

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ANDREIA DUARTE DE FIGUEIREDO

Teatro e os povos indígenas, por uma reinvenção da vida

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ANDREIA DUARTE DE FIGUEIREDO

Teatro e os povos indígenas, por uma reinvenção da vida

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicação
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas

Área de Concentração: Pedagogia do teatro

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Elisabeth Silva Lopes

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Figueiredo, Andreia Duarte de.

Teatro e os povos indígenas: por uma reinvenção da vida/ Andreia Duarte de Figueiredo; orientadora, Elizabeth Silva Lopes. - São Paulo, 2023.

261 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

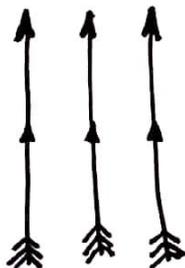
1. Teatro. 2. Povos indígenas. 3. Colonialidade. 4. Arte. 5. Corpo. I. Silva Lopes, Elizabeth. II. Título.

CDD 21.ed. - 792. 306. 700.

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Ticiana Brannco
Sandra Benites
Josi Geller
Ailton Krenak
Luna Rosa Recaldes
Renato Bolelli
Denilson Baniwa
Jaider Esbell
O povo Kamayura
André Lucena
Beth Lopes
Tião Soares
Zenaide Duarte
Carla Ávilla
Barulhista
Betty Mindlin
Daniela Perucci
Zahy Guajajara
Kenia Dias
Rosa Tukano
Juliana Pautilla
Davi Kopenawa
Eduardo Salino
Pedro Neto
Kotok Kamayura
Fernanda Procópio
Guilherme Marques
Luiz Davi
André Luiz
Olivia Maia
Amanda Dafoe
Lucas Pradino
Naine Terena
Mapulu Kamayura
Lilly Baniwa
Ricardo Alves Junior
Outra Margem
Arami Arguello



RESUMO

A presente tese reflete sobre diferentes perspectivas na relação entre o teatro e os povos originários, abordando noções sobre epistemologia, corpo, invisibilidade social, colonialidade e arte. Todo o trabalho é feito em um diálogo com o saber dos povos indígenas, tendo como referência o pensamento e a prática de líderes, artistas e intelectuais de diferentes etnias. A escrita é elaborada de forma poética valorizando a experiência como ponto central na realização artística e no campo expandido do teatro. Assim, a própria convivência de anos ao lado de pessoas que são do povo originário, a criação de espetáculos e de festival, passam a ser entendidos como formas potenciais de produção de conhecimento e de ativismo estético político. Para além da produção na arte, a conexão entre os povos indígenas e o teatro é observada como oportunidade para expansão do pensamento, apontando movimentos para a reinvenção das nossas formas de existir.

Palavras-chaves: Teatro. Povos Indígenas. Colonialidade. Corpo. Arte.

ABSTRACT

This thesis reflects on different perspectives about the relationship between theater and indigenous peoples, discussing notions of epistemology, body, social invisibility, coloniality and art. This work is done in a dialogue with the knowledge of indigenous peoples, implying the thought and practice of leaders, artists and intellectuals from different ethnic groups as main reference. The writing is elaborated in a poetic way, valuing experience as a central point in artistic achievement and in theater as expanded field. Thus, the coexistence of years alongside people from First Nations, the creation of shows and festival come to be understood as potential forms of knowledge production and political aesthetic activism. In addition to art production, the connection between indigenous peoples and theater is seen as an opportunity to expand thinking, pointing to movements for the reinvention of our ways of existence.

Keywords: Theater. Indigenous Peoples. Coloniality. Body. Art.

LISTA DE IMAGENS POR TEXTO

(A sequência das imagens está estabelecida por ordem de aparição em cada texto)

Agradecimentos.

Desenho 1: Flecha.

Sumário.

Desenho 1: Flecha.

Texto: Texto Sugestões para leitura.

Desenho 1: Canoa no rio 1.

Desenho 2: Canoa no rio 2.

Texto: Sobre pés que pisam leve na terra.

Desenho 1: Vírus.

Desenho 2: Pena-Flecha.

Desenho 3: Pinturas.

Texto: Um modo de ser artisticamente selvagem

Desenho 1: Tempo ancestral.

Desenho 2: Tempo contínuo.

Texto: Experiência de pele, pássaro-mulher

Desenho 1: Escama de peixe.

Desenho 2: Pássaro.

Desenho 3: Pintura de onça

Texto: O corpo mundo

Desenho 1: Rabo de cobra

Desenho 2: Rio

Desenho 3: Horizonte.

Texto: Carta ao leitor

Desenho 1: Cobra lagoa

Desenho 2: Flecha

Texto: Se for para olhar, que seja longe

Desenho 1: Vírus

Desenho 2: Monstro.

Desenho 3: Vírus

Desenho 4: Peixes

Texto: Gavião de duas cabeças

Imagem 1: Cartaz de divulgação do espetáculo

Imagem 2: Desenhos em caderno de anotações

Imagem 3: Espetáculo Gavião de Duas Cabeças

Imagem 4: Espetáculo Gavião de Duas Cabeças
Imagem 5: Espetáculo Gavião de Duas Cabeças
Imagem 6: Espetáculo Gavião de Duas Cabeças
Imagem 7: Espetáculo Gavião de Duas Cabeças
Imagem 8: Espetáculo Gavião de Duas Cabeças
Imagem 9: Espetáculo Gavião de Duas Cabeças
Imagem 10: Espetáculo Gavião de Duas Cabeças
Desenho 1: Pinturas
QR Code 1: Música Valse, Paulo Jobim

Texto: Antes do tempo existir

Imagem 1: Cartaz virtual - Antes do Tempo Existir
Imagem 2: Espetáculo Antes do Tempo Existir
Imagem 3: Espetáculo Antes do Tempo Existir
Imagem 4: Espetáculo Antes do Tempo Existir
Imagem 5: Espetáculo Antes do Tempo Existir
Imagem 6: Espetáculo Antes do Tempo Existir
Imagem 7: Espetáculo Antes do Tempo Existir
Imagem 8: Espetáculo Antes do Tempo Existir
Imagem 9: Espetáculo Antes do Tempo Existir
Desenho 1: Arcos
Desenho 2: Universo
QR Code 1: Site Antes do Tempo Existir

Texto TePI – Teatro e os povos indígenas

Imagem 1: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 2: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 3: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 4: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 5: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 6: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 7: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 8: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 9: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição)
Imagem 10: Flyer Live TePI
Imagem 11: Flyer Live TePI
Desenho 1: Círculo sem nome
Logomarca 1: Logomarca TePI 2a Edição
QR Code 1: Live, 2020
QR Code 2: Teaser TePI
QR Code 3: Plataforma TePI Digital, 2021
QR Code 4: Book TePI 2023

Texto O Silêncio do Mundo

Imagem 1: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 2: Espetáculo O Silêncio do Mundo

Imagem 3: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 4: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 5: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 6: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 7: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 8: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 9: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 10: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 11: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 12: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 13: Espetáculo O Silêncio do Mundo
Imagem 14: Espetáculo O Silêncio do Mundo
QR Code 1: Canto Ehe Porã

Referências bibliográficas

Desenho 1: Rabo de cobra

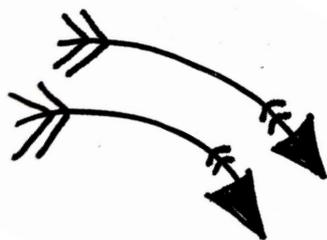
SUMÁRIO

SUGESTÕES PARA LEITURA

TePI – TEATRO
E OS POVOS
INDÍGENAS

UM MODO DE SER
ARTISTICAMENTE
SELVAGEM

SE FOR
PARA OLHAR,
QUE SEJA
LONGE.



SOBRE PÉS
QUE PISAM
LEVE NA
TERRA.

EXPERIÊNCIA
DE PELE,
PÁSSARO
MULHER.

GAVIÃO DE
DUAS CABEÇAS |
DRAMATURGIA |
GAVIÃO DE
DUAS CABEÇAS.

REFERÊNCIA
BIBLIOGRÁFICA

O CORPO
MUNDO

CARTA AO
LEITOR

DRAMATURGIA O
SILÊNCIO DO MUNDO |
A EFEMERIDADE DE O
SILÊNCIO DO MUNDO.

ANTES DO
TEMPO EXISTIR |
DRAMATURGIA
ANTES DO
TEMPO EXISTIR

SUGESTÕES PARA LEITURA

1. A organização da tese não impõe uma ordem textual, portanto não há um texto inicial ou final. A proposta entende que cada parte desta escrita traz um conteúdo específico e complementar, logo, para o entendimento geral é importante a leitura de todos os textos. A sugestão para o leitor é escolher a própria composição de leitura, criando a sua experiência diante das reflexões.
2. Todas as referências, citações, memórias, histórias apresentadas fazem parte do encontro que pude ter com pessoas que são de diferentes povos originários durante os anos da minha vida. São líderes, pensadores, artistas, amigos, parceiros de trabalhos com os quais pude me relacionar em diferentes contextos. Os conhecimentos na discussão se dão a partir desses encontros e com essas pessoas, portanto não fazem alusão a todos os povos indígenas, mas são fundamento epistemológico deste trabalho.

Desenho 1: Canoa no rio 1.



3. Denomino no texto os povos originários e ou o povo originário, compreendendo esse singular na língua portuguesa como um conjunto, que significa os povos que são originários a este território que hoje é conhecido como Brasil. Porém, acredito importante pontuar o reconhecimento da diferença étnica cultural de cada povo indígena em seus contextos históricos sociais.
4. Refiro às pessoas indígenas como aqueles que são vinculados aos coletivos originários deste território que hoje é conhecido como Brasil. Essa é uma concepção ampla e complexa, mas que aprofunda no entendimento de que o ser indígena está conectado a uma territorialidade. E que nesta relação, a identidade e o conhecimento universal são construídos e determinadas pela tradição. Portanto, na presente tese, o ser não indígena é justamente aquele que não se afirma e não se reconhece implicado nas compreensões apontadas acima.
5. Como se pode observar, apresento dramaturgia, fotos, desenhos, QRCode e links de site para serem acessados. Todo esse conteúdo está distribuído na tese de forma sinestésica e é entendido como conhecimento de mesmo valor que o trabalho textual.
6. O conjunto textual gira em torno de consideração histórica, sobre a colonização, a arte, abrangendo pensamento político e também sobre o fazer teatral e a relação com os povos indígenas. Alguns textos fazem descrição e reflexão sobre produção artística, como espetáculo e mostra artística. Portanto, esta tese entende que o conhecimento está na prática quanto na elaboração reflexiva para a escrita e teoria.
7. Entendo este trabalho como o movimento da vida: sempre contínuo e fluido. Qualquer nota, troca e reflexão sobre os pontos de vista são tidos como oportunidade de repensar o próprio processo e desenvolver noções sobre a produção artística e a existência no mundo.

Desenho 2: Canoa no rio 2.



Fonte: Andreia Duarte, 2022

SOBRE PÉS QUE PISAM LEVE NA TERRA

SOBRE PÉS QUE PISAM LEVE NA TERRA

(...) se vocês nos tomarem essa terra em que nós vivemos, ensina para os seus filhos que essa terra é sagrada. Pisem com cuidado nessa terra. Se vocês não souberem reverenciar essa terra e não entenderem que tudo que acontece com a terra, tudo que fere a terra, fere os filhos da terra, verão que um dia vocês vão despertar sufocados nos seus próprios detritos (SEATTLE, Carta do cacique Seattle para o presidente Francis Pierce, 1855)”

Por flechas que tensionam a epistemologia do saque.

