Revista EaD &
tecnologias digitais na educação

Vozes da Colonialidade em Amazônica (2020), de Léa Chaib: perspectivas do patriarcalismo na dramaturgia pós-colonial

Edilene Tavares Pessoa Santiago (UNIR)
https://orcid.org/0009-0007-9523-7455
edilene.stp@gmail.com

Resumo: Este trabalho demonstra como um texto pós-colonial manifesta traços de colonialidades e, para isso, toma-se a peça teatral Amazônica (2020), escrita por Léa Chaib, como objeto de pesquisa. A obra reproduz o rito de passagem do menino indígena para a vida adulta – importante evento da cultura dos povos originários da Amazônia brasileira. O enredo é desenvolvido sob uma perspectiva autoral peculiar, reunindo figuras mitológicas que interagem com os meninos/heróis desse drama. A narrativa é essencialmente mítico-cultural, mas prioriza o uso da gramática formal da língua portuguesa nas falas dos personagens indígenas. Além disso, apresenta elementos que suscitam comportamentos herdados do patriarcalismo refletidos nas personagens femininas. Tais características delineiam a presença de colonialidades na obra. Ao considerar essas perspectivas, a análise se desenvolve pelo viés da semiótica discursiva sobre as percepções de José Luiz Fiorin (1995) e Diana Luz Pessoa Barros (2005); pelos estudos de Thomas Bonnici (2005), Aníbal Quijano (2005), Walter Mignolo (2008) e Maria Lugones (2020) sobre colonialidade e decolonialidade; e pelas compreensões de Jean-Pierre Ryngaert (1995), Bruce Albert (1995) e Anne Ubersfeld (2005) sobre texto teatral, entre outros autores, que arramam as proposições elencadas neste artigo.

Palavras-chave: Peça Teatral. Rito de Passagem Indígena. Colonialidades.

Abstract: This work demonstrates how a post-colonial text manifests traces of colonialities and, to this end, the theatrical play Amazônica (2020), written by Léa Chaib, is taken as an object of research. The work reproduces the indigenous boy's rite of passage into adulthood – an important event in the culture of the original people of the Brazilian Amazon. The plot is developed from a peculiar authorial perspective, bringing together mythological figures who interact with the boys/heroes of this drama. The narrative is essentially mythical-cultural, but prioritizes the use of the formal grammar of the Portuguese language in the speeches of the indigenous characters. Furthermore, it presents elements that evoke behaviors inherited from patriarchy reflected in the female characters. Such characteristics outline the presence of colonialities in the work. When considering these perspectives, the analysis is developed through the bias of discursive semiotics on the per-

ceptions of José Luiz Fiorin (1995) and Diana Luz Pessoa Barros (2005); by the studies of Thomas Bonnici (2005), Aníbal Quijano (2005), Walter Mignolo (2008) and Maria Lugones (2020) on coloniality and decoloniality; and through the understandings of Jean-Pierre Ryngaert (1995), Bruce Albert (1995) and Anne Ubersfeld (2005) about theatrical text, among other authors, who outline the propositions listed in this article.

Keyword: Theatrical Play, Indigenous Rite of Passage, Colonialities

1 INTRODUÇÃO

A peça teatral Amazônica, escrita pela dramaturga Léa Chaib enseja uma versão do rito de passagem do menino indígena para a vida adulta – importante evento da cultura e das crenças dos povos originários da Amazônia brasileira. A autora apresenta o ritual com uma perspectiva peculiar, trazendo à narrativa figuras mitológicas que se inter-relacionam com Ulê e Ambolê – os heróis do drama. Eles passam por uma série de desafios na floresta, durante uma semana, para cumprirem as etapas do ritual, obedecendo a tradição ancestral da tribo a que pertencem.

A primeira característica a ser destacada nesta análise é que o objeto literário em estudo é uma obra pós-colonial, porque retrata temáticas essencialmente indígenas. Entretanto, a narrativa revela, principalmente por meio das falas das personagens, elementos simbólicos que refletem epistemologias histórico-ideológicas e culturais permitindo assim que a análise se desenvolva pelo viés da semiótica discursiva que tem como premissa fundamental "descrever o que o texto diz e como faz para dizer o que diz" (Diana Luz Pessoa Barros, 2005). Nesse sentido, José Luiz Fiorin (1995) contribui com a compreensão de que a semiótica é uma teoria gerativa, sintagmática e geral ao mesmo tempo.

Fiorin explica que a semiótica é sintagmática porque seu escopo é estudar a produção e a interpretação dos textos. É geral porque se interessa por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação e também quando postula que o conteúdo pode ser analisado separadamente da expressão e veiculado por diferentes planos expressivos. "Por exemplo, uma negativa pode ser manifestada pela palavra não ou por um gesto da cabeça ou do indicador" Fiorin (1995). Para além das considerações metodológicas que discutem as epistemologias e as correntes críticas aplicadas aos estudos literários, se faz necessário esclarecer quanto algumas discussões recorrentes no meio acadêmico, que divergem entre sim e não como resposta para o uso da semiótica como ferramenta de análise. Assim, este trabalho apresenta um posicionamento, tomando como referências, *a priori*, as contribuições de Fiorin (1995):

> É preciso responder agora uma dúvida, que deve estar presente na cabeça do leitor desde o momento em que leu que o percurso gerativo de sentido comporta um nível narrativo. Mas então todos os textos têm um nível narrativo? Para Semiótica, sim. É claro que é preciso entender narratividade como qualquer transformação de estado. Implícita ou explicitamente, todos os textos que trabalham com transformações. ((FIORIN, 1995, p. 170 e seg.).

