

Desesculpindo *Il Guarany*: dilemas do século XIX para uma cena do século XXI

Conrado Dess

Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil
conradodess@usp.br
orcid.org/0000-0001-9360-306X

Resumo | O artigo discute a montagem da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, empreendida pelo Theatro Municipal de São Paulo no ano de 2023. Partindo de uma análise do espetáculo, investiga-se como a presença de artistas indígenas na cena contribui para o enfrentamento dos dilemas políticos que a narrativa indianista constitui na atualidade, conferindo uma perspectiva histórica à obra e apontando caminhos para uma representação ética de grupos e sujeitos historicamente subalternizados.

PALAVRAS-CHAVE: Povos Indígenas. Ópera. *Il Guarany*.

Unsculpting *Il Guarany*: 19th century dilemmas for a 21st century scene

Abstract | The paper explores the 2023 production of Carlos Gomes' opera "Il Guarany" at Theatro Municipal de São Paulo. Through an in-depth analysis of the production, we aim to provide a historical lens to the piece, examining the impact of indigenous artists' involvement in challenging the political complexities inherent within the contemporary portrayal of indigenous themes. Furthermore, our analysis delves into how this production illuminates pathways toward ethically representing historically marginalized groups and individuals.

KEYWORDS: Indigenous People; Opera. *Il Guarany*.

Desesculpindo *Il Guarany*: dilemas del siglo XIX para una escena del siglo XXI

Resumen | El artículo analiza la puesta en escena de la ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, realizada por el Teatro Municipal de São Paulo en 2023. A partir de un análisis de lo espectáculo, investiga cómo la presencia de artistas indígenas en escena contribuye a enfrentar dilemas políticos que la narrativa indianista constituye hoy, dando una perspectiva histórica a la obra y señalando caminos para una representación ética de grupos y sujetos históricamente subordinados.

PALABRAS CLAVE: Pueblos indígenas. Ópera. *Il Guarany*.

Enviado em: 23/08/2023
Aceito em: 03/10/2023
Publicado em: 18/12/2023

Introdução¹

Empenhado em fundar uma literatura dita nacional, José de Alencar publica o romance indianista *O Guarani* no ano de 1857, dando-lhe, não acidentalmente, o subtítulo de “romance brasileiro”. Diante da falta de um passado histórico que pudesse lhe servir como substrato romântico para a construção de seu projeto de identidade nacional, o autor projeta um passado idílico e o aloca oportunamente no século XVI, após a concepção do Brasil como nação pelos portugueses e antes das incontornáveis chagas da escravidão.

Na trama, acompanhamos a trajetória de Peri, jovem indígena que abandona sua tribo, os Goitacás, para se dedicar à paixão que nutre pela casta Cecília, brasileira e filha do fidalgo português Dom Antônio Mariz. Em meio a reviravoltas e disputas amorosas que envolvem outros personagens, Peri ganha a confiança do português ao proteger sua filha e alertá-lo do iminente ataque planejado pela tribo dos Aimorés, que buscava vingança após o assassinato equivocado de uma de suas integrantes. Quando os Aimorés finalmente destroem a casa de Mariz e aniquilam seus habitantes, é Peri, agora batizado pelo português, que fica incumbido de zelar pela vida Ceci, a essa altura já encantada pela bravura do rapaz. Fugindo em meio a uma grande tempestade, Peri narra a Ceci a lenda do pajé Tamandaré, que se salva de um dilúvio ao se abrigar com a esposa no topo de uma palmeira, de onde os dois descem após a tormenta para povoar a Terra. A trama de Alencar termina com os sobreviventes navegando em uma canoa construída por Peri também com uma palmeira, sugerindo que a lenda se repetiria ali.

Bem diferente de seus congêneres Aimorés, tratados como seres bárbaros, recobertos pela violência e pela animalidade, Peri representa o selvagem que se dobrou aos valores da civilização. Belo, inteligente e forte, o personagem alia a força física, bravura e habilidade do povo indígena à subserviência religiosa, política e cultural ao homem branco. Metáfora evidente da oposição entre barbárie e civilização, a batalha entre os Aimorés e os aliados de D. Antônio Mariz deixa claro o que Alencar considera ser o amalgama ideal para a formação de seu projeto de identidade nacional, isso é, a união entre o selvagem domesticado e a pureza casta da ascendência europeia, o que constituiria um Brasil que nasce “como a fusão de duas raças míticas, mas não como mistura de etnias realmente diversas” (ORTIZ, 2023, p. 36), já que, para ser integrado, o indígena deve se embranquecer.