A ideia de pisar leve sobre a terra é um diálogo que Ailton Krenak (2015, p. 339) faz e que tem por referência a carta do cacique Seattle da tribo Suquamish, do Estado de Washington, enviada em 1855 para o então presidente dos Estados Unidos, Francis Pierce, em resposta a oferta do Governo de comprar o território ocupado pelo seu povo. De forma semelhante à mensagem da carta, Krenak lança um chamamento para tomarmos cuidado com o espaço em que habitamos, trazendo a noção do planeta Terra como um organismo que tem a potência da vida em si e que é composto por vários elementos e seres que o fazem existir, como o calor, o frio, o vento, os minerais, os vegetais, os animais, a terra, a água, o ar, o céu em toda dimensão universal. Um entendimento amplo da existência que insere o humano como apenas uma das várias espécies que coabitam esse grande território mundial.

A discussão atravessa vários campos do conhecimento e Ailton, há muitos anos, vêm expondo o assunto em suas palestras ao lado de pensadores indígenas, também filósofos, cientistas, antropólogos de diferentes lugares¹. Todavia, o que acho essencial assimilar sobre essa reflexão, é que Krenak parte da percepção indígena sobre a vida.

Claro que seria muito amplo fazer essa consideração a partir da diversidade cultural cosmológica de cada etnia, sobre os seus contextos sociais específicos e o que compõe a vastidão de povos indígenas que habitam o mundo e o Brasil. Porém, o que percebo na tradução feita por Krenak é a aproximação de valores sobre o existir que atravessam os povos originários e que têm a ver, por exemplo, com discernimentos sobre território, coletivo, natureza, corpo, vida, arte e tempo. Então, não é uma fala construída de forma isolada, mas está conectada com a episteme apresentada pela voz de diferentes líderes, com a vivência dentro das comunidades e também com sentidos

¹ Um dos exemplos é o ciclo de estudos *Selvagem*, que é idealizado pela Dantes Editora e tem a mediação de Ailton Krenak. O ciclo traz conversas e publicação de livros de pesquisadores de diferentes culturas, quando são apresentadas suas perspectivas e conhecimentos sobre a vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCJFxuy0nRF3Z9YvBW7vIjCA/featured>. Acesso em 30 de março de 2021.

que atravessam a produção estética e artística feita por indígenas.

Mas o que acontece é que essas noções fundamentais que permeiam a vivência do povo originário passam a ser tensionadas a partir do momento em que a colonização adentra nos seus territórios, trazendo, nesse movimento, o que Ailton Krenak vai denominar de “epistemologia do saque”. Um pensamento e prática que se realiza na sobreposição de um modelo ideal de sociedade, destituindo por meio da violência, do etnocídio e da imposição cultural; qualquer outra forma de vida que não esteja pactuada com esse modo de existir, como ele mesmo explica:

O enimesmamento da concentração antropocêntrica, esse pensamento que orientou e que sustentou o processo de colonização das Américas e que trouxe esse pensamento branco para ocupar as suas paisagens, imprimiu nessas uma visão de uma platitude, onde o saque de toda riqueza, da fartura da natureza se constitui no projeto civilizatório, no projeto da conquista, no projeto de consolidação de um tipo de sociedade. (KRENAK, 2017, p. 5).

A reflexão trazida pelo líder Krenak nos convoca para prestarmos atenção sobre esses sistemas de vida que trazem disparidades profundas. O chamamento para pisar leve sobre a terra se realiza-se em conexão com todas as existências, tempos e espaços, considerando a vida um processo contínuo. O que distancia da perspectiva antropocêntrica que empobrece a noção do existir, por inserir o homem no centro do mundo de forma arrogante sobre outras vidas. Essa separação entre o homem e a natureza, fundada na epistemologia do saque e pela perspectiva do antropoceno, vai formular noções próprias sobre o tempo em uma ordem cronológica, sobre o espaço como propriedade, sobre o valor no consumo e na mercadoria, no privilégio de poder e domínio em relação a concentração de riqueza.

Tendo em vista essas diferentes perspectivas do existir que a elaboração desse texto foi formulada para justamente apontar distensões e atritos gerados na fricção entre perspectivas do povo originário e a colonialidade. Acho essencial essa produção no contexto da tese, primeiro porque essa tensão possibilita repensar o nosso estar no mundo a partir de pontos de vista complexos e plurais. Depois porque esse entendimento vai reverberar na minha própria visão e escolha estética e política. Os apontamentos que estão nessa escrita, sobre território, espiritualidade, fronteira, sobre o ser e o valor da vida, são reflexões que também estão nas realizações artísticas que venho fazendo durante os anos, em parceria com representantes do povo originário, em formatos diversos, seja livro, espetáculo, mostras artísticas, plataforma digital e palestras.

Sob o meu olhar, fazer arte é produzir sentidos que afetam e podem reelaborar experiências e pontos de vista. Como essa produção textual é feita a partir do encontro entre o meu ser artista e o povo indígena – na escuta da sua oralidade, inteligência, modo de fazer e existir; penso que trazer referências intelectuais do povo originário que

questionam a história e os processos contínuos da colonialidade, denominando suas contradições e violência; é essencial para entender os fundamentos pelos quais venho em diálogos, construindo flechas criativas que reverberam a reinvenção do estar em vida.

A epistemologia do saque e o território.

Como explica Krenak (2020), a epistemologia do saque vai sendo construída no subjugamento de todas as existências, plantas, bactérias, montanhas, rios, bem como na categorização e seleção da própria humanidade. É como se tivessem inventado uma casta em que estão aqueles considerados os humanos, ou seja, os que vivem a abstração civilizatória que suprime e nega a pluralidade e diversidade das formas de vida e hábitos. E os que estão fora, os chamados sub-humanos, que fazem parte de núcleos que ainda se mantêm agarrados na Terra, como os caiçaras, indígenas, aborígenes, quilombolas e toda uma vida excluída à margem do caminho.

Sobre esse assunto, é interessante perceber o sentido do lugar que se dá exatamente entre essa chamada “humanidade” e a “sub-humanidade” que se mantêm agarrados na terra. Na existência indígena, o território é onde cada povo imprime a sua marca cultural e funda uma memória de criação do mundo. Quando a narrativa brota e os rios, as florestas, os caminhos ganham nomes, histórias e lembranças que vão registrando e trazendo fundamento para a vida coletiva de cada povo. Tem um texto lindo de Ailton que chama “Antes, o mundo não existia”, feito em 1992, no qual ele fala que o local é “onde a alma de cada povo, o espírito de cada povo encontra a sua resposta verdadeira. De onde sai e volta, atualizando tudo, o sentido da tradição, o suporte da vida” (KRENAK, 1992, p. 201). Faz parte de uma compreensão ampla que aprofunda o entendimento do lugar não como qualquer um, mas enquanto uma territorialidade que constrói a identidade, que informa a arte, a arquitetura, o conhecimento universal. A pessoa, por esse viés, não é um indivíduo isolado que ocupa o território da forma como ela quiser, mas é um sujeito coletivo implicado em um saber ancestral que na interação com o espaço vai construindo o fundamento e o sentido do caminho do homem no mundo (KRENAK, 1992).

Mas quando a violência colonial rompe com a percepção da humanidade como um todo pertencente à natureza, ela desconecta o homem do lugar de origem. A brutalidade dessa separação vai inserindo o humano em uma busca desenfreada, marcada pela relação assimétrica de poder que caracteriza a conquista do capitalismo. Nesse processo, o local perde a singularidade, tal como a ideia de pessoa é diretamente atingida exatamente no momento em que vai se desligando da conexão coletiva em direção a individualização. Isso significa que o sujeito individualizado, diferente do sujeito coletivo, é o resultado do desmembramento do humano na relação com o local como suporte de vida (KRENAK, 2018).

Segundo Krenak (2018), a individualização é aprofundada com a apropriação do trabalho e com as formas ecológicas de subsistência que torna o sujeito adaptado e complacente com o “eu-saqueador” e o “eu-aniquilador”. Seja pela promoção do encercamento, da privatização e da consumação dos projetos que acometem o planeta como lugar comum. O desterramento, então, cumpre a catástrofe de produzir o espaço do outro, um local de mobilidade, um lugar nenhum ou qualquer ambiente que permita a naturalização na cabeça das pessoas sobre a predação da paisagem. Para Ailton (idem), cinco séculos de exploração contínua nas regiões do Sul global aniquilaram qualquer pensamento alternativo que colocasse em questão todo esse extrativismo gerador de miséria. Daí o pior acaba por acontecer, que é quando a epistemologia do saque faz com que do meio das comunidades despojadas, também saiam sujeitos capazes de reproduzir a violência. O que se dá com a naturalização do saque na cabeça das pessoas, convertendo-os em agentes hábeis para justificar que era preciso matar um rio ou assassinar uma montanha em favor do desenvolvimento local. Quando essas pessoas acabam reiterando uma tradução da epistemologia hegemônica para que seja aceita a lógica colonial do capital.

O entendimento da complexidade que envolve a relação entre o humano e o território serve também para atinar que pertencer ao lugar é uma maneira de romper com o ciclo do oprimido que vem a ser o opressor. E entender de uma vez por todas, como elucida Ailton Krenak que:

Índigena é aquele que vem do lugar. Ser do lugar marca precisamente a diferença do não-lugar. O sujeito coletivo pertence ao lugar, o que é o oposto político do lugar que pertence ao indivíduo. Os Kaiowa Guarani² lutam pela terra porque pertencem à terra, não porque a terra pertence a ele; a terra não pertence a ninguém. Para o indígena da terra, não há outro lugar, não há outra ecologia. Frente a despossessão, a espoliação e expropriação do desterro da relação ecológica com a Natureza, proteger a terra tem o sentido da existência. O lugar transcende a natureza em sua percepção como recurso e alcança a dimensão da existência como sagrado (KRENAK, 2018, s/d).

Por isso que o sentido da palavra ecologia é entendida pelo próprio Krenak (2018), ou mesmo pelo líder Yanomami Davi Kopenawa (2015) como uma referência que vem da parte colonial Norte do mundo, que apenas tenta uma conexão com o povo originário. Mas para eles, isso não passa de uma carapaça e fazem essa crítica por entenderem que na floresta a noção verdadeira de ecologia sempre existiu, já o surgimento do termo no mundo branco só vem acontecer posteriormente quando o ambiente já foi extinguido. Para Kopenawa, a ecologia é o humano, como também

² Para saber mais sobre os Guarani Kaiowá, sugiro ver: SOCIOAMBIENTAL. Sobre os Guarani Kaiowa. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiowá. Acessado em 3 de março de 2021.

o xapiri³, o animal, a árvore, o rio, o céu, a chuva, o vento e o sol. Tudo o que veio à existência na floresta e que está longe do nape⁴ que depreda e coloca cerca. Nesse sentido, o que o não indígena concebe e denomina como “ecologia” ou “meio ambiente” seria apenas o que resta da terra e da floresta ferida por suas máquinas, ou seja, é a sobra de tudo o que foi destruído. É por isso que Davi comenta que a palavra “meio” não tem sentido, pois vai implicar na proteção de apenas uma parte e, como ele explica, se a floresta for dividida e ficar somente um pedaço que não passa da sobra do que foi retalhado, o sopro da vida vai ficando cada vez mais curto (KOPENEWA, 2015).

Então, aqui já é possível entender que há um enredamento na lógica indígena sobre o território, no qual, nós, humanos e não humanos somos considerados parte integrante do organismo que é o planeta. Dessa forma, vamos criando a identidade porque nos relacionamos com tudo que é vivo, com o local, com os nossos familiares, com outros grupos, quando obtemos saberes localizados, que vêm sendo elaborados no tempo de toda existência. Assim, no decorrer das gerações, vão sendo transmitidas as memórias que dão sustentação para o caminho do estar vivo.