Implica esclarecer ainda sobre a importância de se observar que o texto só existe quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação. Ou seja,

> [...]o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do sentido. Nos seus desenvolvimentos mais recentes, a semiótica tem caminhado nessa direção e procurado conciliar, com o mesmo aparato teórico-metodológico, as análises ditas "interna" e "externa" do texto. [...]a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto. (BARROS, 2005, p. 12, grifo nosso).

O teórico Thomas Bonnici entende que "a literatura pós-colonial narra ficcionalmente eventos de povos colonizados e cria uma estética a partir do excluído". Ele considera que tais eventos apresentam uma percepção ampliada sobre a vida daqueles que tiveram a identidade e a cultura modificadas de alguma maneira pelo colonialismo (BONNICI, 2005, p. 11). Nesse sentido, Walter Mignolo (2008) também fornece pistas históricas que elucidam alguns fatos para a compreensão do que na contemporaneidade é considerado pensamento pós-colonial. Mignolo faz uma espécie de *flashback* temporal para registrar que no fim dos anos sessenta e início dos setenta ficou evidente o nascimento de uma retórica da modernidade que teve como mote principal o termo "desenvolvimento". Explica que esse fato se constituiu como

> [...]a reorganização da lógica da colonialidade: as novas formas de controle e exploração do setor do mundo rotulado como Terceiro Mundo e países subdesenvolvidos. A matriz racial de poder é um mecanismo pelo qual não somente as pessoas, mas as línguas e as religiões, conhecimentos e regiões do planeta são racializados. (MIGNOLO, 2008, p. 293, grifo nosso).

A partir desses axiomas teóricos, pretende-se mostrar como a peça teatral Amazônica –um texto pós-colonial – apresenta traços de colonialidades. Para isso, analisa-se no primeiro momento a **colonialidade da língua**, considerando alguns aspectos semânticos no desenvolvimento dos diálogos/discursos, principalmente das personagens (crianças indígenas) que falam fluentemente o português brasileiro. No segundo momento, demonstra-se as sutilezas da **colonialidade do pensamento** registrados no encontro dos indígenas (heróis da trama) e o homem branco (o anti-herói). A natureza é o elemento comum na vivência desses personagens e tem um simbolismo icônico construído pela polarização (histórico-ideológica) do pensamento/ação que deseja protegê-la e o pensamento/ação que a explora de forma inconsequente.

No terceiro momento, há nuanças de **colonialidade de gênero** representadas em duas meninas indígenas doentes; elas não interagem e as condições de saúde que as colocam em risco de morte servem como motivação para os desafios que os heróis precisam enfrentar; ou seja, devem encontrar uma planta rara da floresta que tem o poder para curá-las. Há também dois pássaros, que aparecem em cena como "periquitos" e durante o desenvolvimento da narrativa é revelada a identidade deles – são fêmeas, periquitas. As aves passam por uma metamorfose e se transformam em duas "belas indígenas". A partir desse acontecimento a autora constrói uma *performance* única para as duas personagens: casar com os guerreiros da mata. Pode-se inferir nessa parte da narrativa, perspectivas que evocam às questões de gênero e o *status* da mulher na sociedade.

E no quarto momento a análise demonstra uma perspectiva da **colonialidade em uma narrativa de temática indígena.** Aqui se observa a forma e o conteúdo desse gênero

literário. A peça evidencia elementos da cultura indígena, tendo como pano de fundo o rito de passagem masculino, mas dentro da narrativa aparecem vários seres da mitologia amazônica, tais como o Boto, a Cobra Grande e o Gavião Real. As narrativas indígenas, na oralidade, não são lineares, mas o texto teatral produz acontecimentos no tempo presente da ação, ou seja, tudo acontece no "aqui-agora" cênico. O gênero é marcado pela lógica em que acontecem os eventos (situação inicial, conflito, clímax e desfecho).

2 COLONIALIDADE DA LÍNGUA

Um dos traços mais emblemáticos da presença da colonialidade em nossos dias é, sem dúvida, impresso indelevelmente pela linguagem. Registros históricos e literários mostram que a língua pode ser um instrumento de dominação[1]. Principalmente quando se oficializa somente um idioma, institucionalizando-o nas inter-relações dos indivíduos. Para Jean-Pierre Ryngaert (1995) as manifestações da linguagem apoiam-se em "leis não escritas que regulam as relações verbais entre os indivíduos e se assemelham a verdadeiros rituais". Ele explica que

> [..]enquanto ritual social, a conversação estabelece suas trocas em função do quadro social acerca do qual os indivíduos já têm um conhecimento apropriado. Em segundo lugar, uma conversação se desenvolve segundo um código de relações já estabelecido entre os indivíduos que falam. Toda conversação pode, então, ser analisada como um texto num contexto, o do conhecimento mútuo que os indivíduos devem ter um do outro para estabelecerem a relação. (RYNGAERT, 1995, p. 106-107).