¹ Este artigo é parte da pesquisa de doutorado que desenvolvo no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo com financiamento da FAPESP: processos nº 2021/13665-7 e 2023/00214-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Dentro desse mesmo projeto nasce a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Baseada no romance de José de Alencar, a obra tem libreto em italiano escrito por Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville, um italiano e outro francês, e estreou no Teatro alla Scalla, em Milão, no dia 19 de março de 1870, alçando Gomes ao panteão dos maiores compositores de ópera de todos os tempos. Considerado o produto artístico mais bem-sucedido do Segundo Reinado (MAMMÌ, 2001), *Il Guarany* atendia perfeitamente ao interesse de D. Pedro II e da política brasileira da época de consolidar um projeto de nação e identidade nacional que distanciasse o jovem Brasil de Portugal. Para isso, era necessário criar um herói legitimamente brasileiro, capaz de representar o país para seu próprio povo e para o restante de globo. Cumprindo tal tarefa com excelência, o libreto apresenta um Peri ainda mais homogeneizado. Agora Guarani, o indígena se transforma em uma figura genérica, um representante da natureza subserviente e esbranquiçado, pronto para servir como símbolo de uma fantasiosa imagem de integração, ou seja, de um Brasil para “europeu ver”.

Paradoxalmente, a ideia de “nação brasileira” que se projeta na atualidade parece apontar mais para a irreconciliabilidade absoluta dos diferentes povos que formam nossa sociedade do que para possibilidades de integração. Desde o descobrimento — ou invasão — do Brasil pelos portugueses, a população indígena do país tem enfrentado constantes e violentos ataques com contornos de genocídio que já dizimaram 99,8% de seu número original.² É apenas na Constituição de 1988 que os indígenas brasileiros passam a ser reconhecidos como sujeitos de direitos especiais e garantem, por exemplo, o direito à demarcação de terras originais, o que não significou que tais direitos fossem assegurados na realidade.

Questões dessa ordem, certamente, não podem escapar à atenção de um artista comprometido que deseja encenar *Il Guarany* no século XXI. À sombra do violento e, agora, bem revelado processo histórico de formação nacional, a ópera de Carlos Gomes se fragiliza não apenas por sua narrativa fantasiosa, mas também pelo papel que cumpriu na propaganda de um sistema político cujas ações afetam negativamente a vida de milhões de brasileiros até os dias de hoje. Diante de notícias como a de que 157 indígenas Yanomami, em sua maioria crianças, morreram em decorrência de emergências médicas

² Dados da Funai. Disponível em: AZEVEDO, Marta Maria. Diagnóstico da população indígena no Brasil. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 60, n. 4, p. 19-22, 2008.

apenas nos primeiros meses de 2023,³ torna-se cada vez mais difícil nos sentarmos confortavelmente nas poltronas de luxuosas casas de ópera para assistir a uma representação de Brasil que sabemos não ser real. A recente discussão sobre representatividade nas artes e sobre a representação dramática de grupos historicamente subalternizados também impõe um desafio para a construção de uma representação ética do protagonista Peri e de seus congêneres indígenas. Tais desafios e contradições, no entanto, não comprometem o valor artístico de *Il Guarany*, a, ainda hoje, peça operística de maior significância para a música clássica nacional. Além de ocupar um lugar emblemático para estudiosos e aficionados, são seus acordes que abrem o programa radialístico *A Voz do Brasil*, ecoando na casa de milhares de brasileiros há 88 anos.

É sem menosprezar a beleza e a importância dessa obra e, ao mesmo tempo, confrontando os dilemas éticos e sociais que ela convoca na atualidade, que se constrói a mais recente montagem do trabalho. Empreendida pelo Theatro Municipal de São Paulo, a produção teve concepção geral de Ailton Krenak, direção cênica de Cibele Forjaz, direção musical e regência de Roberto Minczuk, e reuniu, pela primeira vez, a Orquestra e o Coro Lírico de São Paulo e a Orquestra e Coro Guarani KYRE'Y KUERY, além de intérpretes brancos, negros e indígenas, naquilo que podemos considerar uma experiência de dissidência dentro da linguagem operística tradicional.

