ouvyr o sangue, ouvyr o sonho, ouvyr o sylêncyo. O sangue lembra. O sylêncyo tem memorya. Sonho é desamnésya” (NŸN, 2023, pp. 25-26). O caráter fabulatório-transgressor de “Contra Xawara” não se reflete apenas na referência linguística tupi, mas no entendimento de que “a palavra é espelho” (NŸN, 2023, p. 33) e é dela que emana o sentido da troca e do desfazimento. Não se trata de reparação, nem de reversão. É da potência fabulatória da palavra que a personagem Nhe’e moiĩ porãa desfaz o mito da troca do espelho. Com um imenso cocar feito de seringas, furado por agulhas, retrato dos que “(...) não entendem/ o tempo do tempo/ Não entendem/a natureza da natureza” (Nyn, p. 20), não percebem que “corpo é aldeia”, que Nyn “devolve (...) o embebedamento de palavras em palavras” para o espectador em uma troca entre seringas de seu cocar e objetos deixados pelo público, para que o “erro seja desfeyto” (NŸN, 2023, p. 35).

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

Carcará

Eu estou cuspiendo as línguas, cuspiendo as línguas e abraçando os impulsos. (MATIAS, 2023)

Bárbara Matias, Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG¹¹⁸, indígena do povo Kariri, no Ceará, interessa-se pela linguagem popular e pelo teatro de rua. “Carcará”, dramaturgia escrita em 2019, é um monólogo sobre uma feirante nativa do Crato, chamada Figura, que “conversa com as árvores e lê os sonhos das pessoas” (MATIAS, 2023, p. 4). A personagem interage com os espectadores “...cuspiendo as línguas e abraçando os impulsos” em uma viagem metalinguística anunciada:

Óia, me deixa contar uma coisa, eu resolvi que queria fazer esse espetáculo da forma mais econômica possível, eu queria que ele coubesse nos meus bolsos, pra ficar mais fácil de viajar por esse mundão, mas aí pensei e pensei e decidi ir retirando uns bocados dos meus trapos para vender enquanto apresento o espetáculo. (MATIAS, 2023, p. 9)

Transformando espectador em cena, Figura conta “casos” dos outros, inventando sua própria história, refletindo sobre o medo e a liberdade, já que “a vida inteira, engoliram a língua e mataram os impulsos” (MATIAS, 2023, p.21). Diferente de sua mãe “pálida” e “ossuda”, de quem ela gostaria de voltar para o útero, a personagem é “a impecabilidade em carne e osso” (MATIAS, 2023, p.17). Da pele vermelha – “eu sou é vermelha por dentro e por fora (...)”, uma “árvore de espinhos” (MATIAS, 2023, p.22):

Mas era assim, lá na minha casa todo mundo era como as árvores da cidade que o homem poda, apara, diminui sempre que crescem os galhos e fazem a mesma coisa com a gente, mas a vida ela é tão boa que me fez árvore de espinhos que corta a gilete de quem ousa me podar. (MATIAS, 2023, p.22-23)

¹¹⁸ A tese de Barbara Leite Matias intitula-se “Avermelhada corpa em guerra corpa cura resistência indígena Kariri nas artes da cena”, sob orientação da Profa. Dra. Maria Beatriz Mendonça (Bya Braga). É autora do livro *Pensando a Pedagogia do Teatro, da Sala de Ensaio para a Escola Pública*, Ed. Appris, 2020, e “*Poesia da Terra*”, Ed. Feminas, 2024. Atua na Coletiva Flecha Lançada Arte, Museu-Vivo das Marrecas Kariri e Tamain arte indígena Cearense. Formada em Roteiro na Escola Porto Iracema das Artes – Fortaleza, e no Laboratório de Narrativas pretas e Indígenas - LANANI, FLUP/GLOBO, 2022. Jovem liderança e ativista na Aldeia Marrecas e Retomada Kariri Ceará.