Nessa concepção originária, portanto, há um vínculo afetivo com o território e não uma ideia de propriedade, de uma terra que possa ser dividida para indivíduos, registrada em cartório, demarcada por cerca, muro, ou mesmo, por fronteira política entre países. Em outro texto que chama “Paisagens, territórios e pressão colonial”, Krenak (2015) conta que Abya Yala evoca a memória de um lugar que contempla o que hoje conhecemos como as Américas, perpassando desde a região central até o sul. Uma grande territorialidade em que várias nações viviam, muito tempo atrás, muito conscientes do espaço que ocupavam e, no tempo das primeiras colonizações, sabiam que estavam sofrendo uma invasão que ia alterar profundamente a noção que os antigos traziam do território. Segundo as narrativas, esses muitos povos denominavam os locais por onde passavam, mostrando vastos conhecimentos geográficos e históricos que foram se ampliando ao longo do tempo por meio de redes de trocas, que se davam em um trânsito de línguas e saberes que circulavam por todo o continente.

O relato mostra uma forma de estar no local que vai sendo moldada e transformada a partir do deslocamento temporal, coletivo e cultural, que tem origem antes de qualquer ideia sobre limite nacional ou entre os estados. Mas o mais relevante é perceber que essa é uma noção de territorialidade expandida que ainda se faz presente nos dias de hoje, na memória e nas narrativas trazidas de dentro das comunidades indígenas. Tacumã Kamayura que foi um grande pajé, pai do cacique Kotok Kamayura e da líder espiritual Mapulu Kamayura, com o qual eu tive a enorme felicidade de viver junto, em

³ Os xapiris são seres espirituais de grande complexidade e diversidade que vivem na floresta. Estão totalmente conectados com os xamãs Yanomami que agem para proteger o mundo contra seus males e as epidemias que atingem os humanos. Para saber mais sobre os xapiris, ver: KOPENAWA; ALBERT, 2015.

⁴ *Nape* significa não indígena na língua Yanomami (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

sua casa, durante dois anos do período em que morei na aldeia (FIGUEREDO, 2015), sempre apontava para o norte no momento em que contava sobre a amplitude do espaço ancestral do seu povo. Lembro quando ele, sentado em um pequeno banco de madeira, ia mapeando com o dedo no chão o percurso histórico e secular que começava nos limítrofes do que hoje entendemos pelos estados do Mato Grosso e Pará. Tacumã contava que o seu povo caminhou por algum tempo com os Tapirapé⁵, mas depois se separaram e os Kamayura seguiram sozinhos adentrando a região do baixo rio Xingu. Foi lá que denominaram Diauarum – que significa “lugar de onça” na língua Kamayura – onde foi posteriormente estabelecido um posto indígena da Funai. Em seguida, passaram as confluências de rios do médio Xingu na ocasião em que entraram para zonas sagradas da cosmologia Kamayura, como a terra originária Myrená⁶. E só depois foram em direção ao alto Xingu, quando se posicionaram nas proximidades da lagoa Ipavu, local em que os Kamayura se encontram até hoje. Sobre a ocupação do entorno da lagoa, tive a oportunidade de registrar Tacumã fazendo a seguinte explicação:

Essa lagoa era aldeia, na época não tinha lagoa, essa que está aqui, a lagoa, era aldeia *Mawajaka*[...] aquele lugar lá chama *Jamutukuri*, tem esse nome porque lá tinha muito gafanhoto. Outro chama *Nu'wujari*, porque lá tinha muita abelha, quem morava lá era *Waurá*. [...] Aquela beira chama *Jawara tymap*, porque a onça que comeu a pessoa foi enterrada lá. Esse aqui, onde o pessoal banha chama *Morojuka tawet* porque a pessoa morreu lá. Aquele lá chama *Turu'a rape*, porque lá [...] era caminho do espírito *Turu'a rape*. Hoje não tem mais, faz tempo a gente escutava toda tarde *Turu'a*, toda tarde eles gritavam. [...] outro também chama *Ijuara juru* porque é buraco de cobra, antigamente a cobra saía de lá, nossos bisavôs olhavam a cobra saindo e atravessando a lagoa. [...] depois *Amu'ata ry* porque lá tinha muito cascudinho, depois tem *Yarape*, caminho da canoa, depois chega em *My'yta*, nossos bisavôs usavam muito aquele lá para pescaria [...] (KAMAYURA, Tacumã; KAMAYURA, Kanutary, 2013, p. 202).

A descrição minuciosa que Tacumã faz da região é semelhante a outras narrativas Kamayura que vão mostrando um saber muito específico, que identifica cada lugar que atravessa a vivência do povo. Foi só depois, no processo de delimitação política do centro-oeste brasileiro e de seus estados, que finalizou o que hoje é conhecido como Parque Indígena do Xingu. Um território demarcado em uma dimensão de 2,8 milhões de hectares

⁵ Para saber mais sobre os Tapirapé ver: SOCIOAMBIENTAL. *Tapirapé*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tapirapé>. Acesso em 31 de março de 2021.

⁶ Myrená (ou “Morená”) é uma região do médio rio Xingu, onde se deu a origem do mundo na cosmologia Kamayura. Mawutsinin (demiurgo Kamayura) vivia em Myrená e foi lá que criou a primeira humanidade, mulheres que iriam casar na aldeia das onças. Uma dessas mulheres se tornou a mãe dos gêmeos criadores Kwat e Jay (Sol e o Lua). Para saber mais ver: KAMAYURA, Tacumã; KAMAYURA, Kanutary. *Moroneta Kamayura: histórias Kamayura*. Organização Andreia Duarte. Belo Horizonte: Literaterras; FALE/UFMG, 2013.

e que pela Lei Nacional pertencente à União⁷, como qualquer terra indígena demarcada.

A percepção expandida do território também pode ser observada na voz de Ailton Krenak. Em vários momentos da sua oralidade, ele conta como o seu povo antigo, os Burum (autodenominação do povo Krenak), se organizavam, divididos em grupos menores que transitavam em toda a região do Watu – denominação Krenak do Rio Doce-, quando passavam pelas serras mineiras caminhando até o litoral do Espírito Santo. No caso do povo Krenak, a demarcação de sua terra somente aconteceu após muitos conflitos que os violentaram de várias formas. Especialmente a partir do século XVIII, quando começa o movimento de ocupação na região, aprofundado no século XIX, com as Guerras Justas declaradas por D. João VI (KRENAK, 2014) que autorizava a caça aos chamados Botocudos⁸ – o que quase exterminou essa população indígena. A tomada das terras ancestrais dos Krenak continuou no século XX e foi estimulada pela construção da estrada ferroviária Vitória-Minas, pela ameaça de expulsão vindas dos fazendeiros e, depois, por meio da municipalização e industrialização da região. Estudar a história dos Krenak no processo colonial mostra como esse povo foi obrigado a fugir de seu território em busca da sobrevivência e demonstra que só por muita persistência, fundada em um entendimento profundo da própria territorialidade, que eles conseguiram, em 2001, a homologação do território, mas com apenas 4 mil hectares.

Efetivamente é possível notar que a proposta de demarcar terra jamais foi um pensamento que surgiu no meio indígena. Há uma citação no livro de Kopenawa (2015, p. 658) que mostra que ele nunca tinha ouvido falar em demarcação de terra e só escutou o assunto em 1977, quando a Funai, à sua revelia, começou a estudar o local onde os Yanomami (KOPENEWA, 2015) se encontram, para desmembrar o território e torná-lo um arquipélago de 21 reservas separadas. A notícia foi tão assustadora, que dali em diante ele principiou, cada vez mais, na compreensão do que seria cercar a floresta, colocando-se no aprendizado do discurso político para defender o território do seu povo. Davi (2015) viu-se obrigado a lutar contra a lógica do Estado de retalhamento da sua terra, mas também por causa do medo da invasão de garimpeiros, fazendeiros, caçadores, tendo observado o rastro da destruição que os brancos deixavam atrás de si.

Há muito o que dizer sobre o contexto que envolve os conflitos em territórios

⁷ A Constituição reconhece aos índios “direitos originários” sobre seus territórios, na condição de primeiros habitantes do Brasil, ou seja, tais direitos precedem à criação do Estado Nacional. As Terras Indígenas (Tis) destinam-se à sua “posse permanente” e, por isso, são “inalienáveis”. Os direitos sobre elas são “imprescritíveis” e compete à União demarcá-las e protegê-las. O regime jurídico aplicado às Terras Indígenas é especialíssimo: propriedade da União associada à posse permanente e ao usufruto exclusivo pelos índios (SOCIOAMBIENTAL. *Terras indígenas: bens da união*. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-isa/terras-indigenas-bens-da-uniao>. Acesso em 31 de março de 2021).”

⁸ Denominação colonial e generalizante sobre os diferentes grupos indígenas que usavam “botoques labiais” e habitam a região do Vale do Rio Doce, São Mateus (MG / ES). Para saber mais ver: KRENAK, 2009.

indígenas, que estão diretamente ligados à construção do Estado Nação brasileiro, bem como, ao projeto mundial de desenvolvimento e progresso econômico. E, claro que para discutir a relação étnica territorial de cada povo, é necessário compreender o contexto cultural e local existente, igualmente, o enredamento social e histórico específico da ocupação de cada região no Brasil. Contudo, vale dizer que na abrangência destacada sobre a concepção territorial tradicional indígena, a pressão avassaladora da especulação é o que move os povos originários a tentar demarcar a extensão da sua terra. Em uma relação desigual de poder baseada na coação, indígenas de etnias diferentes se veem obrigados, tal como aconteceu com Kopenawa, a lutar para se proteger, para permanecerem vivos e conectados com o seu lugar de origem⁹.

A epistemologia do saque, sobre o que contém vida e morte.

Toda essa exposição vem reafirmar que a epistemologia do saque vai produzir uma dissidência em relação ao valor cultural, local e coletivo para o povo originário. No caso do Brasil, esse projeto civilizatório foi instaurado a partir do século XVI com o objetivo principal de exploração. Como diz Ailton Krenak (2012), foi assim que a Europa se estruturou sobre o assalto que fez no “novo mundo”, levando pessoas, terras, madeira, ouro e prata. Uma invasão que se deu por cima das existências originárias desse território, como trouxe consigo a perspectiva do mercado que transforma tudo em objeto e matéria para ser estudada, vendida e apropriada. De forma aguçada, o líder (KRENAK, 2015b) ainda nos lembra que até o nome do Brasil tem base em uma concepção mercadológica, por ter sido criado a partir da extração da árvore Pau Brasil que era usada como matéria prima para colorir tecidos. A definição tão simbólica de uma terra-produto para o país que remete a tudo o que pode ser retirado em benefício do outro é o começo da usurpação, quanto acontece o prenúncio do apagamento da realidade indígena na formação da sociedade brasileira. Isso pode ser visto na recorrência das pessoas se reportarem ao povo originário como se tivessem existido somente a partir do período que vai marcar a “descoberta” de seus povos na história oficial. Sobre o assunto, Davi Kopenawa traz a seguinte reflexão:

Mas eu sou filho dos antigos Yanomami, habito a floresta onde viviam os meus desde que nasci e eu não digo a todos os brancos que a descobri! Ela sempre esteve ali, antes de mim. Eu não digo: “eu descobri esta terra porque meus olhos caíram sobre ela, portanto a possuo!”. Ela existe desde sempre, antes de mim. Eu não digo: “eu descobri o céu!”. Também não clamo: “eu descobri

⁹ Há muita discussão e registro sobre conflitos de terra que se relacionam com o povo originário. Dentre os vários registros, traço aqui o filme “Martírio”, de Vincent Carelli, enquanto obra emblemática sobre a luta pela terra, o pertencimento e a relação de conflito no Brasil até a atualidade. Sobre o filme ver: CULT. *Há uma guerra declarada aos territórios indígenas*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/martirio-vincent-carelli/>. Acesso em 5 de dezembro de 2019.

os peixes, eu descobri a caça!”. Eles sempre estiveram lá, desde os primeiros tempos. Digo simplesmente que também os como, isso é tudo (KOPENAWA, 1998, p. 4).