Fissurando o mármore

Enfrentar o rigor e as convenções da ópera é, talvez, o maior desafio que se apresenta para encenadores e encenadoras que se debruçam sobre tal linguagem, especialmente para aqueles advindos de experiências no teatro. Como aponta Sarrazac (2013), o teatro, há muito, se deu conta de seu vazio interior e decide projetá-lo para fora. Nesse processo, abandonam-se as convenções, a espetacularização, o simulacro de realidade e se revela o próprio teatro através de uma gama de procedimentos que, hoje, tornaram-se centrais quando falamos de encenação, como: a emancipação da cena em relação ao texto, o hibridismo de linguagens, o deslizamento da noção de autoria entre os artistas criadores da obra, a relação de não hierarquização entre os diferentes elementos da cena, a abordagem crítica de temáticas sociais, o desvelamento das subjetividades envolvidas nos processos de criação, bem como seu caráter investigativo e experimental.

³ Dados do Ministério da Saúde. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/composicao/svsa/resposta-a-emergencias/coes/coe-yanomami/informe-diario/missao-yanomami-informe-semanal-21.pdf/@download/file>. Acesso: 02 ago. 2023.

Já muito bem estabelecidos no meio teatral, tais procedimentos têm passado a aparecer com mais frequência nas produções operísticas da cidade de São Paulo. Na montagem de *Os Capuletos e os Montéquios*, de Bellini, que estreou no ano de 2022, o diretor de teatro Antônio Araújo reconfigura o espaço do Theatro São Pedro, construindo um muro que separa a plateia em duas partes. As famílias rivais da obra, por sua vez, transformam-se em milícias, aludindo às milícias paramilitares que têm protagonizado desastrosos acontecimentos na recente política nacional. No mesmo ano, o também diretor de teatro Sérgio de Carvalho encena, no Theatro Municipal de São Paulo, a inédita ópera *Café*, baseada no libreto concebido por Mario de Andrade. Na montagem, integrantes do MST — Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra — se juntam a artistas circenses e cantores populares em uma encenação carregada de teor político, que também se preocupa em denunciar as mazelas sociais que assolam o Brasil atual.

Apesar de cada vez mais presentes, não é sempre que tais elementos e abordagens são bem recebidos, especialmente nos casos em que desafiam composições que atingiram o *status* de obras-primas, como aconteceu com *Il Guarany*. A notícia de que a montagem de Krenak e Forjaz excluiria o balé e incluiria músicas indígenas na composição de Carlos Gomes provocou reações históricas e causou um frenesi incomum na mídia e nas redes sociais antes mesmo de sua estreia.⁴ Resistências dessa ordem não são, no entanto, novidade quando falamos do mundo da ópera. Em 1935, a encenação de Meyerhold de *Dama de Espadas* causou escândalo ao apresentar cortes na partitura e alterações no libreto (PICON-VALLIN, 2008). Por sua vez, Peter Brook (1999) relata que sua montagem de *Carmem*, de Bizet, nunca chegou a ver a luz do dia após o patrocinador do trabalho descobrir que o encenador havia efetuado cortes no libreto e na composição, além de excluir o coro e o balé e propor uma versão reduzida da orquestra.

Tais acontecimentos nos sinalizam que, apesar da ópera ser comumente referida como uma “obra de arte total”, ou *Gesamtkunstwerk*, como denominou Richard Wagner, que tem como características a associação entre várias linguagens — literatura, música, teatro, artes plásticas — e a reunião de uma gama de diferentes profissionais — bailarinos, atores, cantores, músicos, diretores —, é a música quem ocupa a posição de hegemonia

⁴ Para acompanhar as discussões sobre o espetáculo, ver: ZEITEL, Gustavo. Montagem de 'O Guarani' com indígenas inflama debate sobre colonialismo. **Folha de São Paulo**. 6. mai. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/05/montagem-de-o-guarani-com-indigenas-inflama-debate-sobre-colonialismo.shtml>. ANJOS, Mario dos. Crítica: desconstruído em SP, 'O Guarani' se torna evento didático da luta indígena no Brasil. **O Globo**. 14. mai. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/05/critica-desconstruido-em-sp-o-guarani-se-torna-evento-didatico-da-luta-indigena-no-brasil.ghtml>. TEÓFILO, Josias. A ópera feita por quem odeia ópera. **Crusoé**. 18. mai. 2023. Disponível em: <https://crusoe.com.br/edicoes/264/a-opera-feita-por-quem-odeia-opera>.