Nesse sentido, *a priori*, a obra Amazônica parece ficar à margem do viés epistemológico que analisa o texto considerando o contexto e o conhecimento recíproco dos indivíduos que se comunicam. Conhecer como a autora desenvolve a narrativa, vez que a obra se constitui de elementos singulares da cultura indígena, é a proposta desse artigo. Os personagens são construídos com *performances* distintas, de acordo com a origem e a cultura que representam, mas interagem por meio de um idioma comum. Aqui se observa o primeiro aspecto de colonialidade na obra – o uso da língua portuguesa, como registra o seguinte recorte:

> ULÊ – Amborê, aqueles papagaios estão nos seguindo desde que entramos na floresta. O que será isso?
> AMBORÊ – Vai ver que eles querem que a gente os leve para a aldeia como presentes! (CHAIB, 2020, p. 14, grifo nosso).

A conversa entre Ulê e Amborê assume uma erudição que não condiz com à naturalidade de um relacionamento entre duas crianças, considerando-se as sutilezas da semântica e da sintaxe. A questão que vem à tona é como esses personagens indígenas conseguem falar o português com tanta precisão? Há, inclusive, a substituição do registro infantil pelo

1 De acordo com o Censo 2010, há no Brasil 274 línguas e dialetos nativos. A maioria pertence a cinco grandes agrupamentos linguísticos: os troncos Tupi e Macro-Gê; as famílias Aruak, Karib e Pano, além de muitas famílias menores, bem como línguas isoladas. Há em território brasileiro 86 etnias que já não têm mais a língua nativa. Esses grupos estão principalmente na região Nordeste e no Pará. https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/os-povos-indigenas-e-o-portugues-do-brasil/

registro adulto. Fato comprovado pelo uso do pronome “nos” na fala de Ulê, ligando os verbos estar e seguir.

Por meio da linguagem coloquial – característica da oralidade, principalmente, na infância e na adolescência – o personagem diria assim: “estão seguindo a gente” ou ainda: “tão atrás de nós” (coloquialmente se fala dessa forma no Norte do Brasil). O mesmo acontece na fala de Amborê, usando o pronome demonstrativo “os” em substituição da terceira pessoa do plural “eles”. Vê-se aqui o registro da norma culta da língua portuguesa nas falas de personagens que além de representarem crianças, são indígenas.

Tais aspectos demonstram o predomínio e a valorização de um idioma não-nativo em uma narrativa de temática essencialmente indígena. O enredo apresenta dois meninos indígenas (e os seres míticos) falando fluentemente a mesma língua do homem branco. A autora promove um encontro entre essas duas culturas, onde se pode constatar que a comunicação se processa sem nenhuma barreira linguística:

> HOMEM BRANCO – Brasa, cinza... (queimadas na floresta).
> ULÊ (finge ser o espírito de uma árvore) – Quem está pondo fogo em mim?
> HOMEM BRANCO – Quem está falando?
> ULÊ – Sou eu! O espírito do jacarandá.
> HOMEM BRANCO – Jacarandá tem espírito? (se belisca). Acho que estou ficando louco. [...].
> AMBORÊ (finge ser o espírito de uma caoba milenar) – Eu tenho mais de mil anos. E você vem me destruir...
> HOMEM BRANCO – Cale a boca! Você está me atrapalhando! Deixe-me fazer o meu serviço! (CHAIB, 2020, p. 23-24).

O encontro e os diálogos acontecem no início da trama que se desenvolverá entre o homem branco (o anti-herói) e os meninos-indígenas (os heróis). Anne Ubersfeld (2005) esclarece que o que é “socialmente codificado no *discurso* da personagem é o que ela toma de empréstimo a este ou aquele tipo de discurso já existente na sociedade em que vive”. Segundo ela é necessário entender que

> a rigor considera-se que toda personagem de teatro fala, antes de tudo, a linguagem da classe social a que pertence. Tal "evidência" precisa ser atenuada: é acaso a camada social a que se supõe pertencer ou aquela à qual pertence o scriptor (é de propósito que não empregamos a palavra "classe", que supõe a consciência dessa pertença)? Não seria antes a linguagem imaginária que o scriptor empresta à camada social à qual pertence sua personagem? (UBERSFELD, 2005, p. 174).

Além da linguagem, há uma visível polarização do ser e do fazer do personagem branco em detrimento ao ser e o fazer dos personagens indígenas. Mais um aspecto de colonialidade presente na obra. Percebe-se que tal fato é um ponto *sui generis* em narrativas teatrais que apresentam um viés ideológico e cultural. É importante esclarecer que obra Amazônica é escrita na língua oficial do Brasil e, portanto, pode ser compreendida pela maioria absoluta da população, inclusive por alguns povos originários da Amazônia Ocidental. Dessa forma, depreende-se que a narrativa possa alcançar um número maior de leitores/espectadores. Por outro lado, é importante registrar que apesar do português falado/escrito pela população brasileira tenha diferenças sintáticas e semânticas do que se registra em Portugal, é necessário considerar que de fato

> a língua do colonizador é a "herança" mais difundida na era colonial, com repercussões até a contemporaneidade. O mapa demonstra a grande extensão de países de fala inglesa, espanhola, portuguesa e francesa, entre outros. A língua não apenas fornece os termos pelos quais a realidade é constituída, mas também a nomenclatura pela qual o mundo é conhecido. Evidentemente a língua num país colonizado transcende a função comunicativa do discurso e adquire um significado profundamente cultural. (BONNICI, 2005, p. 39, grifo nosso).