Em “A queda do céu”, Davi Kopenawa, xamã yanomami, conta que Omama plantou árvores de cantos nos confins da floresta. “São árvores muito grandes (...) Seus troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 114). Segundo ele, as palavras nunca se repetem, são bocas inumeráveis. Na cosmologia indígena, todos no primeiro tempo eram humanos com nomes de animais, depois se metamorfosearam em caças. Assim, espécies animais são conhecidas como gente ou povo, isto porque o humano está na origem das coisas, tendo sido transformado em vegetal, animal, mineral. Os ex-humanos têm uma virtualidade humana que pode se materializar como entidades políticas, possuem uma alteridade política coletiva. “Todo objeto é sempre um sujeito e é sempre mais de um” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.98). Essa visão da cosmologia indígena se opõe, para Viveiros de Castro, à concepção antropocêntrica do homem como centro do universo. Geralmente, quando defendemos que somos parte da natureza, como um rio ou uma árvore ou um animal, não alcançamos a concepção indígena que afirma que, na verdade, não somos como a natureza, mas é o que denominamos como sendo a natureza é que é tão humana como nós. Este é o princípio antropomórfico. É de nosso interesse especialmente refletir em como os artistas podem adotá-lo ao se perceber e perceber o outro, na contramão do excepcionalismo humano. É o que Matias realiza em Carcará quando nomeia plantas e animais com nomes de mulheres e conversa com elas. A luta da personagem pela preservação e propagação de uma palavra livre, que liberta, é uma luta feminista e é “como broto em ameaça de nascer, inspira os sonhos e os versos das crianças que navegam na mesma rua e não sufoca com o pé o nascente brotinho” (MATIAS, 2023, p. 31). Um vôo livre como Carcará, ave do sertão, como Siaburu, dramaturgia escrita por Xipu Puri e Dani Mara.

Siaburu

(...) dramaturgia em Siaburu é uma vivência em dança-teatro com poesias que movem no corpo o que se cose e o que se come... território não morre, território não some. Siaburu demarca as raízes que a colonização tentou apagar. O corpo-território retoma as memórias da terra, o mover da ancestralidade pela dança inscrita no canto dos pássaros. (PURI; MARA, 2023, p. 4)

Siaburu, “palavra que veio da dança, significa o canto triste dos pássaros sagrados” (PURI; MARA, 2023, p. 27), é um longo poema de recordação, reconexão com as origens ancestrais e, também, abertura percepto-motora na lida com o esquecimento e com a dor. Dividida em 6 cenas – “Raízes”, “Sons da terra”, “A Retomada pela ventania”, “A guerra de Kuni”, “Artesanias” e “Siaburu” – a dramaturgia, escrita por Xipu Puri¹¹⁹ e Daniela Mara¹²⁰, inicia com um corpo que gira, um corpo-fogo que incendeia memórias, em desequilíbrio, que dança a origem das coisas da terra, impregnadas pelas lembranças. Na cena 2, o corpo é o da criança, que se descobre ao sentir braços como galhos, corpo vegetal misturado à terra, corpo dançante no ritmo das asas de um beija-flor. Um corpo que é “árvore, aranha, formiga e abelha” (PURI; MARA, 2023, p.10). Um corpo que, por fim, escuta a terra e se escuta. A cena 3, “A retomada pela ventania”, é uma homenagem à Wayrakuna, um coletivo plurinacional de mulheres, a palavra significa ventania no idioma aymara. A dança-sonho é um chamamento às avós e ao tempo que, colado ao movimento, traduz a importância da ventania na vida indígena. “As filhas da ventania” é manifesto wayrakuna¹²¹, escrito por um coletivo de mulheres indígenas, que debatem a tradição e a ancestralidade, a partir de testemunhos, articulando-se em diferentes áreas de conhecimento e campos de atuação: na política, na educação, na cultura, colaborando para o debate da ecologia e do feminismo indígena. Segundo elas, que inspiraram a dramaturgia de “Siaburu”, a ideia da ventania é a de “polinização, como vento que sopra vida, mas que também semeia o Bem Viver. Assim, a força do vendaval, que alimenta as tormentas e derruba estruturas, se articula com a força vivificante, calcada na espiritualidade e nas sabedorias ancestrais de nossas parentas” (PURI; MARA, 2023, p. 14). Tendo como aporte teórico o feminismo decolonial, o ecofeminismo e o feminismo comunitário, o coletivo investiga o feminismo indígena à luz do debate decolonial, assim

¹¹⁹ Xipu Puri é historiador e Mestre em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto. É poeta e músico experimental.