em relação aos demais elementos da cena. Essa visão, como vimos, é, em muitos casos, perpetuada não apenas pelos criadores, mas também por patrocinadores, imprensa e pelo próprio público, que, por vezes, vai ao teatro apenas para atestar a qualidade com que as composições serão executadas. Como nos aponta Velardi (2011), torna-se difícil pensar a ópera como teatro ou mesmo propor novos procedimentos de criação, como os que revolucionaram a linguagem teatral nas últimas décadas, “se a hegemonia da pseudo tradição operística e da valorização do *bel canto* reforçar a disposição e o desejo de produzir, encenar e assistir sempre o mesmo do mesmo modo” (p. 46).

Na abertura da montagem que estreou no dia 12 de maio de 2023, no Theatro Municipal de São Paulo, ouvimos os icônicos acordes iniciais de *Il Guarany* e vemos uma imensa projeção translúcida que mostra o artista visual Denilson Baniwa desenhando iconografias indígenas que variam desde símbolos até elementos da fauna e flora amazônica. Tais elementos aparecerão durante todo o espetáculo, povoando com diferentes cores, formas e tamanhos ora o teto adornado do Theatro Municipal, ora a tela translúcida que cobre toda a boca de cena. Sob a projeção, entra em cena Peri-Eté, o duplo indígena do protagonista, interpretado pelo ator e professor guarani David Vera Popygua Ju. Pelo palco do Municipal, ele caminha, entre o espanto e a surpresa, até se deparar com seu duplo, o Peri que cantará a ópera, interpretado pelos tenores Atalla Ayan e Enrique Bravo. No fundo da cena, em meio a outras figuras, caminham também Ceci, interpretada pelas sopranos Nadine Koutcher e Débora Faustino, e seu duplo, não exatamente uma dobra da personagem, mas a entidade feminina Ywy-Eté (A Terra Verdadeira), interpretada pela atriz indígena Zahy Tentehar.

Ywy-Été veste uma máscara de onça, caracterizando, com alguns figurantes, os animais que se deparam com o Coro dos Caçadores, ali representado pelo Coro Lírico Municipal. Os dois grupos se movimentam pelo palco em direções opostas, como se estivessem em uma caçada, até que a onça é finalmente alvejada. Ywy-Été tira sua máscara e cai no chão. É como se a espingarda matasse não apenas o animal, mas a Terra Verdadeira, que renasce do solo em uma grande floresta projetada. Antes mesmo das vozes começarem a ecoar, já se estabelece uma relação de encanto e estranhamento entre os protagonistas e seus duplos. Eles caminham pelo palco, aproximando-se e afastando-se, interagindo sem nunca se relacionarem diretamente, como se habitassem o mesmo espaço físico, mas em dimensões distintas. Em cima de carrinhos empurrados por contrarregas, entram em cena Gonzales, Álvaro, Ruy e Alonso. Cobertos dos pés à cabeça por uma textura metálica marmorizada, que também recobre D. Antônio e o Coro dos Caçadores, eles pouco

se movem, como se fossem estátuas cantantes de mármore que pertencem a um outro tempo.