Davi Kopenawa (2015) conta que os antigos brancos eram como eles, viviam entre poucas pessoas na floresta quando Omama (demiurgo Yanomami) ensinou-lhes o uso de algumas ferramentas metálicas. Só que com o tempo, esses antigos e sábios *nape* foram morrendo, enquanto os seus filhos e netos começaram a aumentar muito. O que fez com que eles, pouco a pouco, fossem desnudando cada árvore do seu território para construir moradias e roças ainda maiores. Também, o apetite pelo metal escondido debaixo da terra e das águas, os puseram a arrancar os minérios do solo, a construir fábricas para cozê-los e produzir mercadorias em grande diversidade. Foi esse pensamento que os fez esquecer da floresta, achando que por terem habilidades nunca iam passar necessidades, ainda que ficassem cada vez mais numerosos. Como se não bastasse, os brancos criaram o papel do dinheiro que fizeram proliferar por todas as partes que passaram. Foi assim que, unidos à paixão da mercadoria e tomados por uma ambição desmedida, os seus espíritos foram obscurecidos por causa de todos esses bens sobre os quais se fixaram os seus pensamentos. Quando se puseram a maltratar suas terras, sujar os seus rios e fazer o mesmo com outras terras.

A crítica tão perspicaz de Kopenawa, fundada na cosmologia do seu povo Yanomami, mostra outra noção relacionada ao ser e ao conviver, que é muito diferente da concepção do ter e possuir na sociedade capitalista. Isso fica muito claro quando Davi, continuando a sua fala, explica que quando os seus antigos descobriram a mercadoria, eles ficaram impressionados, porque sabiam que ela poderia ajudá-los na produção da roça e dos alimentos. Mas o seu povo não deu para esses objetos o mesmo valor que dão para as pessoas ou para a floresta, não ficaram grudados ou apegados a esses produtos. É por isso que se alguém os pede, eles logo os entregam para a pessoa, não ficam preservando-os como se tivessem muito significado, não ficam tristes quando os perdem e não ficam eufóricos quando os ganham. Para Davi Kopenawa (2015), diferente da carne humana que apodrece e pode morrer rápido, essas mercadorias não acabam tão cedo e é por esse motivo que não são importantes. Seria essa a diferença primordial da visão Yanomami e dos *nape*, pois esses últimos se mantêm com o pensamento concentrado no objeto, o que os deixam tão excitados que acabam enredados no próprio consumo.

O desprendimento em relação à mercadoria que Davi comenta é muito semelhante às práticas que observei quando estive com o povo Kamayura. Nessa aldeia, um líder não pode ser “*kate`ym*”, que é um termo que carrega o sentido de “ser egoísta” ou “preso às coisas e objetos”. Uma pessoa considerada respeitável é justamente aquela que é altruísta e acolhe os pedidos de forma generosa. É tão

Desenho 1: Vírus.



Fonte: Andreia Duarte, 2022

comum essa prática, que lembro como foi difícil ao longo do tempo o cacique Kotok Kamayura se acostumar a falar a palavra “não” na relação com os não indígenas, o que às vezes gerava situações controversas. Portanto, a forma de lidar com as “coisas” é um ponto central que vai determinar o valor da pessoa, inclusive se ela merece espaço de fala e a possibilidade de ser escutada por parte da comunidade.

Mas ainda há algo a mais nessa relação, com a mercadoria que vejo como ponto fundante. Quando eu andava no meio da mata junto aos meus parceiros Kamayura, me chamava atenção como eles caminhavam enxergando o potencial de cada planta. É muito impressionante porque no meio da diversidade vegetal que é uma floresta, não é qualquer pessoa que consegue apontar com tamanha especificidade a folha que é usada para curar dor de cabeça, doença da barriga de mulher, como cicatrizante, ou aquelas que têm raízes que ajudam na limpeza do estômago. Faz parte de um conhecimento amplo e pragmático sobre a cura que, ao mesmo tempo, tem tudo a ver com a noção da espiritualidade. Para a cosmologia Kamayura, não há qualquer capacidade de cura na natureza que não tenha vínculo espiritual, justamente porque a floresta é a casa dos espíritos e tudo ali é vinculado a algum tipo de *mamaé*¹⁰. Isso significa que o poder da planta, ou melhor, o efeito da cura só vai dar certo se o seu “dono” permitir e quiser que o enfermo seja curado. Da mesma forma, o contrário é possível: se o espírito estiver bravo e não satisfeito por qualquer motivo, ele pode negar o tratamento, gerando piora ou até mesmo a morte. Também por essa lógica que as plantas, as raízes e as árvores precisam ser respeitadas, pois elas igualmente determinam a nossa sobrevivência. Fazem parte de um complexo de seres invisíveis aos olhos das pessoas comuns, mas não à percepção dos pajés. Eles são os receptores e transmissores que “viajam” por diferentes dimensões, comunicando e até negociando com esses seres para o bem da própria comunidade¹¹.

¹⁰ Acho muito arriscado pensar no significado da palavra *mamaé* apenas como espírito, pois na língua Kamayura existem categorias diferenciadas de *mamaé* dentro da comunidade. Desde aquele que é o dono de uma planta, o espírito-animal e até os que são vinculados aos pajés (pois a “pajelança”, dentro da comunidade, se realiza sempre na parceria entre o pajé e um espírito que o apoia no processo da cura). As narrativas Kamayura mostram os *mamaé* com menos personalidade e outros como personalidade mais comum e reagindo a vida como os seres humanos, com sentimentos e pensamentos (Ver: KAMAYURA, Tacumã; KAMAYURA, Kanutary, 2013).

¹¹ Quando eu morei com o povo Kamayura tive a oportunidade de acompanhar várias curas, rituais e oralidades da pajelança. Uma das histórias mais famosas do grande pajé falecido Tacumã Kamayura foi quando ele conseguiu capturar as crianças Kalapalo do espírito Veado. A história é longa e era contada magnificamente por Tacumã, no tempo da experiência e da sua narrativa. Mas faço uma pequena síntese a partir da minha memória: “O pai dos meninos foi para longe com os dois filhos, uma menina e um menino. Eles foram pescar. Lá, a família se organizou, o pai começou o processo de pescaria enquanto os seus filhos estavam por ali, andando brincando. Passou um tempo, quando tudo silenciou, o pai percebeu a ausência dos filhos. Começou a procurá-los e eles tinham sumido. Procurou, gritou, chamou e nada. Desesperado, ele pegou as suas coisas e voltou para a aldeia. Ele era da aldeia do povo Kalapalo. Chegou lá e começou a contar o que tinha acontecido, todos ficaram extremamente preocupados. Organizaram-se em grupos e retornaram para o local onde os meninos estavam desaparecidos. Procuraram até tarde da noite e nada, não os encontraram. Quando voltaram para casa, todos estavam chorando, achando que os

Mapulu Kamayura, que é detentora de conhecimentos que envolvem o pajé dentro de sua aldeia, por meio da nossa convivência, sempre me explicou como os espíritos cuidam da floresta. Outro dia, conversando com ela via whatsapp, ela falou o seguinte:

A floresta tem dono, cada árvore, cada planta, cada lugar. É como se fosse sua casa, se alguém entrar dentro dela e tomar, quebrar a sua casa, você vai ficar chateado. Daí você vai e muda de novo. Aí alguém vai lá e queima sua casa e você não tem onde morar. Você vai ficar nervoso de novo. É como se o que você ia sentir, fosse raiva, ia ficar revoltado mesmo. Você ia ficar assim. Da mesma forma que os espíritos, né? Os *mamaé*, eles ficam assim quando acaba com a casa deles. Eles se sentem igual a gente (KAMAYURA, Mapulu, 2020, informação verbal¹²).

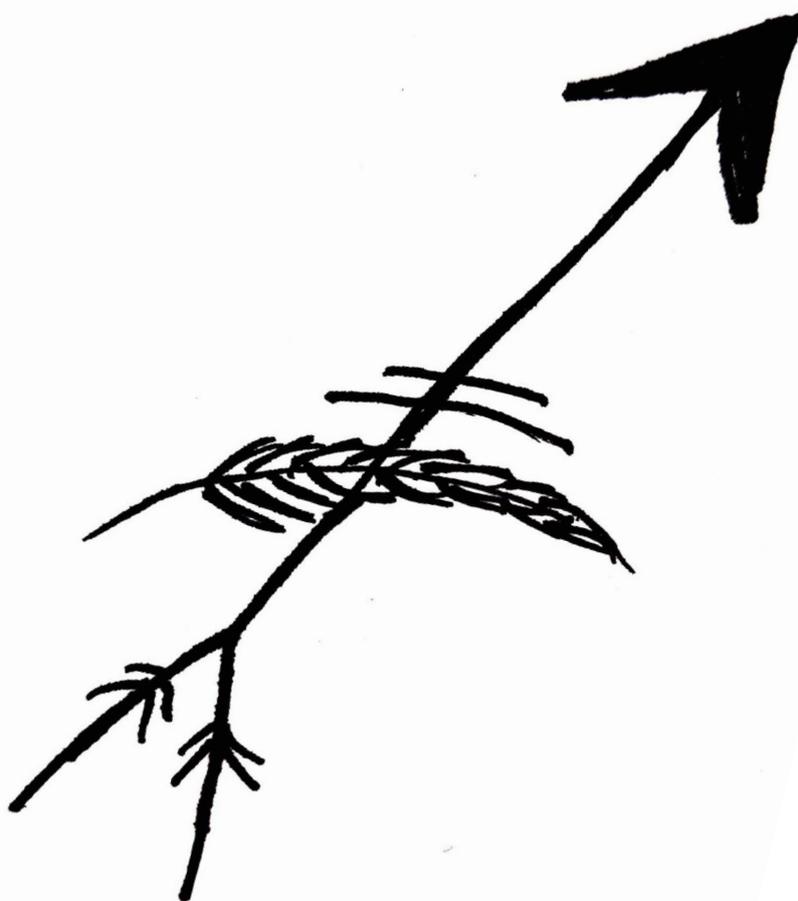
Se essa cosmovisão está conectada com o sentido que os Kamayura lidam com o que está vivo, novamente pode ser percebida em diferentes falas de representantes de outras etnias. Tal como do próprio Kopenawa, que demonstra como os xamãs Yanomami relacionam-se com os xapiri da floresta, ou mesmo, quando Ailton Krenak explica a relação ancestral do seu povo com a montanha *Takrukruk* ou os espíritos *Maret*¹³.

meninos tinham se afogado ou estavam mortos. Mandaram chamar um pajé Kalapalo. Ele foi, escutou a história, preparou o fumo, fumou, fumou, fumou, até que disse que não sabia onde os meninos estavam. A mãe dos meninos chorava muito, desesperada. Começaram então a chamar outros pajés, da aldeia mesmo e de outras etnias. As respostas eram sempre diferentes e nunca encontraram alguma solução. Tiveram pajés que contaram que os meninos estavam mortos, outros que a onça os pegou, que o espírito de algum bicho os levou longe, mas nunca sabiam realmente o que fazer. Depois de um tempo tentando, alguém da aldeia disse para chamar o famoso pajé Kamayura, que era Tacumã. Assim, foram na aldeia Kamayura, explicaram para o pajé tudo o que aconteceu e ele disse que daqui alguns dias chegaria lá. Organizou todos os materiais necessários, fumo, folha de tabaco, pimenta e avisou ao seu povo que ia para os Kalapalo. Chegando lá, ouviu novamente toda a história por parte dos pais dos meninos e disse que ia começar a fumar. Tacumã fumou até o fim de seu grande cigarro, quando desmaiou gemendo e conseguiu enxergar o que havia acontecido. Passou um tempo para ele se recuperar e começou a explicar: “olha, os meninos estão vivos. Quem os pegou foi o espírito do Veado. Ele que está cuidando dos meninos. Eu conversei com o espírito e pedi para ele os entregarem. Combinamos que amanhã, bem aqui (apontou com a mão na direção do sol), os meninos seriam entregues”. Toda a família começou a chorar intensamente. No outro dia, próximo ao horário da entrega dos meninos, Tacumã pediu para toda a comunidade entrar para suas ocas e ficarem em silêncio. Ele pegou um pequeno banquinho e foi para o centro do pátio da aldeia. Sentou. Começou a fumar, fumar, fumar, rezando chamando os meninos. Neste momento, despontou no fim da pista de entrada da aldeia o menino, que era o mais velho. Ele veio andando, andando, andando, enquanto Tacumã ia fumando, fumando, fumando. Veio até chegar no cólo de Tacumã. Houve um rebuliço na aldeia. Tacumã abraçou o menino que estava quase desmaiando e o deixou sentado ao seu lado. Continuou. Fumou, fumou, fumou, continuou rezando até que a menina despontou no fim do caminho. Devagar veio andando enquanto Tacumã ia chamando e direcionando-a. Ela veio caminhando até chegar nos braços do grande pajé. Toda a comunidade saiu em alvoroço em direção aos meninos, os pais choravam, toda a família chorava. As duas crianças chegaram com presentes do Veado: carregavam em torno do pescoço pequenos carrapatos em forma de colar. Os pais, a família, pagaram com objetos valiosos o pajé, que voltou no outro dia para a aldeia Kamayura. Aqueles que eram os meninos Kalapalos estão vivos até hoje. Cheguei a conhecer o menino que hoje é adulto, ele se chama Vanité e trabalha como fiscal da fronteira do Parque Indígena do Xingu, pela FUNAI.”