¹²⁰ Daniela Mara é mestre em processos e Poéticas da Cena Contemporânea, na Universidade Federal de Ouro Preto. É atriz, performer, professora, dançarina e poeta.

¹²¹ “As filhas da ventania” foi publicado inicialmente na revista “Letra Indígena” (São Carlos, v. 19, n. 1, 2021, p. 98-104). Escrito por Aline Ngrenhatabare Kaxiriana Lopes Kayapó, Arlete Maria Pinheiro Schubert-Tupinambá, Bárbara Nascimento Flores Borum-Kren, Eliane Potiguara, Jamille da Silva Lima-Payayá, Jumara Teodoro Payayá, Káritas Yamani Ywa Mirin'dju Correia Gusmão e Miguelina Lopes Tupinambá. Disponível em: <https://www2.uepg.br/ppgel/wp-content/uploads/sites/68/2023/08/Wayrakuna – Ebook-1.pdf>. Acesso em 15/5/2025. Em 2021, houve a criação do Grupo de Pesquisa na Universidade do Estado da Bahia, com a coordenação da professora Jamille da Silva Lima-Payayá.

como apontam Lugones (2014) e Quijano (2005). Ambos reiteram as diferenças existentes na violência contra mulheres não brancas, vítimas da colonialidade do poder e de relações impostas pelo patriarcado branco.

“A Guerra de Kuni” (cena 4) é a guerra pela palavra que elucida, que emerge do ventre da mulher enlaçada – “pega, a mulher é levada pelo laço/vermelho já não é mais urucum/ é Brasil” (PURI; MARA, 2023, p. 18). A cena de luta contra a tentativa de aprisionamento, silenciamento e violação do corpo é a da recordação dos fatos históricos; mas o corpo da mulher indígena não mais se “afoga na própria ausência de palavras” (PURI; MARA, 2023, p. 19), ele “avoa” e “gira” diante de cenas de crimes ambientais em Pindorama, projetados ao fundo. Na cena seguinte, o verbo é retomar, “os rezos, os céus, os sentidos/os caminhos, os rios, os pés/os sonhos, as visões/os ventos (...) as histórias, as memórias, a sabedoria” (PURI; MARA, 2023, pp. 21-22). Criar gestos de artesanaria para “coser as feridas” (PURI; MARA, 2023, p. 23). Na última cena, “Siaburu”, que dá título à dramaturgia, há uma ação de cura pelo canto do pássaro, um canto benzido, no qual a memória não mais “estranha a vida que atravessa...” (PURI; MARA, 2023, p. 24)

Solilóquio (Acordei e bati minha cabeça contra a parede)

Nunca mais desempenharei um papel que ajude a consolidar o poder hegemônico.

Uma arte (um Artista) que se esquivava e invisibiliza a realidade talvez devesse desaparecer.

E repito, uma arte (um Artista) que se esquivava e invisibiliza a realidade talvez devesse desaparecer.

Esse caminho é solitário sim. Mas isso não significa que seja em solidão. (CRUZ, 2023, pp. 37-38).

A violência contra corpos autóctones é tema da dramaturgia “Solilóquio (Acordei e bati minha cabeça contra a parede)”¹²², de Tiziano Cruz, artista interdisciplinar argentino, da cidade de San Francisco, na fronteira entre o Chile e a Bolívia. Desde 2016, Cruz desenvolve trabalhos nos quais articula sua biografia à memória coletiva de povos latino-americanos. A dramaturgia, criada a partir de 58 cartas escritas na pandemia (entre abril e outubro de 2020) para sua mãe, é o segundo texto de uma trilogia autobiográfica. No prólogo, o artista se apresenta, apresenta sua família e discorre sobre a opressão e a

¹²² Traduzida por Leandro Karaí Mirim Pires Gonçalves, estudante e ativista indígena Guarani.

violência do Estado, a mesma que matou sua irmã por negligência médica, aos 18 anos. Cruz se pergunta qual é o lugar dos corpos indígenas na sociedade, invisibilizados pela cultura do branqueamento. Situando-se não apenas na periferia geográfica, mas na “social, econômica e cultural” (CRUZ, 2023, p. 6), Cruz se debruça sobre as políticas da escravização e, também, sobre “a estrutura teatral aristotélica”¹²³, que não compreende outros modos de vida e de pertencimento. Por isso, pergunta: “Que lugar tem a arte do corpo em um país onde meu corpo desaparece diante do anseio por uma sociedade branca?” (CRUZ, 2023, p. 11).