A referência ao mármore remete à discussão de Viveiros de Castro no ensaio *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (1992), acerca das relações entre jesuítas e Tupinambás no início do período colonizatório. Para os jesuítas, os indígenas brasileiros eram muito difíceis de catequizar. Não porque possuísem um ideal religioso forte ou fossem refratários aos dogmas cristãos. Pelo contrário, costumavam receber com alegria e entusiasmo os aprendizados da catequese, mas, com a mesma facilidade, os abandonavam sem hesitação. Em um texto de 1657, o padre António Vieira utiliza a metáfora do mármore e da murta para ilustrar tal situação. No processo de criação de uma estátua de mármore, emprega-se muito trabalho, porém, uma vez terminada, a estátua manterá sua forma por muito tempo. Assim o religioso descreve o processo de catequização de algumas nações: empreende-se um trabalho árduo e duradouro, porém, uma vez convertidos, tais devotos serão eternamente fiéis aos dogmas cristãos. Outras nações, como a brasileira, são como estátuas de murta, fáceis de moldar, devido à flexibilidade dos ramos, mas demandam manutenção constante do jardineiro para que sua forma seja preservada. Viveiros de Castro retoma a metáfora para discutir a inconstância da alma selvagem, que considera um modo de ser em que a troca é o valor fundamental a ser sustentado, o que se manifesta no desejo dos Tupinambás de aceitar plenamente a alteridade do colonizador, que, por outro lado, tenta impor sua identidade ao outro, enxergando-o apenas como animal ou convertido em potencial. Para os Tupinambás, por outro lado, não se tratava de transformar o outro em si, mas de expandir sua própria identidade através da relação, constituindo “uma possibilidade de autotransfiguração, como um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capaz, portanto, de alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la” (DE CASTRO, 1992, p. 32).

É essa reflexão que se desdobra na montagem de Ailton Krenak e Cibele Forjaz de diferentes formas. Como uma metáfora metalinguística da relação entre *Il Guarany*, a linguagem da ópera e a contemporaneidade, surge, já na primeira cena, aquilo que Forjaz chama de “mundo-mármore” ou “mundo da ópera” (2023, p.23). Traduzido nos solistas que encarnam estátuas no primeiro plano e na pedreira de mármore que é projetada ao fundo, tal “mundo” representa, quase literalmente, a dificuldade de se lidar com uma linguagem artística extremamente técnica, formal, esculpida por séculos de tradição europeia que a tornaram inflexível e pouco adepta à autotransfiguração. Na impossibilidade de enfrentar tal característica diretamente, resta expô-la ao público, como fez o teatro

quando se deu conta de seu vazio. Ali, o corpo do ator-cantor de ópera, rígido, austero e bem treinado, é quase literalmente uma estátua, a música e o libreto são as cláusulas pétreas e a cenografia se transforma em uma grande pedreira. Com a proposta, sublinha-se o anacronismo de uma estrutura formal que, como as estátuas de mármore descritas por Padre Vieira, tende a ser resistente às intempéries do tempo e tenaz diante de uma sociedade em transformação.

O êxito dessa crítica, no entanto, não reside na tradução literal da constatação, mas na sua confrontação com as cosmovisões indígenas que estão em cena. Diferentemente dos intérpretes clássicos e do Coro Lírico, os corpos indígenas que se apresentam não possuem formação técnica em dança clássica ou canto lírico, seus movimentos não remetem ao balé ou à dança moderna, suas vozes e sons não partem de técnicas sofisticadas de música clássica ou projeção vocal e, por isso, parecem deslocados. Tampouco existe qualquer tentativa desses intérpretes de adaptar suas corporeidades ao que se costuma ver naquele espaço. Como contraposição, apresenta-se uma teatralidade outra, também técnica e sofisticada, mas que transborda o escopo comumente abarcado pelas formas cênicas europeias.

Quando em cena, Peri-Eté caminha leve e despretensioso pelo espaço. Seu rosto não busca o melhor ângulo para se dar à visão do público. Seu olhar costuma se perder em meio a imensidão de elementos que inundam a cena. Seu corpo nem sempre se coloca de maneira frontal para a plateia e, por vezes, ele simplesmente se posiciona de cócoras ou se senta de pernas cruzadas, enquanto os solistas entoam as canções. Ao renascer após a caçada da onça, Ywy-Eté gira e balança os braços, incorporando o desequilíbrio que a ação gera e transformando-o em movimentos que se aproximam mais da espontaneidade de um pássaro do que de uma coreografia ensaiada. A princípio, é como se aqueles corpos não pertencessem àquele lugar, como se fossem estrangeiros que adentram acidentalmente em um território do qual não fazem parte.