¹² Conversa sobre *mamaé* via whatsapp.

¹³ Para os *Burum* antigos, os *marét* são um certo tipo de espíritos benéficos que cuidam do sobrenatural,

Desenho 2: Pena-Flecha.



Fundamentalmente, tudo isso atenta para a grande diferença sobre o valor entre aquilo que é e o que não é vida. Uma mercadoria enquanto um produto fabricado: o facão, o carro, o papel, a caneta, a arma, a porta são coisas, não possuem espiritualidade, não significam nada. O dinheiro não traz em si grande relevância, apenas é mais uma invenção do mundo *caraip*¹⁴ para lidar com o que é fabricado a partir do saque da existência. Nessa alusão, há uma consciência de que tudo o que foi produzido tem origem; o computador veio do minério que é parte da montanha, o tecido vem do algodão que é fruto de uma árvore, a escrivaninha é madeira dos troncos da floresta, a água da garrafa plástica veio da correnteza do rio. Seria essa mais uma razão do porquê não é aceitável para os povos indígenas a destruição da floresta, a poluição do ar, a contaminação do rio, visto que tudo isso vai causar a morte da espiritualidade que mantém a vida.

Mas a sociedade da epistemologia do saque insiste em destruir a floresta para implantar os seus sistemas tecnológicos, urbanos e industriais. Nessa finalidade, carrega consigo um desprezo por toda a forma de viver que abarca as noções de corpo-natureza, sujeito coletivo, lugar e ancestralidade, territorialidade expandida, vida e espiritualidade. Tudo que venho expondo nesse texto, mostra como o Brasil foi construído enquanto uma nação do roubo, da falta de escuta e boa convivência, da soberba sobre as referências subjetivas e identitárias do povo indígena. Todavia, é indispensável enfatizar que isso não é uma característica do passado. Desde quando as canoas Portuguesas aportaram no litoral da América, houve um aprofundamento da colonização que atinge todos nós que vivemos no país, até os dias de hoje.

A ciência e o pensamento racional, diz Krenak, decidiu há séculos que a Terra poderia ser esquadrinhada, recortada, eventualmente triturada e enviada para diferentes cantos do mundo como recurso: “assim que você puder ir a uma roça e colher o trigo ou o milho, também pode ir a uma paisagem e colher uma montanha, como se fosse alguma coisa que se pode repor a cada safra, a casa estação” (KRENAK, 2017, p. 3, 4). Dessa forma, vamos assistindo à destruição das nossas paisagens em torno dos lugares em que vivemos, que é um espelho do desaparecimento interior que nos expomos e, às vezes, até contribuimos com ele, que é a erosão cultural. Um assédio tão intenso que acaba por abafar a expressão dos pequenos grupos locais ao ponto deles se integrarem na vida regional sem nenhuma particularidade, tornando-nos uma comunidade de iguais:

fazendo a beleza e graça do mundo, criando a música das brisas, o suave murmúrio dos riachos, as pequenas fontes de água limpa, as névoas que cobrem os vales cheios de beleza e o canto dos pássaros. São seres de pura energia criativa e generosidade, que habitam as seivas das plantas de poder e cura. Eles são a medicina da natureza e visitam seus escolhidos em sonhos e nas visões mágicas, comunicam com os humanos através dos elegidos, os pajés chamados de *burum yagik*, *putik temungundá* (Krenak, Ailton. *Livro da Vó Laurita*. Ainda sem publicação).

¹⁴ *Caraip*, termo que traz o significado de não indígena para os Kamayura.

Iguais no sentido de empobrecimento: quem dera fossemos iguais no sentido de compartilhar o que nós temos de melhor. Mas essa igualdade é uma igualdade com sinal de menos. A gente fica cada vez mais igual e cada vez mais pobres do ponto de vista cultural, do ponto de vista da diversidade, da capacidade de interagir com os lugares em que nós vivemos e precisamos viver, com o lugar de onde nós tiramos água para beber, tiramos comida, tiramos tudo que a gente precisa para fazer nossos abrigos, para nos sentir bem, para nos sentir confortáveis (KRENAK, 2015, p. 330-331)

Aterroriza-me quando, em suas palestras, Ailton Krenak pergunta para o público ouvinte: “hoje, quantos de vocês conseguem nadar nas mesmas águas e cachoeiras que nadavam quando eram crianças?” (KRENAK, 2015, p. 334). Eu mesma me surpreendo quando reconheço que não posso nadar nos mesmos rios em que eu entrava quando mais jovem, pois muitos estão totalmente sujos. A barbárie da situação chega fortemente quando a gente começa a perceber que essa demanda toda faz parte de uma colonização continuada que não é uma escolha nossa, da população em geral, muito menos dos povos indígenas. Para Ailton (2015), isso seria recolonizar, ou seja, inserir nas nossas vidas uma exigência que não é nossa. Como o fato das nossas reservas ambientais tornarem-se um cenário onde outros podem chegar e implantar a cultura deles. O pior é que acabamos sofrendo as consequências dessa aniquilação infundável no descontrole da monocultura, da pecuária, do garimpo, do envenenamento das nossas comidas pelo agrotóxico e tantas outras formas que não acrescentam em nada na qualidade da vida das pessoas. Na verdade, a possibilidade dos nossos rios e florestas não existirem mais, de virarem esgoto ou deserto, é um roubo ao nosso futuro e das próximas gerações (KRENAK, 2015).

E se pararmos para prestar atenção, o risco é muito maior, o perigo está em perdermos os nossos lugares, na implosão da dinâmica do consumo, mas principalmente da erosão de tudo o que existe, impedindo toda a possibilidade da vida. Mediante a essa força da dominação colonial, acho essencial distinguir a potência dessas comunidades que ainda não entregaram o seu último reduto e não aceitaram virar mais um aparato da reprodução desse pensamento. Porque a maior tragédia é quando sujeitos dessas pequenas comunidades passam a ser domesticados pela episteme do saque e a reproduzi-la de tal maneira eficiente, que acabam criando em torno de si colônias de pessoas subjugadas, submetidas, humilhadas, que vão se sentir sempre menores do que são. Simplesmente, porque estão espelhando um modelo de vida que não é o que ele traz em si, mas sim o que estão oferecendo para ele (KRENAK, 2017).

Por isso que reconheço a integridade e a resistência dessas comunidades, dos líderes indígenas e artistas que se posicionam em uma militância que situa o seu lugar, meramente porque têm noção de onde estão, da sua história, e não aceitam

uma subserviência ao mercado e não permitem gastar o tempo da sua vida para ser mais um indivíduo do consumo. Nesse contexto, eu fico pensando: quanto tempo esses povos estão assistindo o mundo ser aniquilado pelo capitalismo? E mesmo assim é impressionante que a maioria da população originária, independente de onde vivem, se mantêm conectados com a memória do seu coletivo, com a história comum da sua existência.

O mundo é um só.

Na segunda vez que eu fui visitar os Yanomami na floresta, um deles me perguntou se os brancos eram muitos. Aí eu pensei, como que eu vou responder um negócio desse? E respondi: “são, eles são muitos”. Daí ele me perguntou: “mas muitos quantos?” Eu respondi: “Assim, como a areia, como as estrelas do céu, os brancos são tantos assim”. No outro dia o meu amigo veio chegando: “e como que eles fazem para comer?” É um pensamento maravilhoso esse, se eles são muitos, o que eles comem? Daí eu falei: “eles comem tudo, pau, folha, pedra, terra, eles comem tudo.” No outro dia ele me pergunta: “e onde é que eles jogam todo o lixo deles?”. “Eles jogam no mundo. No mundo inteiro.” Daí ele me disse: e eles estão vindo para cá?” (Cláudia Andujar por Ailton Krenak. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/claudia-andujar-por-ailton-krenak-ims-paulista/>. Acesso em 5 de dezembro de 2019.)

A epistemologia do saque baseada na ciência como fundamento da verdade e na sociedade civilizatória como ideal, vai aprisionando de tal forma o sujeito na construção da identidade, que chega a moldar o próprio pensamento na existência coletiva. É uma medida sobre a vida. Se pensarmos esse processo na nossa colonialidade, chegamos à imagem comum das primeiras embarcações surgindo no grande oceano no exato momento em que os silvícolas intrigados observavam o que estava acontecendo. Assim que as nossas mentes vão sendo iluminadas no decorrer do tempo com registros construídos, arquivados e repassados pela nossa História oficial: cartas que contam o momento da entrada dos portugueses no Novo Mundo, pinturas que mostram a Primeira Missa quando a Igreja dispõe para os indígenas a grande Cruz, marco do domínio cristão, além de ofícios de cartório que determinam a demarcação das propriedades. Como diz Krenak (2012) são representações simbólicas que vão impregnando a nossa visão, subjugando a capacidade viva da memória com essas espécies de *banners* consagrados como representação da História.

Trago essa questão como uma forma de lembrar que é preciso estar atento às informações que chegam em nossas cabeças, para nos posicionarmos de forma

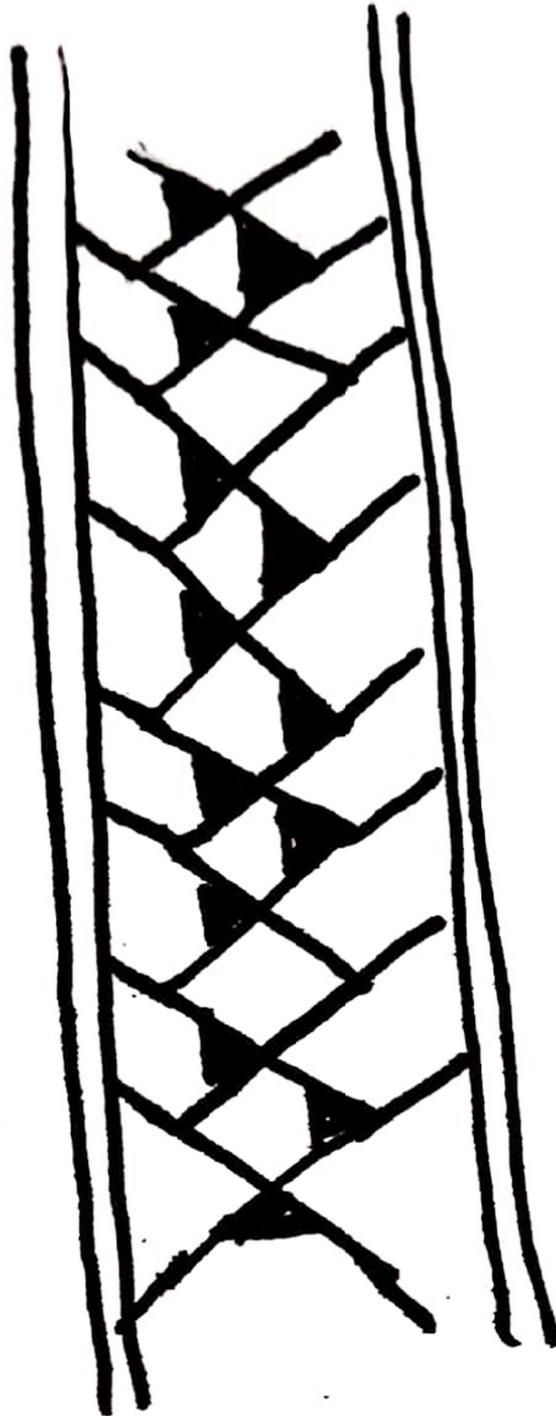
ativa na formação de quem somos. Penso que a história deveria estar muito mais em um lugar de enredamento dos seres a partir da sua coletividade, invocando o respeito às diferenças culturais como uma forma de ampliação das nossas visões sobre os percursos e a experiência de cada povo no tempo e espaço. Mesmo porque, não existe apenas uma narrativa na história, mas muitos olhares que vão elaborando a transformação do mundo, a constituição de tudo o que existe, seja fisicamente, dentro de uma cultura e, até mesmo, alcançando a subjetividade pessoal, quando cada um de nós vamos nos integrando à existência.