O artista realiza uma crítica contundente aos circuitos de arte que até bem pouco tempo – pouco mais de dez anos, no caso do Brasil – abriram espaço para a arte indígena, o que se estende para o mercado de arte latino-americano. Ao escrever em *caps locks* “NÃO SE DEVE MORRER PARA SER PENDURADO EM UMA PAREDE BRANCA DE ALGUM MUSEU”, reflete sobre a invisibilidade, o isolamento, a segregação racial e a desvalorização da arte indígena, vista como “menor”. A crítica é extensiva aos próprios artistas e ao questionamento sobre a apropriação cultural, a cumplicidade e a vulnerabilidade ao “modelo hegemônico do qual muitas vezes fomos e somos cúmplices” (CRUZ, 2023, p. 15). Como sonhar diante da morte? Como sobreviver sem mercantilizar nossas práticas, experiências, relações? Um debate difícil, mas necessário de ser levado adiante. Quais os limites da exposição? Como usar o mercado a favor da arte e dos artistas?

Nós do interior da Argentina, 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 isso pareça ser uma mera herança, é algo que ainda teremos de suportar, aceitar que não somos mestiços, mas bastardos, porque não foi uma mistura horizontal, mas forçada, subjugada, violenta e clandestina.

Há muito tempo não há mais território nacional, nossa arte não tem mais uma nacionalidade, portanto não podemos falar de “uma arte regional ou nacional”, quando dizemos isso hegemonomizamos e negamos a existência de artistas e práticas dissidentes.

¹²³ Em entrevista concedida ao Festival d’Avignon em 2024, onde o espetáculo foi apresentado, Cruz associa a estrutura aristotélica, presente nas dramaturgias europeias, – com suas regras, estruturas de espaço e de tempo, etc. – ao processo de colonização, tendo sido, de forma inconsciente, incorporada ao teatro argentino, sobretudo àquele produzido na capital Buenos Aires. “O que problematizo em ‘Solilóquio’ é uma alternativa possível à superestrutura que dirige nossas vidas em diferentes níveis. É por isso que tento romper com a ideia de obra em favor da ideia de experiência” (CRUZ, 2024, p. 3).

Somos artistas, migrantes em nosso próprio território. (CRUZ, 2023, pp. 32-33)

Artes “dissidentes” são incorporadas pelo mercado e são rapidamente monetizadas, apropriadas, tornando-se parte de políticas públicas que, ao contrário de reconhecer e fortalecer diferenças, hegemonomizam processos culturais diversos. É interessante perceber que, diante disso, a maior parte das dramaturgias aqui analisadas são uma espécie de texto-manifesto, ainda que, em sua maioria, se utilizando de estruturas dialógicas. Há uma evidente necessidade de formular um discurso que se contrapõe à própria realidade artística. Solilóquio vai além – não apenas pela estrutura que justifica o título - a do pensamento em primeira pessoa formulado e articulado à frente do público – mas, também, pela autocrítica do artista, que pede perdão, autointitulando-se um “artista traidor” (CRUZ, 2023, p. 37). A reflexão sobre o ofício da arte traduz-se pelo questionamento do lugar do artista indígena na sociedade neoliberal.

A democracia nos deu as ruas e nós as trocamos por museus, teatros e galerias de arte, deixamos tudo, absolutamente tudo, nossas casas, nossas famílias, nossos amigos, nossos colegas, nossos vizinhos, nossos parceiros. A todos e a cada um deles: perdão.

Perdão: por permitir que minhas referências artísticas e filosóficas sejam eurocêntricas.

Perdão: por ter me vendido ao mercado da arte.

Perdão: por ter fugido da pobreza e de não tê-la enfrentado.

Perdão: por ter feito parte de uma sociedade classista, misógina e homofóbica.

Se estou aqui hoje, é porque não quero mais fugir.