Corroborando com esse viés epistêmico sobre os efeitos da colonialidade em diversos setores da sociedade, Aníbal Quijano contribui com o entendimento de que a colonização promoveu o apagamento de elementos essenciais como a fala e a linguagem. Segundo ele, a Europa concentrou "todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento e da produção do conhecimento" (QUIJANO, 2005, p. 121 e seg.).

3 COLONIALIDADE DO PENSAMENTO

Em Amazônica o palco/ambiente é a floresta. Nela se desenvolvem os desafios que constituem o ritual de passagem, os encontros e os diálogos que moldam as *performances* dos heróis da dramaturgia – sob à perspectiva de Chaib –, levando o leitor/espectador a uma atmosfera de aventura. A natureza não é delineada com detalhes, mas se constitui como um dos elementos vitais da narrativa. A mata, o rio, os animais, os seres humanos e míticos formam quadros imagéticos que desnudam a estética da narrativa. A floresta é o lugar onde os personagens (sobre)vivem:

> ULÊ – eu estou ficando com fome. (Pega uma planta e come com Amborê).
> AMBORÊ – Eu estou ficando com fome de peixe. Vou ver se pesco um tucunaré e aproveito para pegar um boto que possa levar à aldeia.
> ULÊ – Depois o boto pode querer se transformar em um rapaz...
> Sei não... Eu quero é caçar um grande cervo para todo mundo comer.
> AMBORÊ – Pois eu gosto mesmo é de pescar.
> ULÊ – O Grande Espírito da floresta protege os que são mais corajosos. [...]. (CHAIB, 2020, p. 15-16).

Há uma relação simbiótica dos personagens com a natureza selvagem e mítica, que somente é maculada pelo homem branco – representação do capitalista explorador e ganancioso – que provoca destruição e morte demonstradas no seguinte trecho:

> (Ulê escuta alguns barulhos desconhecidos. É um homem branco que está destruindo a floresta com suas queimadas. Ulê o observa).
> HOMEM BRANCO (cantando) – Brasa, cinza... Fujam todos os animais,
> Brasa, cinza... A minha sorte sou eu quem faz!
> Brasa, cinza... Queimem todos os animais, desde uma simples joaninha, até a onça mais voraz! [...].
> ULÊ – (cantando triste) – Eu já chamei pela alegria,
> das araras noite e dia,
> Eu já brinquei na floresta...
> E não consigo entender...
> Todos os seres dessa mata,
> Pertencem à mesma família,

> Todos são meus irmãos
> Respiramos o mesmo ar,
> Recebemos o mesmo sol,
> Eu não consigo entender...
> Como pode um ser humano
> Não ter nenhum coração! (CHAIB, 2020, p. 17 a 19).

Os discursos prenunciam que o primeiro desafio do ritual de passagem é a proteção da floresta. Intuitivamente os heróis agem em favor da "mãe-natureza" e de toda forma de vida nela existente. Nessa parte do enredo é possível sentir uma tensão promovida pela estranha presença do homem branco. Outro aspecto a ser considerado é a estratégia dos meninos em fingir que são os espíritos das árvores queimadas para enfrentarem o perigo iminente. A autora delineia a ação dos heróis por meio de perguntas retóricas, ferramenta linguística de persuasão para coibir a ação do anti-herói e parar com as queimadas na floresta.

O encontro entre esses personagens de culturas diferentes forma um quadro com traços similares a fatos da realidade contemporânea. O simbolismo que emerge por trás do texto suscita uma temática político-social e ideológica – a preservação ambiental, principalmente no que concerne aos graves problemas provocados pelos desmatamentos e incêndios criminosos na região amazônica. Ao colocar a responsabilidade de salvar a floresta sob à competência de duas crianças, a narrativa suscita, em primeiro plano, que o problema afeta a todos e que são os grandes – aqueles que deveriam promover soluções – os geradores dos desastres ambientais.

João de Jesus Paes Loureiro (2015) descortina uma visão singular, simbólica e imagética da floresta amazônica. Sob um viés cultural dos povos amazônicos, Loureiro compreende que ela é metaforicamente a "cabeleira da terra, caminho do visível para o invisível; é quem recobre o espaço do imaginário, do inconsciente da natureza". Além disso,

> as árvores revelam uma simbologia teocêntrica, crescem para o alto, configuram nuvens verdes com suas folhagens [...]. De certa maneira, encerra a mítica ideia da árvore do mundo como eixo da terra, o que, por extensão associativa, como um arquétipo, faz girar em torno de si a ideologia de defesa da Amazônia como vital para o mundo, pulmão da terra. (LOUREIRO, 2015, p. 145).