Do mesmo modo, a arte visual criada por Denilson Baniwa busca provocar fissuras na decoração suntuosa do Theatro Municipal. Digladiando-se com a pintura clássica e o lustre de cristal que ocupam o teto da sala de espetáculos, os traços finos e coloridos das plantas e animais concebidos pelo artista estabelecem um contraponto também com as estruturas de metal brutalistas que compõem a cenografia que ocupa o palco. Os figurinos criados por Simone Maia, da mesma forma, apostam em uma oposição entre os trajes clássicos marmorizados dos personagens brancos e as vestes cruas e trançadas portadas

pelos personagens indígenas. Enquanto Peri-Eté e os demais artistas indígenas carregam ainda cocares, pinturas faciais, trajes e acessórios com iconografias guaranis, o Peri que canta ópera veste apenas sandálias de couro, uma calça branca e uma camiseta trançada de barbante cru.

Também provocando fissuras na estrutura de Carlos Gomes, surgem as intervenções trazidas pela Orquestra e Coro KYRE'Y KUERY (Guerreiros Sagrados), formado por vinte e três indígenas Guarani do território do Jaraguá. Na primeira intervenção do grupo, que acontece no interlúdio após o dueto de Peri e Ceci que fecha o primeiro ato, somos apresentados ao *xondaro jerokey*, espécie de dança-jogo, caracterizada pela presença de movimentos de esquiava:

Um atrás do outro, seguem no sentido anti-horário e, com passos seguindo a cadência de instrumentos musicais, nos quais se destacam o *mbaraka*, violão de cinco cordas com uma afinação característica em tom maior e executada com mínimas ou nenhuma variação harmônica, além de fundamental marcação rítmica, e o *rave'í*, uma rabeca que permanece durante toda a dança variando entre poucas frases principais. Na frente do grupo, vai um dançador mais experiente, portando um *yvyraraimbe* (espécie de tacape, borduna), *mbaraka mirĩ* (maracá) ou *popygua* (dois pequenos bastões unidos em um lado das extremidades por um curto fio). Os demais acompanham seus passos, compostos de passadas ritmadas, que podem ser mais largas, ou curtas, se executadas em tempo dobrado. [...] Em dado momento, mas sem nenhum aviso, o condutor inicia "provas" com os *xondaro*, colocando seu *yvyraraimbe* ou o próprio corpo como obstáculo ao movimento dos demais [...]. Nessa etapa, aparece uma grande variedade de provas possíveis, obrigando os demais a realizarem toda sorte de desvios em uma vasta combinação de movimentos de abaixar, pular, esquivar-se lateralmente, passar rente ao chão, entre outros. (SANTOS, 2017, p. 35 -36)

Outra intervenção importante acontece na única cena do trabalho em que o grupo aparece se relacionando diretamente com a fábula da ópera: o batismo de Peri. Considerando o catolicismo como o valor definitivo que faltava para a completa transformação de Peri em seu herói nacional, José de Alencar se utiliza do batismo para extirpar definitivamente do protagonista sua "origem bárbara" (ORTIZ, 2023). Se no século XIX, quando *Il Guarany* foi apresentada pela primeira vez, a cena, possivelmente, causava pouca estranheza, hoje, enxergamos nela a epítome da violência colonial e do epistemicídio que perpassa toda a obra.

Diante da incontornável problemática que tal cena constitui na atualidade, a solução encontrada pela encenação foi a criação de um "contraponto anticolonial" à narrativa. No primeiro plano, vemos Peri-Branco prostrado de joelhos. Aos pés de D. Antônio, ele renega os ídolos Guarani e roga ao português que o inicie na fé cristã. Ao fundo, no centro de um

quadrado formado pelo Coro KYRE'Y KUERY, surge Ceci representando uma imagem da Virgem Maria. Ywy-Eté tira o manto que a cobre e Ceci dá lugar a Peri-Eté, que ocupa o centro daquele pequeno altar. Ela, então, veste Peri-Eté com um colar de contas, um cocar e lhe entrega um arco e uma flecha. Em volta deles, o Coro KYRE'Y KUERY canta o *nhanembaraete*, uma canção tradicional que celebra a alegria da espiritualidade Guarani e o culto a Nhanderu, o Ser Criador na mitologia tupi-guarani:

Nhande mbaraete 'i katu

Vamos, sim, nos fortalecer

Pavê 'i jupivegua 'i

Todos juntos

Nhamonhendu 'i katu

Vamos, sim, cantar nossos cantos

Mborai javy 'a awã Javy 'a awã.