Não quero ser mais um objeto da economia do turismo

(...) (CRUZ, 2023, pp. 36-37)

Nossa luta é ancestral

“Nossa luta é ancestral” – dividida em 3 partes ou temáticas – surge do encontro de trinta jovens indígenas das etnias Waiãpi, Palikur-Arukwayene, Karipuna e Galibi-Marworno, realizado entre os dias 6 e 16 de março de 2023, em uma oficina de Teatro do Oprimido, a partir do trabalho de Teatro-Fórum, conduzido por Luiz Vaz¹²⁴. A oficina fez parte do “Projeto Pela Reconquista das Altas Coberturas Vacinais (PRCV), do Instituto Bio-Manguinhos da Fiocruz, do Ministério da Saúde e da Sociedade Brasileira de Imunizações

¹²⁴ Luiz Vaz foi assistente de Augusto Boal e um dos fundadores do Centro de Teatro do Oprimido.

(SBIM), em correalização com o PET-Indígena/Unifap, que coordena o projeto de Extensão Teatro Maiuhi (PJ020-2023)” (TEATRO MAIUHI, 2023, p. 9).

As peças foram escritas a partir de improvisações do grupo acerca das temáticas do garimpo em terras indígenas, da Covid-19 e a vacinação, e do preconceito sofrido por indígenas ao ingressar nas universidades. A metodologia do trabalho, assim como as informações descritas acima, apresentadas no prólogo, compreende um processo de musicalização com uma técnica chamada de “Método Sol de Criação de texto”.

Essa técnica consiste em desenhar um sol e escrever nele uma palavra-chave que servirá como ponto de partida para a criação textual. Em seguida, escreve-se outras palavras que possuam relação com a palavra central, formando frases e parágrafos, com o objetivo final de criar versos com métrica para serem musicados. Assim, chegou-se à música que é apresentada ao final da peça, cujo tema “Nossa luta é ancestral” remete a todas as lutas dos povos originários, sua resistência e resiliência. (TEATRO MAIUHI, 2023, p. 10)

A dramaturgia compreende 3 “roteiros” assim nomeados: “1. Silenciamento racial: a luta de ontem e de hoje”; “2. O SUS e o susto do jacaré” e “3. A Terra chora: interesses vindos de fora!”. O texto final foi concebido a partir das gravações de ensaios, transcritas pelo grupo Teatro Maiuhi. No primeiro ato, na universidade pública, estudantes indígenas sofrem preconceito racial dos colegas e do professor, que não permite que a língua indígena seja falada em sala de aula, assim como não se dispõe a explicar o trabalho a ser realizado ao grupo. Após a saída do professor, um deles tem suas mãos e pés atados por estudantes brancos. Ao preconceito de raça soma-se o preconceito de gênero, um indígena transexual foge com medo da violência que sofre o colega. No segundo ato, a tônica está na frase do ex-Presidente Jair Bolsonaro, ao afirmar que, ao tomar a vacina, poderia “virar jacaré”. O desmonte do trabalho realizado pelo SUS e a dificuldade de realizá-lo em comunidades indígenas é abordado em uma família indígena, cujo pai se nega a deixar a equipe do SUS entrar em casa e vacinar seus familiares, apesar da tentativa de interferência do Cacique. Sem tratamento, o pai morre de Covid-19. O terceiro ato é sobre garimpo em terras indígenas e as dificuldades inerentes das relações estabelecidas entre a vida comunitária indígena e a vida na cidade, as diferenças culturais e de valores humanos, sobretudo a importância da terra e sua preservação. Um rapaz branco usa uma moça indígena para entrar na aldeia com o intuito de explorar o garimpo

ilegal. Com a ajuda do irmão, o rapaz consegue a autorização do Cacique para frequentar a aldeia e manipula o cunhado, oferecendo-lhe bebida alcóolica.

O abuso de substâncias alcóolicas é uma questão de saúde pública para diversas etnias, em conjunto com a transmissão de DSTs e HIV, a precarização da saúde e taxas altas de suicídio. Historicamente, o uso de bebidas alcóolicas por indígenas, documentadas em diversas etnografias, faz parte de práticas rituais coletivas. Bebidas como caiçuma e chicha “são usadas em ritos que favorecem a expressão simbólica da própria sociedade, de sua manifestação ante o divino e da consciência coletiva” (LANGDON, 2013, p. 32). Contudo, atualmente, o consumo de substâncias alcóolicas tem se ampliado, sobretudo em contextos diversos, ligando-se a vários tipos de violência, à síndrome alcóolica neonatal, a acidentes e a problemas de saúde pública. Não há como não associar o consumo abusivo de álcool ao histórico colonial e à manutenção de uma política que visa ao genocídio de populações indígenas, à perda de territórios já conquistados, ao envenenamento de rios e nascentes e à evidente ausência de políticas sanitárias e de educação nas comunidades.