Loureiro incide um tom poético ao explicar as peculiaridades amazônicas, mas imprime o caráter de contemplação e apreensão, com estilo e estética, das essencialidades imanentes às crenças e os traços identitários do homem e da mulher amazônica. Para Bruce Albert (1995) considerar a gênese das etnicidades não pode se configurar em algo simplista. Tais questões devem ser tratadas para além das ideologias que delimitam as inter-relações dentro de espectros epistêmico-ideológicos. Ele analisa que existe

> [...]todo um processo político-cultural de adaptação criativa que gera as condições de possibilidade de um campo de negociação interétnica onde o discurso colonial possa ser contornado ou subvertido. A intertextualidade cultural do contato nutre-se tanto desta etnopolítica discursiva quanto das formas retóricas (negativas ou positivas) pelas quais os brancos constroem "os índios". Porém, ela não se limita apenas às imagens recíprocas de índios e brancos. [...]a autorepresentação dos atores interétnicos constrói-se

> na encruzilhada da imagem que eles têm do outro e da sua própria imagem espelhada no outro. (ALBERT, 1995, p. 4, grifo nosso).

Há uma imagem refletida pelos personagens indígenas e pelo personagem homem branco (identificado apenas pelo substantivo "homem" e pelo adjetivo "branco") e isto se configura em um posicionamento histórico-ideológico. Percebe-se a astúcia/inteligência dos heróis para sobreviverem sem causar danos à floresta, enquanto o homem branco age sem mensurar as consequências dos atos por ele praticados (é um anti-herói). Constata-se também uma inversão nos papéis, porque o personagem branco apresenta um grau de imaturidade inapropriada para uma pessoa adulta, enquanto os meninos agem conscientes da importância de preservar a natureza.

A maneira de pensar e de agir dos personagens colocam em cena diferenças étnicas que frequentemente têm lugar nas narrativas ficcionais de temática mítico-indígena. A relação do personagem do homem branco com personagens indígenas, geralmente, é conflitante. Na dramaturgia figuram como inimigos e o primeiro sempre representa o anti-herói na trama (invasor, destruidor). Verossimilhanças que trazem à memória traços característicos do colonizador europeu.

4 COLONIALIDADE DE GÊNERO

Traços de colonialidades da língua e do pensamento estão por trás do texto em Amazônica, mas há um terceiro aspecto mergulhado nas entrelinhas que respinga a presença do pensar/agir colonial. Sutilezas na obra aludem à questão de gênero. Margeando esse aspecto, Walter Mignolo, em *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política* (2008, p. 291), registra que uma das marcas da razão imperial é a de afirmar a superioridade em detrimento aos "construtos inferiores raciais, nacionais, religiosos, sexuais e de gênero".

A presença feminina na obra Amazônica reflete traços do que Mignolo (2008) aponta como um "constructo inferior de gênero". Nesse sentido, pode-se observar que a figura feminina ora é representada por duas personagens (meninas-indígenas) doentes e vulneráveis; elas são elementos secundários e por meio de um sonho dos meninos-indígenas a autora transmite a ideia de que ambas podem ter um romance com os heróis – fato que não se desenvolve na trama. O que pode se verificar no discurso de abertura da peça (do pajé) e nas didascálias abaixo:

> PAJÉ – Um sonho veio me avisar que um de vocês será o escolhido para continuar meu trabalho. Todos sabem que ele é muito importante para a aldeia. [...]. É ele quem cura, interpreta os sonhos e protege a aldeia contra as ameaças externas. Imarê e Ilarê estão muito doentes. No meu sonho, um de vocês irá trazer a planta que cura essa doença.
> [Ulê e Amborê dormem e sonham com Imarê e Ilarê são jovens lindas]:
> IMARÊ – Pássaro que voa longe traz para mim o meu amor.
> ILARÊ – Que seja corajoso e sensível e não esqueça a minha flor. (CHAIB, 2020, p. 13 e 57, grifo nosso).

E ora a presença feminina é representada por duas aves (papagaias) que no início da trama acompanham os meninos-indígenas. No enredo as aves se autotransformam em mulheres indígenas (Araruna e Araruanara); em seguida elas cuidam da limpeza da oca – onde

moram Sol e Lua – personagens guerreiros que moram na floresta e dão abrigo a Ulê e Amborê– e também preparam a comida. Além disso, o destino delas tem um *happy End* semelhante aos de romances: casam-se com os guerreiros. Isso surpreende o leitor/espectador, pois acontece inesperadamente, não tem conexão com o enredo.

Depreende-se que há nessa ruptura dos fatos uma intencionalidade autoral, pois é nela que se encontram eixos simbólicos da colonialidade de gênero. Chaib constrói uma *performance* com nuanças do trabalho doméstico atribuído às mulheres-indígenas e por destiná-las ao casamento. As didascálias contribuem com essas inferências:

> Eles [Ulê, Amborê, Sol e Lua] se entreolham, riem e adormecem. Enquanto dormem, as papagaias se transformam nas indígenas Araruna e Araruanara. [...].
> Ulê e Amborê voltam a dormir. As indígenas preparam o peixe pirarucu. Em seguida se transformam novamente em papagaias. [...].
> As papagaias se transformam em indígenas e arrumam toda a oca enquanto estão sozinhas. (CHAIB, 2020, p. 36, 49 e 50, grifo nosso).