E sermos felizes.

Enquanto uma cruz é projetada no proscênio, simbolizando a conversão de Peri ao catolicismo, ao fundo é como se Peri-Eté reiterasse sua identidade Guarani. A cena remete à fluidez da forma que a metáfora da murta sugere. Ao mesmo tempo que Peri aceita a fé cristã, seu duplo reafirma sua espiritualidade indígena. A duplicidade contraditória das ações abre interpretação para a ideia de uma falsa conversão como estratégia política, ou mesmo, de uma abertura à alteridade que não visa a negação da identidade, mas sua expansão, como sugeriu Viveiros de Castro. Poderíamos pensar, ainda, que a conversão ao catolicismo só é algo possível para um Peri esbranquiçado, aquele criado pelo homem branco para representar o "sagrado domesticado", ou seja, a "razão, pensamento, combate à efervescência contaminadora dos devaneios e das emoções" (ORTIZ, 2023, p. 32).

Como estratégia de representação, a criação do duplo indígena de Peri parece revelar sua complexidade neste ponto do trabalho. Na última década, a discussão sobre a representação de grupos e sujeitos historicamente subalternizados tomou conta dos círculos da arte, obrigando criadores cênicos a repensarem as representações que eram propostas em seus trabalhos. Esse movimento, que luta por aquilo comumente referido como representatividade, tem atuado denunciando representações negativas ou estereotipadas desses sujeitos, combatendo seu apagamento e inviabilização e garantindo o acesso a

espaços historicamente cerceados (DESS, 2020, 2022). Na revolução que essa movimentação provocou, a mais significativa conquista talvez tenha sido a construção de um senso comum que compreende que a representação desses sujeitos precisa ser cuidadosamente repensada, de modo que a arte não contribua para a perpetuação dos perversos mecanismos de opressão social que atravessam todas as camadas de nossa sociedade.

É essa noção que impede que, em 2023, um intérprete branco seja pintado de vermelho, vestido com perucas, cocares, trajes e pinturas indígenas para representar Peri, como aconteceu na montagem de *Il Guarany* que estreou em 2007 no Theatro da Paz, em Belém. A especificidade técnica da ópera, por outro lado, também impede que um ator indígena interprete o papel. A criação de duplos, dessa maneira, parece ser uma das poucas saídas cênicas para o dilema. No entanto, não basta apenas colocar o sujeito indígena no palco, sob o risco de se perpetuar a commodificação da outridade.⁵ É necessário atestar a qualidade ética dessa presença e do universo a ela atrelado, permitindo que as cosmovisões que estão em cena sejam respeitadas e construindo um contraponto crítico aos problemas da narrativa.

Nesse ponto, a montagem de Krenak e Forjaz é bem-sucedida não apenas na representação de Peri, mas também na sua recusa em representar o povo Aimoré como um grupo de seres bárbaros e animalizados. Nesse *Il Guarany*, os Aimorés se tornam um *devir floresta*: “essa floresta cênica, inspirada na árvore dos cantos Yanomami (Amoa-Hi), transforma-se em uma floresta de redes... que balançam suavemente na brisa da vibração dos cantos da ópera” (FORJAZ, 2023, p. 33). Com o inimigo da fábula desmantelado, a montagem convoca os inimigos materiais que desafiam a sobrevivência dos povos indígenas brasileiros: o desmatamento, o extrativismo, o garimpo ilegal. Denunciadas ora por imagens projetadas no fundo da cena, ora por faixas de protesto exibidas pelos artistas indígenas, tais adversidades são simbolicamente condensadas em uma imensa broca de metal, que, em determinados momentos, desce do urdimento, atravessa toda a boca de cena, até penetrar no tablado de madeira do Theatro Municipal, que representa ali um território indígena.

⁵ Hooks (2019) utiliza o termo *outridade* para tratar o processo no qual as diferenças que constituem um sujeito em termos de raça e gênero passam a ser tratadas por pessoas próximas como exotocidades. Nessa relação, o “outro” estabelecido não é psicanalítico ou etnográfico (ao qual poderíamos nos referir quando falamos “alteridade”), mas uma projeção metafórica das fantasias e desejos inconscientes “obscenos” da supremacia branca. Com o processo de commodificação dessa relação, o “outro” passa a ser oferecido ao consumo das massas como um produto capaz de suprir o vazio cultural e a crise de identidade das culturas dominantes.