Ao final de cada um dos três atos de “Nossa luta é ancestral”, tem início o Fórum com questões como: “essas personagens que lutam para livrarem-se da opressão poderiam ter feito algo além do que fizeram na peça apresentada? Se você tivesse nessa situação você faria alguma coisa diferente?” (TEATRO MAIUHI, 2023, p. 51), direcionadas ao público. É interessante ressaltar a relevância do diálogo com o público como estratégia narrativa nas dramaturgias indígenas. Há evidente busca de diálogo como forma de conscientizar e valorizar a cultura indígena e, de outro lado, fomentar e provocar a população branca sobre “(...) nossa estupidez etnocida, ecocida, e em última análise suicida (...)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 23).

O silêncio do mundo

Ailton Krenak e Andreia Duarte uniram-se, no 27º Porto Alegre em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas –, para o espetáculo “O silêncio do mundo”, no Teatro São Pedro. A dramaturgia, dividida em 8 cenas – “A Floresta”; “O tempo do Mito”; “Pássaro mulher”; “Cantar e dançar para suspender o céu”; “Os brancos são muitos”; “Chamamento”; “Ainda é possível uma mediação?” e, novamente, “Cantar e dançar para

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

suspender o céu” –, compreende um diálogo estreito com o pensamento de Ailton Krenak, presente nas obras “Ideias para adiar o fim do mundo” (2019), “O amanhã não está à venda” (2020), “A vida não é útil” (2020) e “Futuro Ancestral” (2022). Krenak, em cena, discorre sobre a importância de valorizar rios, montanhas, plantas e animais exatamente como os humanos, seres vivos. Um trecho de “A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami” (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, é lido por Andreia no início do espetáculo, que tem na projeção e na trilha musical imagens e sons da floresta, criando um ambiente imersivo e sensorial. Nele, Kopenawa¹²⁵ fala sobre a relação com o sogro, xamã, e os ensinamentos que recebeu para alargar o pensamento, para enxergar além da pele, atravessar a floresta com os olhos de um xapiri¹²⁶ e ir até o peito do céu.

Todos os seres que moram na floresta têm medo de ser eliminados pela imensidão do céu, até os espíritos. É isso, finalmente, que a gente de nossas casas receia, é isso que a faz chorar. Todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo. Conheço um pouco dessas palavras a respeito da queda do céu. Escutei-as da boca dos homens mais velhos, quando era criança. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, pp. 194-195)

Na cosmologia indígena, os xapiri juntam forças para impedir que o céu desabe sobre nossas cabeças, impedindo que o caos retorne à floresta. Na cena 2 – “O tempo do mito” – Krenak fala sobre a relação entre mito e ancestralidade no trânsito entre dois mundos. No espetáculo, aponta para a compreensão equivocada de que “o mito é uma categoria de povos que não têm história, que não têm pólis, que não têm política” (KRENAK; DUARTE, 2023, p. 15), um conhecimento advindo desde os gregos. Ao visitar com Kopenawa as ruínas da Acrópole, em Atenas, perto do mar Egeu, e serem perguntados sobre o que acharam do lugar, Krenak conta-nos a resposta do pajé yanomami – a crítica na contramão ao tempo espiralar do mito. Kopenawa refere-se ao tempo da história linear, o dos vencedores e vencidos; o tempo da angústia, do sofrimento de quem antecipa permanentemente o futuro, o tempo da mercadoria.

Eu gostei de vir aqui, porque agora eu sei de onde saíram os garimpeiros que vão destruir a minha floresta, fuçar a minha floresta como se ela fosse

¹²⁵ Davi Kopenawa foi convidado a participar do espetáculo, mas seu sogro faleceu e ele ficou “recolhido”.