Sobretudo, o que vejo como pior é quando o aspecto dominante da razão como metodologia na construção do conhecimento vai limitando as nossas percepções, fazendo-nos crer que só existe uma forma de alcançar a memória. Mas quando a pessoa se dispõe a escutar e conviver na alteridade, em uma relação de alteridade, toda a rigidez de uma lógica exclusivista pode desabar. Seja pela escuta das narrativas antigas que alcançam experiências incríveis e mostram não somente maneiras diferentes de viver, mas de acessar o saber. Quantas vezes me dispus a dançar ao lado de um povo, a pintar o meu corpo e só depois fui compreender que aquilo que eu estava vivendo era outro entendimento sobre o mundo, mas principalmente outra memória. Krenak (2012) explica isso muito bem, quando diz que o pensamento indígena acessa a memória que não está escrita ou registrada por fazer parte de um conjunto de práticas, rituais, apoiadas na cosmovisão do que é comumente chamado de “sagrado”:

O xamã, um pajé, ele não precisa ler um livro de História para ver essas coisas acontecendo. Ele não precisa ir ao museu para ele chamar a memória e visitar os eventos do passado e do presente, inclusive porque o passado e o presente são outras abstrações. Então, o xamã ele viaja em todas as direções; ele consegue visitar antes da chegada dos brancos aqui, outros eventos, muitos outros eventos. Eventos da fundação, eventos que estão naquilo que é chamado de mitologia (KRENAK, 2012, p. 126)

Justamente neste limiar entre a história e a mitologia, a violência colonial vai traçando uma divisão entre aquilo que existe e o que não existe, mostrando a história como alicerce da concretude e do real, enquanto o mito seria apenas uma “invenção dos povos indígenas”. Olha, como Ailton Krenak (2012) continua, tudo isso vai depender de como a pessoa guarda a memória, pois se formos verificar, o conhecimento indígena está suportado em tudo o que antecede ao registro da História oficial. E isso quer dizer que o esforço histórico pode trazer a oportunidade de sabermos sobre os acontecimentos e pensamentos que envolveram algum período do passado. Mas nem sempre um povo precisa desse tipo de informação para construir a história, visto que cada um conta a narrativa de acordo com a sua percepção e com aquilo que ele conseguiu apreender de complexidade e significado.

Desenho 3: Pinturas.



Tudo isso vai revelar que não podemos olhar para o encontro entre o ocidente e a cultura do continente americano como se fossem um evento único. As aldeias que entraram em contato com os primeiros não indígenas que vieram para cá foram as que habitavam o litoral, já as etnias que estavam para dentro do território não reconhecem essa data. Se prestarmos atenção, podemos ver que ainda existem povos que habitam a floresta Amazônica e que continuam fugindo do contato. Por isso, o tempo do encontro entre as nossas culturas transcende essa cronologia do descobrimento e das circunavegações. Ele é muito mais antigo e acontece até os dias de hoje (KRENAK, 1999).

É muito comum encontrar nas narrativas de diferentes povos indígenas, histórias antigas que, segundo Krenak (1999), trazem profecias sobre a chegada dos brancos. Algumas dessas memórias que chegam a datar 2, 3, 4 mil anos atrás, já mostravam a vinda desse outro irmão, sempre identificado como alguém que saiu do convívio indígena e depois, perdeu o contato, quando ficaram sem saber onde é que ele estava. As histórias contam que ele foi para muito longe, onde ficou vivendo por muitas e muitas gerações, aprendendo outras tecnologias, desenvolvendo outras linguagens e organizando-se de maneira diferente. Depois, ele aparecia como um sujeito que estava voltando para casa, mas os seus parentes que aqui continuavam, não sabiam mais o que ele estava buscando.

Eu mesma já tive a oportunidade de ler e ouvir diferentes histórias que falam sobre a origem do povo não indígena, tal como a narrativa Kamayura que conta que a aparição dos *caraij* se deu no começo dos tempos quando o Kwat¹⁵ resolveu definir as armas culturais¹⁶ para cada etnia¹⁷:

É assim que é o nosso começo. O sol colocou arco preto, depois colocou as armas¹⁸ uma do lado da outra. Para Kalapalo pegar colocou arco de pindaíba. Para Jawarawit pegar colocou lança junto com rede. Para Waurá também colocou lança com a rede. Por isso que eles usam rede. Deixou tudo na fila. Chamou nosso bisavô Kamayura: Agora você vem pegar, você vai pegar esse (apontou para espingarda). Vem pegar esse, pega esse! O bisavô veio, nosso começo veio, ele pegou arco preto. O Sol ficou bravo: Não era pra você pegar o arco, era pra você pegar este. Apontou para a espingarda. Depois Kalapalo pegou uma arma de pindaíba. Atrás, veio Jawarawit que pegou a lança com rede. Outro nosso parente do baixo Xingu pegou borduna, por isso que eles usam borduna. Por isso, nós indígenas estamos usando todo tipo de arma,

¹⁵ Kwat significa sol, na língua Kamayura; mas também é o ser Sol que junto com o seu irmão gêmeo Lua aprontaram muitas peripécias quando foram criando o mundo. Para saber mais ver: (KAMAYURA, Tacumã. KAMAYURA, Kanutary. 2013).

¹⁶ Segundo a perspectiva altoxinguana, cada povo possui um tipo de arma própria originária que foi dada pelos seus ancestrais, como se pode ver na narrativa.

¹⁷ Para saber mais sobre a cultura Alto Xinguana e as etnias que habitam esse território, sugiro ler o livro: SOCIOAMBIENTAL. Parque Indígena do Xingu, 50 anos. 2011.

¹⁸ Todos os tipos de armas: espingarda, arco e flecha, lança, borduna etc.

porque o Sol fez isso com a gente. Porque foi ele que nos fez, por isso que ele fez isso com a gente. Porque ele que nos transformou, bicho era gente, ele fez todos os bichos. Depois que o *caraíba*¹⁹ pegou a arma, ele falou para o *caraíba*: Agora você vai levar longe essa arma. Por isso que *caraíba* mora longe. Por isso que tem essa história porque ele que começou isso. Esse aqui não é de ontem, esse é do nosso começo, que vem vindo essa história. Essa aí é só assim (KAMAYURA, 2013, p. 217).

É instigante perceber, nessa versão, como que o *Kwat* tenta influenciar o Kamayura antigo para pegar a espingarda. Só que por uma falha ou falta de desejo o fato não se concretiza, o que deixa o criador bem irritado. Contudo, quando o *caraíba* escolhe a arma de metal, a atitude do Sol é de prevenção, ou seja, ele retira o não indígena do lugar de origem e o manda embora para longe.

Uma situação aproximada pode também ser identificada na oralidade Yanomami e segundo Kopenawa²⁰. Davi explica que foi *Omama* que criou todos os Yanomami e também foi ele que fez os brancos virem à existência. Conforme a história, os primeiros ancestrais que habitavam a colina denominada *Hayowari*²¹ estavam fazendo uma festa *reahu*²². Como é de costume durante a realização, os convidados e os anfitriões começaram a inalar bastante pó de *yakoanã*²³ e depois formaram pares para iniciar o diálogo *yãimuu*²⁴. Exaltados com o efeito da *yãkoana*, batiam-se nos flancos

¹⁹ Caraip ou caraiba são variações da palavra que designa a pessoa que é não indígena na língua Kamayura.

²⁰ A oralidade é apresentada por Davi Kopenawa no livro KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. *A queda do céu, palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. É importante fazer essa distinção, pois o povo Yanomami constitui um conjunto cultural e linguístico composto de, pelo menos, quatro subgrupos que falam línguas da mesma família (*Yanomae, Yanõmami, Sanimae Ninam*). São aproximadamente 35.000 pessoas, divididas no Brasil e Venezuela. No Brasil, a população yanomami era de 19.338 pessoas, repartidas em 228 comunidades (Sesai, 2011). A Terra Indígena Yanomami cobre 9.664.975 hectares (96.650 km²) de floresta tropical é reconhecida por sua alta relevância em termo de proteção da biodiversidade amazônica e foi homologada por um decreto presidencial em 25 de maio de 1992 (SOCIOAMBIENTAL, *Yanomami*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>. Acesso em 13 de dezembro de 2020).

²¹ Hayowari é uma colina situada entre as nascentes do rio Parima e as do alto Orinoco, onde fica a origem dos rios (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 231).

²² Reahu é o ritual de luto Yanomami feito para homenagear um ente falecido. A complexidade de sua realização envolve a coleta e manutenção de alimentos, a participação de convidados de outras aldeias, danças, cantos, a prática xamânica, o choro de despedida, diálogos cerimoniais, trocas de bens, enterro ou o consumo das cinzas dos ossos do falecido na forma de uma bebida. Para saber mais sobre o reahu, ver: KOPENAWA, ALBERT, 2015.

²³ Pó alucinógeno da árvore *Yãkoana hi* (na língua Yanomami), utilizado pelos xamãs Yanomami para fazerem morrer seu corpo e os seus espíritos *xapiris*. Davi Kopenwa explica que o *yãkoana* é alimento dos *xapiri* que bebem o pó por meio do seu pai, o *xamã*, e assim, começam a dançar e cantar. KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 112.