O uso desses dispositivos parece evidenciar dois planos que estão sempre em fricção na montagem. De um lado, tem-se a fábula, a narrativa criada por Alencar e Gomes, os personagens, a mimese, o simulacro, ou seja, todos os elementos que compõem aquilo que chamamos de representação dramática. Do outro, temos inúmeros elementos, já muito bem elucidados por diversos autores da área, que caracterizam experiências de irrupção do real no tecido ficcional da cena (FÉRAL, 2015; FERNANDES, 2013; LEHMANN, 2007; SAISON, 1998). São essas irrupções, presentes nas fotografias projetadas, nas faixas empunhadas e na performatividade que atravessa os corpos indígenas e suas manifestações artísticas, que conferem a perspectivação histórica da obra. No entanto, não é no discurso que esses dispositivos constroem que reside a maior potência política do trabalho, mas no dissenso que a presença indígena provoca.

No *Il Guarany* de Krenak, Forjaz, Minczuk e do povo Guarani, o que está em jogo é sempre a fricção, o contraste, o confronto entre diferentes mundos e subjetividades. Quando vemos pessoas indígenas em uma ópera no palco do Theatro Municipal, sobretudo quando esses não tentam se ajustar àquele universo, percebemo-nos diante de um descompasso, que a princípio nos causa estranhamento. Esse desconforto nada mais é do que nossa resposta a uma cena de dissenso, que, para Rancière (2004), é o que acontece quando ações de sujeitos que não eram contados como interlocutores irrompem, provocando rupturas na unidade do que é dado e na evidência do visível. Tal ruptura nos permite perceber que não é apenas *como se* a cosmovisão indígena não pertencesse àquele espaço. Ela *realmente* não cabe no mundo-mármore que costuma se apresentar ali e, por isso, o implode. E esse algo que excede, transborda e incomoda o olhar ocidentalizado é precisamente o que fratura o discurso vigente, provocando uma reorganização nos regimes de visibilidade.

A via do dissenso parece, dessa maneira, ser o único caminho possível para uma encenação de *Il Guarany* na atualidade. É na ruptura, na fricção e no contraste que reside a real possibilidade da obra de construir uma nova “topografia do perceptível, do possível e do pensável” (RANCIÈRE, 2020, p. 830). Nessa nova topografia, projetada para abarcar toda essa complexidade de corpos, cosmovisões e subjetividades, os escombros que restaram do mundo-mármore passam a ser recobertos pelo mundo-murta que, como uma floresta que invade um prédio abandonado, alastra-se pelas entranhas de seu próprio tempo e do passado, procurando aberturas, becos e fissuras por onde possa brotar.

Referências

- BROOK, Peter. **A porta aberta**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.
- DE CASTRO, Eduardo Viveiros. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. **Revista de antropologia**, p. 21-74, 1992.
- DESS, Conrado. Notas sobre o conceito de representatividade. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 43, 2022. DOI: 10.5965/1414573101432022e0206.
- _____. Para se pensar uma representatividade negra: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 39, p. 1-21, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200204.
- FERNANDES, Sílvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta, [S. l.]**, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**. Teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FORJAZ, Cibele. Il Guarany, ópera de Carlos Gomes, & Os Guarani, nossos contemporâneos. IN: **Libreto Digital Il Guarany**. São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 2023.
- HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e apresentação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MAMMÍ, Lorenzo. **Carlos Gomes**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- ORTIZ, Renato. O Guarani: mito de fundação da Brasilidade. **O Público e o Privado**, v. 21, n. 44, p. 22-38, 2023.
- PICON-VALLIN, Beatriz. **A Cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aux bords du politique**. Paris: Gallimard, 2004
- _____. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). **Critique**, n. 881, p. 828-840, 2020.
- SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmattan, 1998.
- SANTOS, Lucas Keese dos. **A esquiva do xondaro: movimento e ação política entre os Guarani Mbya**. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. **Sala Preta, [S. l.]**, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70.
- VELARDI, Marília. O corpo na ópera: alguns apontamentos. **Sala Preta, [S. l.]**, v. 11, n. 1, p. 42-52, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v11i1p42-52.