¹²⁶ Os xapiri são seres espirituais de grande complexidade e diversidade que vivem na floresta, uma espécie de guardiões invisíveis, “imagens ‘espirituais’ do mundo que são a razão suficiente e a causa eficiente daquilo que chamamos Natureza...” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 13).

pó. O pensamento deles está aqui. Eles fizeram isso aqui e foram fazer o mesmo lá onde eu vivo. Eles reviram a terra, eles quebram tudo. (KRENAK; DUARTE, 2023, pp. 15-16)

Na cena, ao fundo, imagens de caranguejos se amontoam, misturando-se ao corpo de Andreia Duarte. O tempo da história linear é o tempo das certezas. O tempo da dança da vida é o tempo do presente e da presença, daí Krenak afirmar que “o amanhã não está à venda”, título de um de seus livros. Talvez, para isso, seja necessário nos misturarmos aos corpos de caranguejos, aos corpos das árvores, das montanhas, dos rios, à dimensão que vai além da condição que costumamos nomear como “humana”. Isso é possível por meio dos sonhos, na operação do que nomeio aqui como trânsito fabular, o que Andreia experimenta e relata na Cena 3 “Pássaro mulher”.

Duarte conta ao público que, ao morar com os Kamayura, era acordada à noite com a pergunta: “pone wa `up?” (você sonhou?). Pela manhã, bem cedo, a mesma pergunta era feita. O sonho é parte da vida, “(...) que vai sendo transportada para outros lugares, se conectando, dançando, cantando, ouvindo histórias” (KRENAK; DUARTE, 2023, p. 23). Essa possibilidade de não apartar vida e sonho é o que permite que o corpo de antropóloga e artista se reinvente como pássaro, como mulher-pássaro, fora do excepcionalismo humano que insiste em apartar, classificar, diminuir.

Uma linguagem cheia de sentidos que vem borrando qualquer exclusivismo no meu ser, riscando o meu corpo que se não é indígena racialmente, etnicamente, socialmente e nem sobre o olhar do outro vem inventando para si a essência de permanecer indígena no mundo, também pássaro, também mulher. (KRENAK; DUARTE, 2023, p. 23)

Suspender o céu é interromper o movimento que quer tudo homogeneizar, aceitar as diferenças culturais, étnicas, raciais, religiosas, de gênero, de espécie; nas palavras de Krenak “ampliar o nosso horizonte no sentido existencial (...) manter nossas subjetividades, nossas visões e nossas poéticas sobre toda a vida” (KRENAK; DUARTE, 2023, p. 42). No “silêncio do mundo”, título da dramaturgia, o fim é anunciado, o ponto de não retorno da floresta, o que assistimos incrédulos neste momento em nosso país, em que o Senado brasileiro aprova o PL da devastação. Escutar o silêncio é um chamado para reconhecer que é “preciso nos conectarmos com o organismo vivo que é o planeta” (KRENAK; DUARTE, 2023, p. 4). A dramaturgia segue o chamado pela mediação, desejo inerente a

diversas comunidades indígenas que toma a palavra como ato amoroso de escuta e de fala, na construção de um diálogo entre culturas e formas de conhecimento e de expressão, entre visões e percepções, entre segurar o céu e, ao mesmo tempo, apontar para iminente possibilidade de queda.

Conclusão

As dramaturgias escolhidas nesta análise fazem parte de uma compilação importante de textos indígenas para o teatro brasileiro contemporâneo, ocupando espaço relevante e destacando-se por temáticas ligadas a questões climáticas, de raça, gênero; ao debate sobre a ausência de políticas públicas, ao abuso do poder político, às injustiças sociais, à apropriação cultural pelo mercado da arte, ao não reconhecimento de direitos dos povos indígenas, conquistados e previstos na Constituição brasileira, ao genocídio de animais vivos, entre outros.

Na perspectiva indígena, não interessa a replicação de atos violentos nem tampouco enfrentamentos hostis na reafirmação de suas culturas e modos de viver. As dramaturgias analisadas apontam para o desejo de diálogo, para a escuta e por uma fala sensível que, no lugar de opor vidas, agrega experiências diversas em prol da alteridade e da resignificação das relações entre seres vivos, o que inclui a montanha, o rio, os animais e vegetais, a floresta em sua dimensão do sonho – àquele distante da mercadoria, como aponta Kopenawa: “acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” (KOPENAWA, 1992).