²⁴ Segundo Kopenawa, Albert (2015) a inalação coletiva de alucinógenos (pó de *Yakoana*) no último dia do *reahu* precede a execução de diálogos cerimoniais *yãimuu* (em que se negociam diversas trocas e desavenças) e, quando os ânimos ficam exaltados, podem ocorrer duelos cerimoniais, nos quais os parceiros trocam alternadamente socos no peito ou bordunadas na cabeça.

com a palma da mão para exclamar suas palavras. Com o passar do tempo, a sua raiva começou a aumentar até que um grupo de convidados juntou-se para atacar um dos anfitriões que tinha ficado isolado. A mãe do homem que estava observando de longe, começou a insultá-los para vingar o seu filho e, furiosa, chamou aos berros o genro para acudir o cunhado. Só que o rapaz ainda não tinha saído da reclusão que estava com a esposa que acabara de ter a primeira menstruação²⁵. Logo que o jovem pôs o pé fora da reclusão, o ser do caos *Xiwãripo* começou a amolecer e desfazer a terra ao redor. De repente, o rio do mundo subterrâneo Motu uri u irrompeu com toda força abrindo um enorme rasgo no chão. Naquele instante, todos foram levados pela força da água que cobriu a floresta local, para depois seguir com violência à jusante e finalizar o movimento em calmaria, na forma de um grande lago que povo não indígena denomina como mar. Dos Yanomami que se afogaram nas águas do rio Motu uri u não restou nada senão vastas manchas de espuma de sangue levadas pela correnteza à jusante. *Omama* que já estava instalado naquela região, recolheu-as pouco a pouco em um cesto pequeno e, em seguida, colocou-as com muito cuidado na margem para dar forma com suas mãos:

Primeiro foi uma espuma quase sem cor que passou boiando. Omama juntou-a em montículos, que trouxe à vida colocando-os numa terra distante, do outro lado das águas paradas. É a terra dos ancestrais brancos que vocês chamam de Europa. De modo que ele criou primeiro aqueles que nossos maiores nomeavam nape kraiwa pe, essa gente de pele tão branca quanto seu papel. Com a espuma avermelhada cada vez mais escura que a corrente carregava, criou depois outros forasteiros. Dessa vez, era gente que se parece conosco. Instalou-os perto de nós, na mesma floresta. Foi assim que ele trouxe a espuma de nossos ancestrais mortos de volta para onde vieram e guardou sua imagem na terra do Brasil, que é para nós a terra de Omama. (KOPENAWA, 2015, p. 233)

Depois de ter criado os antigos brancos da espuma do sangue dos ancestrais de *Hayowari*, *Omama* deu para eles uma terra distante, colocando-os longe da floresta originária para proteger o povo Yanomami de sua falta de sabedoria. Dizem que eles guardam de seus avós a memória acerca da existência dos antepassados e de sua floresta, só que com o tempo, depois que aumentaram em grande quantidade e fixaram sua cabeça na mercadoria, acabaram tomados pelo esquecimento. Diferente disso, Kopenawa (2015) comenta que os xamãs nunca esqueceram as palavras antigas sobre os brancos e por meio do xamanismo já os viram em sua terra longínqua e ouviram a sua língua emaranhada. Há muito eles fazem descer esses espíritos dos antigos não indígenas, chamados de *naperi* – os verdadeiros donos da sabedoria do metal de *Omama* (KOPENAWA, 2015).

²⁵ Quando uma moça se casa antes da puberdade, o marido deve acompanhar a reclusão realizada por causa da primeira menstruação (KOPENAWA, 2015, p. 635).

Do mesmo jeito que essas duas narrativas se formam, existem outras histórias que explicam a criação do metal ou da arma, mas que por uma falha e ou uma transgressão acabou tornando-se posse do povo não indígena. Por isso que os demiurgos, criadores de toda a vida, os mandaram para longe na prevenção do conflito antecipado, mas também, é nesse sentido que a vinda do povo branco não foi uma surpresa para os originários que aqui habitavam: eles já sabiam desse contato anunciado. Há muito tempo, o povo Krenak, Kamayura, Yanomami e as várias outras etnias – cada um a seu tempo – tornaram-se testemunhas da chegada dos forasteiros no próprio território (KRENAK, 1999), que foram recebidos pelo entendimento de serem aqueles nascidos da mesma terra e do mesmo criador.

Para Davi (2015), foi com esse pensamento obscurecido que o não indígena chegou no Brasil entusiasmado com a beleza da floresta, mostrando-se primeiro, um amigo generoso. Mas com o passar do tempo, foi entrando cada vez mais, construindo casa, abrindo roça, cultivando seu alimento, plantando seu capim, criando seu gado até sua palavra começar a mudar. Assim, se puseram a amarrar e a bater em pessoas que não os seguiam, fizeram-nas morrer de fome e de cansaço, forçando-as a trabalhar. Expulsaram-nas de suas casas para apoderar-se de suas terras, envenenaram sua comida, contaminaram-nas com suas doenças. Mataram-nas com espingardas e esfolaram seus cadáveres com facões, como caça, para levar as peles para seus grandes homens.

No texto “Uma visita inesperada”, Ailton Krenak (2011) explana que a naturalização do conflito tem sido uma maneira menos angustiante para manter a convivência com os brancos e suas instituições. Mas a verdade é que para o povo originário, esse tempo que alguns consideram 500 anos e para outros pode ser apenas 5 anos, seria justamente um tempo do castigo. Se olharmos para a história do encontro entre o não indígena e o indígena, vamos observar que as relações sempre foram muito desiguais e apoiadas em uma visão de mundo muito exclusiva sobre o que é o ser humano. Por séculos, o mundo europeu com a sua religião, por meio dos padres e dos missionários que vieram para cá, afirmaram que a gente que vivia por aqui não tinha alma. Por outro lado, Krenak também expõe que para ele “toda a pregação religiosa dos espanhóis, dos portugueses, dos ocidentais que vieram para cá, foi um elemento muito forte para corroborar também com a visão das sociedades indígenas, de que esses brancos também não têm alma”.

O que acho mais surpreendente nessa contextualização é perceber, então, que o que deixou o povo originário admirado não foi a existência de outra humanidade, tal como foi declarada a “descoberta do índio” pelo colonizador. Mas essencialmente o fato do não indígena persistir destruindo toda vida sem lembrar, como o próprio Davi (2015, p. 231) elucida, que “há apenas um único e mesmo céu acima de nós. Só há um sol, uma lua apenas, moramos em cima da mesma terra”.

A fundação do mundo dos povos indígenas nos ensina que somos todos irmãos de um mesmo planeta. Mas por um impedimento da visão, por uma nebulosidade que ocupa a mente, por uma cegueira, alguns passaram a não conseguir entrar mais no ritmo da terra, sentir o coração batendo no ritmo da terra, perderam o ritmo, como diz Ailton²⁶. Mas a história fundada na memória do povo originário, independente de onde habitam, se manteve íntegra no entendimento de que é preciso pisar leve sobre a terra. E isso me faz retornar para a carta do cacique Seattle da tribo Suquamish, porque mesmo sendo de outro território que não o Brasil, sintetiza com as suas palavras de uma forma tão simbólica, direta e poética todo o encadeamento que venho explanando. Finalmente, termino esse texto, deixando para todos nós um lugar reflexivo sobre o mundo em que vivemos e queremos:

O grande chefe de Washington mandou dizer que quer comprar a nossa terra. O grande chefe assegurou-nos também da sua amizade e benevolência. Isto é gentil de sua parte, pois sabemos que ele não necessita da nossa amizade. Nós vamos pensar na sua oferta, pois sabemos que se não o fizermos, o homem branco virá com armas e tomará a nossa terra. O grande chefe de Washington pode acreditar no que o chefe Seattle diz com a mesma certeza com que nossos irmãos brancos podem confiar na mudança das estações do ano. Minha palavra é como as estrelas, elas não empalidecem. Como pode-se comprar ou vender o céu, o calor da terra? Tal idéia é estranha. Nós não somos donos da pureza do ar ou do brilho da água. Como pode então comprá-los de nós? Decidimos apenas sobre as coisas do nosso tempo. Toda esta terra é sagrada para o meu povo. Cada folha reluzente, todas as praias de areia, cada véu de neblina nas florestas escuras, cada clareira e todos os insetos a zumbir são sagrados nas tradições e na crença do meu povo. Sabemos que o homem branco não compreende o nosso modo de viver. Para ele, um torrão de terra é igual ao outro. Porque ele é um estranho, que vem de noite e rouba da terra tudo quanto necessita. A terra não é sua irmã, nem sua amiga, e depois de exauri-la ele vai embora. Deixa para trás o túmulo de seu pai sem remorsos. Rouba a terra de seus filhos, nada respeita. Esquece os antepassados e os direitos dos filhos. Sua ganância empobrece a terra e deixa atrás de si os desertos. Suas cidades são um tormento para os olhos do homem vermelho, mas talvez seja assim por ser o homem vermelho um selvagem que nada compreende. Não se pode encontrar paz nas cidades do homem branco. Nem lugar onde se possa ouvir o desabrochar da folhagem na primavera ou o zunir das asas dos insetos. Talvez por ser um selvagem que nada entende, o barulho das cidades é terrível para os meus ouvidos. E que espécie de vida é aquela em que o homem não pode ouvir a voz do corvo noturno ou a conversa dos sapos no brejo à noite? Um índio prefere o suave sussurro do vento sobre o espelho d'água e o próprio cheiro do vento, purificado pela chuva do meio-dia e com aroma de pinho. O ar é precioso para o homem vermelho, porque todos os seres vivos respiram o mesmo ar, animais, árvores, homens. Não parece que o homem branco se importe com o ar que respira. Como um moribundo, ele é insensível ao mau cheiro. Se eu me decidir a aceitar, imporei uma condição: o homem branco deve tratar os animais como se fossem seus irmãos. Sou um selvagem e não compreendo que possa ser de outra forma. Vi milhares de bisões apodrecendo nas pradarias abandonadas pelo homem branco que os abatia a tiros disparados do trem. Sou um selvagem e não compreendo

²⁶ Ouvi Krenak dizendo sobre a perda do ritmo da terra no encontro "Narrativas indígenas", realizado no Goethe-Institut, no dia 19 de outubro de 2019.

como um fumegante cavalo de ferro possa ser mais valioso que um bisão, que nós, peles vermelhas, matamos apenas para sustentar a nossa própria vida. O que é o homem sem os animais? Se todos os animais acabassem, os homens morreriam de solidão espiritual, porque tudo quanto acontece aos animais pode também afetar os homens. Tudo quanto fere a terra, fere também os filhos da terra. Os nossos filhos viram os pais humilhados na derrota. Os nossos guerreiros sucumbem sob o peso da vergonha. E depois da derrota passam o tempo em ócio e envenenam seu corpo com alimentos adocicados e bebidas ardentes. Não tem grande importância onde passaremos os nossos últimos dias. Eles não são muitos. Mais algumas horas ou até mesmo alguns invernos e nenhum dos filhos das grandes tribos que viveram nestas terras ou que tem vagueado em pequenos bandos pelos bosques, sobrarão para chorar, sobre os túmulos, um povo que um dia foi tão poderoso e cheio de confiança como o nosso. De uma coisa sabemos, que o homem branco talvez venha um dia descobrir: o nosso Deus é o mesmo Deus. Julga, talvez, que pode ser dono Dele da mesma maneira como deseja possuir a nossa terra. Mas não pode. Ele é Deus de todos. E quer bem da mesma maneira ao homem vermelho como ao branco. A terra é amada por Ele. Causar dano à terra é demonstrar desprezo pelo Criador. O homem branco também vai desaparecer, talvez mais depressa do que as outras raças. Continua sujando a sua própria cama e há de morrer, uma noite, sufocado nos seus próprios dejetos. Depois de abatido o último bisão e domados todos os cavalos selvagens, quando as matas misteriosas federem à gente, quando as colinas escarpadas se encherem de fios que falam, onde ficarão então os sertões? Terão acabado. E as águias? Terão ido embora. Restará dar adeus à andorinha da torre e à caça; o fim da vida e o começo pela luta pela sobrevivência. Talvez compreendêssemos com que sonha o homem branco se soubéssemos quais as esperanças transmitem a seus filhos nas longas noites de inverno, quais visões do futuro oferecem para que possam ser formados os desejos do dia de amanhã. Mas nós somos selvagens. Os sonhos do homem branco são ocultos para nós. E por serem ocultos temos que escolher o nosso próprio caminho. Se consentirmos na venda é para garantir as reservas que nos prometeste. Lá talvez possamos viver os nossos últimos dias como desejamos. Depois que o último homem vermelho tiver partido e a sua lembrança não passar da sombra de uma nuvem a pairar acima das pradarias, a alma do meu povo continuará a viver nestas florestas e praias, porque nós as amamos como um recém-nascido ama o bater do coração de sua mãe. Se te vendermos a nossa terra, ama-a como nós a amávamos. Protege-a como nós a protegíamos. Nunca esqueça como era a terra quando dela tomou posse. E com toda a sua força, o seu poder, e todo o seu coração, conserve-a para os seus filhos, e ama-a como Deus nos ama a todos. Uma coisa sabemos: o nosso Deus é o mesmo Deus. Esta terra é querida por Ele. Nem mesmo o homem branco pode evitar o nosso destino comum (Carta do Cacique Seattle, em 1885. Disponível em: <https://www.culturabrasil.org/seattle1.htm>. Acesso em 6 de novembro de 2019)

TePI – TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

TePI – TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

O TePI – Teatro e os povos indígenas nasce a partir de uma reflexão provocativa que questiona porque os artistas e pensadores indígenas não estão frequentemente presentes nas mostras artísticas de teatro, como de outras linguagens. Claro que essa pergunta está calcada no contexto histórico da invisibilidade dos povos originários na sociedade brasileira, porém o Líder indígena Ailton Krenak e eu só passamos juntos a perscrutá-la na oportunidade de encontros que começamos a fazer na cidade de São Paulo, a partir do ano de 2017.