O questionamento que surge concomitantemente com as didascálias acima transcritas pode parecer retórico, mas o registro se torna pertinente: por que as personagens femininas indígenas dessa obra apresentam traços de colonialidade, figurando como frágeis ou serviçais e destinadas ao casamento? Uma possível resposta pode ser ancorada pelas reflexões de Maria Lugones (2020), quando ela faz referência à colonialidade não somente como classificação social e considera que as teorias contemporâneas desenvolvidas em relação às lutas pelo controle do "acesso ao sexo, seus recursos e produtos", são limitadas. Para Lugones

> não é necessário que as relações sociais sejam organizadas em termos de gênero, nem mesmo as relações que se consideram sexuais. Mas, uma vez dada, uma organização social em termos de gênero não tem por que ser heterossexual ou patriarcal. E esse "não ter por que" é uma questão histórica. (LUGONES, 2020, p. 7).

Essa perspectiva histórica evidenciada por Lugones abrange, inclusive, as reivindicações de mulheres indígenas na Amazônia que lutam pelo reconhecimento dos direitos que lhes são devidos. Para Marcivana Sateré-Mawé, uma das responsáveis pela Coordenação dos Povos Indígenas de Manaus e Entorno (Copime), a presença feminina tem fundamental importância na preservação cultural dos povos originários. Ela analisa que a mulher indígena passou por uma metamorfose social e deixou de ser motivadora dos movimentos para estar "na linha de frente em defesa dos territórios". Reconhece que para isso

> [a mulher indígena] se posiciona na defesa dos direitos coletivos, no direito por igualdade de todos e todas. Ainda é pouco discutido, mesmo dentro do movimento indígena, a questão dos direitos da mulher indígena. Na verdade, [ela] está construindo esse direito. [...]. Se antes, no início do processo de colonização, era ela quem falava, quem motivava as lideranças passadas a irem para a luta, hoje a própria mulher indígena tem uma presença marcante nessa luta. (PEREIRA, 2019, on-line).

Corroborando com essas considerações sobre os reflexos dos discursos e a *práxis* onde se observam traços de colonialidade de gênero, as pesquisadoras Rosa Oliveira de

Pontes e Solange Almeida Holanda Silvio (s/d), no artigo “Mulher indígena na Amazônia brasileira: lutas e resistência”, registram que

> [...]as organizações de mulheres indígenas combinam antigas demandas relativas à terra, créditos agrários, entre outras, com demandas atuais. [...]. Entre esses, destacam-se: aqueles relativos à violência tanto a intra-étnica (familiar) quanto a interétnica (entre “brancos” e “índios”); o acesso aos recursos técnicos e financeiros geradores de renda; a saúde reprodutiva; melhores condições alimentares; a participação nas decisões políticas, entre outros. Posteriormente, nos anos 1990 passaram a se posicionar com demandas por igualdade e respeito às diferenças de gênero no meio indígena brasileiro. (PONTE, s/d; SILVIO, s/d, p. 22, 23, grifo nosso).

Para além das questões que envolvem as singularidades da cultura indígena, a colonialidade de gênero está presente no *modus vivendi* e no *modus operandi* das sociedades que foram colonizadas, enquanto se continuar reproduzindo os elementos constitutivos do pensar e do agir colonial como forma de dominação étnico-político e cultural. Nas referências acima, nota-se uma transformação da mulher indígena, conquistando visibilidade e o devido lugar social, mesmo que tardiamente.

Registra-se, portanto, o simbolismo dessas transformações como um empoderamento feminino que pode confrontar as nuanças de colonialidade de gênero em narrativas pós-coloniais, como acontece sutilmente na peça Amazônica. Essa percepção de confronto, resistência feminina e conversão de papeis sociais explicitadas nas referências acima, está em conformidade com o pensamento de Mignolo (2008) sobre colonialidade e decolonialidade e se configura como uma provável “desobediência epistêmica”.

5 COLONIALIDADE EM NARRATIVAS INDÍGENAS

A dramaturgia na região amazônica é pouco estudada, principalmente no que tange à diversidade identitária e cultural indígenas. A obra Amazônica se configura, portanto, como uma referência literária pois reproduz o ritual de passagem indígena e apresenta nuanças da rica mitologia da Amazônia. Nesse sentido, vale relembrar o que o professor Mircea Eliade (1972) esclarece sobre a natureza dos mitos, quando explica que eles expressam a cosmovisão e as verdades dos povos indígenas e são perpetuados pela oralidade. Cada figura mítica traz em si as explicações particulares do ser e do existir das coisas.

Em Amazônica percebe-se que esses conceitos foram, de certa forma, ignorados. Os elementos simbólicos que compõem a natureza dos seres míticos não foram contemplados integralmente. Tem-se a impressão de que a autora reuniu uma série de informações e as condensou em único texto. Os personagens não reproduzem as características elementares que originalmente os constituem e não convencem o leitor/espectador da importância deles dentro da mitologia indígena. Nos diálogos seguintes é possível observar nuanças desse fato:

> ULÊ – Vovó, e como vamos apagar o fogo?
> COBRA GRANDE – Vou fazer chover.
> AMBORÊ – Vovó, será que eu posso te pedir uma coisa?
> COBRA GRANDE – Neto, cuidado com o que deseja.
> AMBORÊ – Eu queria pegar um boto cor-de-rosa para levar para a aldeia.