Referências

CRUZ, Tiziano. Entretien avec Tiziano Cruz. In: **Festival d'Avignon**. 2024. Disponível em: <https://festival-avignon.com/fr/entretien-avec-tiziano-cruz-349787> . Acesso em: 12/5/2025.

_____. Solilóquio (Acordei e bati minha cabeça contra a parede). In: **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, Outra margem, 2023.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie/ Instituto Socioambiental, 2017.

ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. Entrevista por Nina Vincent e Sergio Cohn. Jardim Botânico. Rio de Janeiro, dezembro de 2017. In: **Tembeté - conversas com pensadores**

indígenas. Org. Sergio Cohen e Idjahure Kadiwéu. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019, pp. 146-183.

_____. O encontro à beira do abismo – o grito da AIC* é por mais vida. In: **34ª Bienal de São Paulo: Faz escuro mas eu canto: catálogo**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021.

GRUPO LIBERDADE PKR. TAPE MBYAPEHA. Caminhos da sabedoria. In: **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, Outra margem, 2023.

_____. Filhos da terra. In: **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, Outra margem, 2023.

KAPAYÓ, Ngrenhatabare Kaxiriana Lopes Kayapó [et al.] “As filhas da ventania”. In: **Letra Indígena**. São Carlos, v. 19, n. 1, 2021, p. 98-104. Disponível em: <https://www2.uepg.br/ppgel/wp-content/uploads/sites/68/2023/08/Wayrakuna – Ebook-1.pdf>. Acesso em 15/5/2025.

KAYAPÓ, Aline Ngrenhatabare Kaxiriana Lopes [et al.] (org.). **Wayrakuna: polinizando a vida e semeando o bem viver** [livro eletrônico]. Ponta Grossa: UEPG/PROEX, 2023. 232p.; E-book, pdf.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi. Entrevista a F. Watson. **Survival International**. Boa Vista, julho de 1992.

KRENAK, Ailton. Depoimento para o filme sobre o festival de artes indígenas Rec.tyty. que ocorreu entre os dias 17 e 25/4/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIKqPPXYc8o>. Acesso em: 3/5/2025.

KRENAK, Ailton; DUARTE, Andreia. O silêncio do mundo. In: **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, Outra margem, 2023.

LANGDON, E. J. O Abuso de Álcool entre os Povos Indígenas no Brasil: uma avaliação comparativa. In: SOUZA, M. L. P., comp. **Processos de alcoolização Indígena no Brasil: perspectivas plurais** [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2013, pp. 27-46. Saúde dos povos Indígenas collection. ISBN: 978-85- 7541-581-8. <https://doi.org/10.7476/9788575415818.0003>.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica**. São Paulo: Ed. 34, 2019.

LUGONES, María (2014). «Rumo a um feminismo descolonial». **Revista Estudos Feministas**. 22 (3): 935–952. doi:10.1590/S0104-026X2014000300013

MATIAS, Bárbara. Carcará. In: **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, Outra margem, 2023.

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. A virada decolonial nas artes da cena. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 51, p. 1-21, 2024. DOI: 10.5965/1414573102512024e0117. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25561>. Acesso em: 11 jun. 2025.

NYN, João. Contra Xawara. In: **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, Outra margem, 2023.

OUTRA MARGEM. Site. Disponível em: <https://www.outramargem.art/sobre> Acesso em: 10/07/2025.

PAPÁ, Carlos; BENITES, Sandra. Filme rec•tyty. | arte semente do Instituto Maracá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIKgPPXYc8o> Acesso em: 3/5/2025.

PURI, Xipu; MARA, Dani. Siaburu. In: **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, Outra margem, 2023.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

TAVARES, Paulo. **Depois da tentativa de um outro golpe de Estado no Brasil, a anistia e seu sentido histórico entram em discussão outra vez**. 2025. Disponível em: <https://sumauma.com/a-anistia-mais-obscena-se-chama-marco-temporal/>. Acesso em: 3/5/2025.

TEATRO MAIUHI. Nossa luta é ancestral. In: **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. São Paulo: N-1 Edições, Outra margem, 2023.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. Tornar-se. In: **34ª Bienal de São Paulo: Faz escuro mas eu canto: catálogo**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021, pp. 308-315.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In: **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 11-42.