> COBRA GRANDE – Para que você quer um boto? Por acaso vai fazer algum feitiço de amor com os seus olhos?
> AMBORÊ – Para levar como grande caça no ritual da maioridade. Quero levar o maior peixe. Se depois que ele for comido, alguém quiser fazer um feitiço com os seus olhos, que faça.
> COBRA GRANDE – Meu neto, boto não é peixe. É mamífero. E nos dias de hoje os botos estão em extinção. Mostrar que tem coragem não quer dizer apenas pegar a maior caça e sim preservar o que corre risco de acabar... [...]. (CHAIB, 2020, p. 29-30).

Nesse sentido, importa registrar o que o crítico Patrice Pavis (2007) aconselha sobre a observância dos pressupostos básicos na estrutura de um texto dramático e que posteriormente deve ser passível de verificação. Para ele é fundamental que se observe a sequência dos fatos que constituem o elemento narrativo de uma obra, principalmente quando se tratar de obras ficcionais como a fábula (aqui inferem-se mitos e ritos). Espera-se que ao compor ou se reproduzir a fábula

> [...]o autor dramático [tenha que] estruturar as ações – motivações, conflitos, resoluções, desenlace – num espaço/tempo que é abstrato e construído a partir do tempo/espaço e do comportamento dos homens. [...] A fábula é, portanto, nesta acepção, o conjunto de motivos que se pode reconstituir num sistema lógico ou dos acontecimentos ao qual o dramaturgo recorre. [...] instalação cronológica e lógica dos acontecimentos que constituem a armação da história representada. (PAVIS, 2007, p. 157 e 158).

Além disso, o pesquisador Fabiano Tadeu Grazioli (2019) esclarece que

> [...]cabe inferir que a fábula é a disposição dos acontecimentos, sejam eles advindos de uma fonte conhecida ou não, sobre a malha da construção dramatúrgica, momento em que o dramaturgo vai articular a ordenação dos episódios, principalmente se tratando de dramaturgia clássica, dentro de uma sequência que vai valorizar a sucessão dos fatos, numa lógica esperada e que resulte em um texto com arremates entre suas partes (exposição, aumento da tensão, crise, nó, catástrofe e desenlace, conforme já referimos). Na dramaturgia contemporânea, nem sempre todos os elementos que compõem a fábula vão estar presentes (pelo menos não de maneira potencializada), mas há que se respeitar uma construção que permita perceber esse viés herdado da dramaturgia clássica, sob pena de o texto, caso assim não consiga se articular, não constituir uma realização plena em dramaturgia. (GRAZIOLI, 2019, p. 350, grifo nosso).

Essas análises trazem luz sobre os estudos contemporâneos do gênero teatral, ao mesmo tempo que ampliam as discussões epistêmicas sobre literaturas pós-coloniais. Depreende-se também que os personagens míticos poderiam potencializar o teatro mítico de Léa Chaib, se a narrativa evidenciasse as singularidades e pluralidades imbricadas neles pelas próprias crenças indígenas. Há que se considerar ainda que o texto literário tem sempre o que dizer, quando estudado sob outras perspectivas:

> [...]por diversos motivos históricos e culturais, aquilo que podemos considerar como a literatura indígena brasileira, ou a parte dessa literatura a que temos acesso, constitui um repertório diverso dos seus congêneres no

> resto das Américas. As populações indígenas tropicais, os povos da floresta no Brasil, estiveram, e em parte ainda estão, entre os mais "primitivos" do continente americano, o que aliás certamente estimulou que tenham sido os mais frequentemente imaginados e representados pelo Ocidente na perspectiva das "visões do paraíso". Criou-se, assim, uma situação paradoxal: por um lado, o Brasil possui uma literatura culta, na qual o motivo indígena é o mais forte, o mais insistentemente cultivado na intenção de fundar uma imagem enobrecida ou diferencial da nacionalidade; por outro lado, esse cuidado de estetização não encontrou correspondência no domínio da pesquisa, e as artes verbais dos índios brasileiros permaneceram bem mais desconhecidas que as das outras etnias autóctones do Novo Mundo. (FIGUEIREDO, 2005, p. 440-441).

Ainda de acordo com as observações de Eurídice Figueiredo (2005, p. 440), as lentes pelas quais se tem lido o indígena brasileiro "operaram, via de regra, de modo desfocado e lacunar, promovendo, quer pela estilização literária, quer pelo tratamento da documentação histórica, uma dupla exclusão". Ou seja, considera que os aspectos e potencialidades estéticas são, portanto, ignorados:

> A função literária ou poética dos relatos de tradição oral, entre os quais os indígenas, não costuma ser levada em grande conta pelos analistas, que tendem para as operações estruturais "frias", aplicadas, sobretudo, à morfologia dos elementos da trama. Quanto à poesia dos índios, permaneceu quase desconhecida para nós; sobre ela formaram-se pouco mais que hipóteses, esboços hesitantes que empobreceram e estereotiparam o objeto de sua consideração, a ponto de proscrever-nos a possibilidade de qualquer estesia mais aguda desse objeto. Investiu-se na unidade, na simplificação, na exterioridade superficial, em vez de pesquisar a rica diversidade dessas culturas com sua poesia, enfrentando-lhe a complexidade e os matizes subjetivos e estéticos. (FIGUEIREDO, 2005, p. 440 e seg. Grifo nosso).

No desenlace da peça, Léa Chaib apresenta um final previsível e sem detalhamento do cerimonial de finalização do ritual de passagem. Os meninos indígenas (heróis do drama), tendo cumprido todos os desafios, retornam para a tribo, entregam presentes ao pajé e salvam as meninas com o chá feito da rara flor que eles encontraram na floresta. Ulê e Amborê – que realizaram simbólica e culturalmente a passagem para a vida adulta – são aceitos em condição de igualdade pelos seus pares, tornando-se, ambos, candidatos a futuros pajés.

A peça é encerrada com frases curtas: "o pajé entra com as curumins curadas. Eles acendem a fogueira. Colocam a caça em cima dela. Todos dançam e cantam ao redor da fogueira" (CHAIB, 2020, p. 60). Depreende-se com isso, que à narrativa faltou o que as considerações acima denominam de "estesia mais aguda desse objeto" – enquanto texto literário de temática essencialmente indígena.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como um texto pós-colonial pode apresentar traços de colonialidades? Para responder a esta questão norteadora da presente pesquisa, analisou-se a peça teatral Amazônica, da escritora Léa Chaib, sob o viés da semiótica discursiva que trouxe à tona o plano de conteúdo, revelado pelos sentidos dos signos verbais impressos, principalmente, nas fa-

las/discursos das personagens. A peça apresenta uma ousada proposta, a partir do próprio título. A palavra "amazônica" morfologicamente é classificada como "adjetivo relativo" e este significa ter a qualidade de "ser da Amazônia"[2], inferindo também a ideia de colossal.

A temática principal representa uma versão de um dos eventos mais simbólicos da cultura indígena brasileira – o ritual de passagem do menino indígena para a fase adulta – e nesse aspecto a obra corresponde ao que o tema/título propõe. Além disso, a obra é gramaticalmente bem escrita, seguindo a formalização das construções frasais em ordem direta, regras de pontuação e de concordâncias. Entretanto, o enredo e as personagens são revestidos com signos verbais que colocam diante dos leitores/espectadores compreensões epistêmicas de cunho histórico, político e ideológico.

O uso da linguagem formal nas falas das personagens indígenas, principalmente dos meninos-heróis do drama; as características que moldam sutilmente as *performances* das figuras femininas, refletindo comportamentos herdados da cultura patriarcalista; e o personagem homem branco que (res)suscita a imagem do europeu colonizador imprimem os principais traços de colonialidades na obra.

Esses elementos estão imbricados na narrativa e refletem conceitos que reforçam identidades reproduzidas como espectros da historiografia oficial brasileira. Um exemplo dessa percepção está na repetição da temática conflitos étnicos *versus* motivação ecológica. De um lado, personagens indígenas e do outro o homem branco. Isso sempre tem uma perspectiva polarizada, passando a mensagem de que aquele sempre defende a preservação (vida) da natureza, enquanto este promove a destruição (morte).

Este é um mote repetido em narrativas teatrais que exploram temáticas político-ideológicas, mas não apresentam soluções ou propostas para minimizar um grave problema que vem se arrastando por séculos na sociedade brasileira. Uma ruptura desses fatores que fomentam a permanência da colonialidade, do ponto de vista ideológico, controle político e epistemológico, pode acontecer pela sistematização crescente de um processo decolonial.

Nesse sentido, Walter Mignolo entende que é salutar ter uma postura diferente. Ele propõe uma mudança que contempla, sobretudo, perspectivas de identidade em política. Isto significa que, entre outros aspectos, tanto quem escreve quanto quem ler devem se desvincular das essencialidades tóxicas que evidenciam as diferenças étnicas e culturais. Segundo Mignolo, a única maneira para que isso aconteça é fazer opção pelo decolonial, pois é assim que se pode alimentar o pensamento decolonial, sob a perspectiva de "um mundo no qual muitos mundos podem coexistir" (MIGNOLO, 2008, p. 296).

REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce. O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza. Série Antropologia, v. 174, p. 1-33, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Editora Parma LTDA., 4ª edição, 2005.

BONNICI, Thomas. Conceitos-chave da teoria pós-colonial. Maringá: Eduem, 2005.

CHAIB, Léa. Amazônica. São Paulo: Laranja original, 1ª ed., 2020.

DE PONTES, Rosa Oliveira; SILVIO, Solange Almeida Holanda. Mulher indígena na Amazônia brasileira: lutas e resistência.

2 In: https://www.dicio.com.br/amazonica/

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Editora Perspectiva. Coleção Debates, 1972.

FIGUEIREDO, Eurídice (org.). Conceitos de literatura e cultura. Editora UFJF, 2005.

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. Organon, v. 9, n. 23, 1995.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. O texto dramático e a cena teatral: elementos de análise a partir de Patrice Pavis. Revista Linguagem & Ensino, v. 22, n. 1, p. 337-352, 2019.

LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: VAREJÃO, Adriana (org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2020.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF, v. 34, n. 1, p. 287-324, 2008.

PAVIS. Patrice. Dicionário de teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Gilmar. Feminismo indígena é resistência na defesa dos povos amazônicos. Disponível em <https://olma.org.br/2019/10/31/feminismo-indigena-e-resistencia-na-defesa-dos-povos-amazonicos/>. Acesso em: 25 de mai. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, v. 233, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro I. Tradução Paulo Neves; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Critica).

UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. Tradução: José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.