Era um momento em que eu vivenciava a produção da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo – MITsp, que apresenta, na sua realização um panorama expandido e contemporâneo das obras cênicas, trazendo muitos formatos do fazer teatral atravessado por diversas referências de origem e criação. Durante seis anos tive a desafiadora oportunidade de ser Coordenadora do Eixo Reflexivo e Pedagógico da Mostra, o que ampliou a minha percepção sobre o que é fazer um festival na cidade de São Paulo e no Brasil. Isso do ponto de vista da idealização do projeto, da curadoria, da equipe de produção, da comunicação visual, das articulações institucionais, públicas e privadas, da captação de recursos, da relação com os convidados, com o público etc.

Durante os anos de festival, assisti muitos espetáculos, em um processo de aprendizado que ampliou a minha maneira de perceber a produção do teatro. Estar dentro da equipe da Mostra, ao mesmo tempo, proporcionou um lugar no qual pude sugerir nomes de pessoas indígenas para estarem presentes durante as edições, bem como conhecer programadores que estão à frente de instituições culturais.

Em consonância ao ativismo, a convivência e troca com pessoas que são do povo originário. Também a partir de 2017, acompanhei um movimento emergente na cidade de São Paulo, sobre a importância da presença da arte indígena contemporânea nos museus, teatros e fundações. Artistas e intelectuais como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Hibã Hunikuin, João Nyn, Naine Terena, Cristine Takuá, Carlos Papa, Ailton Krenak, dentre outros, protagonizaram essa discussão participando em eventos específicos sobre o assunto.

Concomitante, realizei temporadas com o meu solo, o espetáculo *Gavião de duas cabeças*¹, e fui notando outros trabalhos e pesquisas cênicas que estavam circulando em todo o Brasil, que envolviam parcerias com pessoas dos povos indígenas. Por exemplo, o solo “Se eu fosse Iracema”, com direção de Fernando Nicolau, que teve a estreia em 2016, surgiu a partir de uma carta escrita em 2012 pelos Guarani e Kaiowá em que eles pediam que se decretassem suas mortes em vez de tirá-los de suas

¹ Ver nessa tese o texto *Gavião de duas cabeças*.

terras². O Tabihuni nasce em 2014 como um núcleo de pesquisa e experimentação teatral vinculado à Universidade Estadual do Amazonas de Manaus, tornando-se o Instituto de Pesquisa, em 2022. Integrado por professores, alunos e convidados, o Tabihuni desenvolve investigações teóricas e práticas tendo como referência o corpo na arte contemporânea, suas interfaces artística, intercultural e pedagógica, propondo o diálogo com os povos tradicionais da e na Amazônia. O pilar central é a valorização dos conhecimentos tradicionais, fomentando, dentre outras ações, a relação entre artistas não indígenas e indígenas e o campo da criação artística na relação com esses saberes³.

Também o trabalho da Casulo – Espaço de Cultura e Arte, sede da Associação Cultural Casulo, na cidade de Dourados, no Mato Grosso do Sul. A Casulo funciona como casa de cultura desde 2015, promovendo e fomentando eventos culturais, oficinas e apresentações artísticas, especialmente voltadas às linguagens da música e das artes cênicas. O Casulo também é responsável pela formulação de projetos, ações culturais e programações artísticas em outros locais externos ao espaço, como, por exemplo, aldeias indígenas Kaiowá e Guarani da região. Nesse contexto, realiza projetos como o “Coletivo Veraju” (2017/2018), que é um grupo de artistas que leva música indígena e cantores indígenas Kaiowá ao palco, orientado pela musicista Magda Pucci, diretora do grupo Mawaca e a Oficina intensiva de Cultura e Língua Kaiowa e Guarani realizadas anualmente para o público local bem como para interessados de outros estados e países⁴.

Então, todo esse período foi muito rico de aprendizado, reverberando em considerações sobre como acontecia a relação entre as artes cênicas e o povo originário. E foi nessa conjuntura efervescente que Krenak e eu começamos a nos aprofundar em conversas implicadas sobre teatro. Nos perguntamos o que é a arte da cena, qual o seu lugar histórico no processo da colonização, como isso se dá nas imbricações com o mercado e quais são as suas disputas. Também trouxemos questões sobre a noção de linguagem, buscamos perceber quem são e como agem os artistas indígenas, como pode ser entendido a criação no contexto dos povos originários. Falamos sobre representatividade e sobre como as narrativas demarcam a identidade trazendo perspectivas cosmológicas e políticas.

Nesse processo longo e contínuo fomos organizando o fundamento do que seria importante em uma mostra que relacionasse teatro e os povos indígenas.

² Para saber mais sobre “Se eu fosse Iracema” ver: CIDADE DAS ARTES. Sobre Se eu fosse Iracema. Disponível em: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/programacao/interna/702>. Acesso em 28 de novembro de 2022.

³ Para saber mais sobre o Tabihuni Instituto de Pesquisa ver: TABIHUNI. Sobre Tabihuni Instituto de pesquisa Tabini. Disponível em: <https://tabihuni.com.br>. Acesso em 28 de novembro de 2022.

⁴ Para saber mais, ver: Casulo Espaço de Cultura e Arte. Disponível em: https://www.instagram.com/casulodourados/?igshid=N2ZiY2E3YmU%3D&__coig_restricted=1. Acesso em 29 de novembro de 2022.

Simultaneamente, também comecei a contatar profissionais representantes de entidades culturais. É importante dizer que o tempo da ideia, do projeto e da realização é um processo muito lento e difícil. A experiência de conseguir parceiros e apoiadores na execução envolve desde a recepção de algum profissional que pessoalmente ou institucionalmente tenha interesse na proposta, o diálogo com os gestores que compõem a organização administrativa, técnica, burocrática, da programação e orçamento até chegar em um acordo para a contratação. Além disso, é um trabalho contínuo de curadoria que precisa estar assistindo e participando dos movimentos artísticos que envolvem o foco da mostra. Isso se dá igualmente na área da produção, que sucessivamente vai construindo o conteúdo de cada proposta, por meio de texto e imagem, organizando tudo no formato de um book para apresentação ao lado de um orçamento que valorize todo o projeto. Tudo torna-se material base, que recebe diferentes adaptações para inscrição em editais e negociações para cada contexto.

Lembro as tantas vezes que fui recebida pelo Leonardo Nicoletti que era, naquele momento, o Programador de Artes Cênicas do Sesc Pompéia⁵. A recepção foi uma escuta atenta de um profissional que costurou a ideia com as proposições da Unidade do Sesc naquele momento, ainda sabendo de todo o percurso que teríamos de enfrentar para a aprovação. Apresentar um projeto como este, que é um festival, imbrica em discussões bastante conceituais que acontecem em torno de longas reuniões. Nunca esqueci do momento em que fui a falar a primeira vez do TePI na Gerência de Artes Cênicas do Sesc. Nós ficamos em torno de três horas discutindo e respondendo questões sobre como pensávamos, em termos teóricos, históricos e práticos, uma mostra que envolvia o teatro e os povos indígenas.

Desde o período inicial até o momento atual, o esforço de levantar a mostra é o mesmo, considerando obviamente a experiência e as relações já construídas que vão firmando quem somos e como fazemos nossas ações. Relevo isso devido a importância de Ailton Krenak assinar a curadoria ao meu lado, mas também na referência e currículo da Outra Margem⁶, que é minha produtora, aliada à ecologia, a arte e os povos originários. Também em relação à composição da equipe, incluindo pessoas que se interessam pelas ações de modo profissional e no âmbito da pesquisa pessoal. E na relação com parceiros como a Olhares Instituto Cultural⁷, que foi a representante jurídica do TePI nos anos de 2018 e 2019, passando, posteriormente, para a Outra Margem, como as empresas Casa Planta⁸, na comunicação visual, e

⁵ Sobre o Sesc Pompeia. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/unidades/pompeia/>

⁶ Ver: OUTRA MARGEM. Sobre a produtora Outra Margem. Disponível em: www.outramargem.art. Acesso em 29 de novembro de 2022.

⁷ Olhares Instituto Cultural. Disponível em: <https://olharesinstituto.org>

⁸ Casaplanta. Disponível em: <https://instagram.com/casaplanta.art.br?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

mais recentemente a Abrupta⁹, na parceria comercial.

A primeira edição aconteceu em 2018 chamada TePI – Encontros de Resistência que se deu no âmbito de conversas entre líderes e artistas indígenas e não indígenas falando sobre corpo, resistência indígena, representatividade, ativismo na arte. Este foi o primeiro movimento para escutar e observar a força do que estávamos propondo. Depois, no próximo ano, tentamos levantar a mostra que foi cancelada 40 dias antes de sua realização. Daí, novamente, eu insisti na continuidade e com muita luta consegui, ao lado dos parceiros, o apoio para realizar o TePI no formato presencial em 2020, quando veio a pandemia. Adiada mais uma vez, fizemos duas lives no segundo semestre de 2020 e lançamos a plataforma online, bilíngue, TePI.digital, em 2021, que ainda está ativa. Continuamos na intenção de realizar a 3ª. edição do TePI como mostra presencial e online, e percebo, cada vez mais, a possibilidade de, no futuro, o formato mudar para ações pontuais e com outras pessoas na curadoria.

Finalmente, o TePI nasce com esse nome “Teatro e os povos indígenas”, implicado em ser mais uma flecha do protagonismo indígena e das suas relações com o mundo. Como bem postulamos no texto de apresentação da plataforma:

Podemos dizer que, se a militância nos une – um líder indígena como Ailton Krenak e uma artista não indígena que traz na vida o envolvimento com pessoas e comunidades do povo originário –, também estamos implicados na noção de que o lugar da criação está muito além de uma arte feita apenas para o mercado. Acreditamos na invenção como potência para emergir mundos diversos, abrindo a possibilidade de mostrar os sonhos que queremos na construção de outros tempos e espaços! (TePI. Disponível em: <https://tepi.digital/texto-dos-curadores/> Acesso em 22 de novembro de 2022).

Reconheço a proposta com um viés expandido na própria linguagem do teatro, trazendo eixos artístico, reflexivo, pedagógico, crítico, no intento da troca internacional e para a publicação. O TePI é, então, mais um espaço que abarca conteúdo artístico feito, pensado e ressaltado por artistas dos povos originários, como também na aliança e intercâmbio entre pessoas de origem diversa. Online ou presencial, pretende ser uma realização conectada à potência da criação, seja na arte e/ou na vida.

Fundamentos do TePI na relação entre o teatro e os povos indígenas.

A primeira questão que levantamos foi sobre como entendemos o teatro na relação com os artistas indígenas. O movimento foi de trazer um olhar expandido para a linguagem, visto que a cultura ocidental acaba determinando zonas muito rígidas sobre este fazer artístico. Um vínculo que se dá por meio da corrente histórica e da

⁹ Abrupta (site em construção)

perspectiva europeia, como se o teatro fosse apenas aquele que é de origem Grega ou sobrecarregado pela ideia de prédio, enquanto espaço composto para apresentar uma obra no palco.

Essa definição, que é colonial, vai abarcar também vários outros aspectos. Por exemplo, a idealização do teatro em uma forma fixa e baseada em estruturas muito hierárquicas que sugerem sobreposição de valores na composição do espetáculo. Tal como, a noção do texto como elemento central na dramaturgia, o entendimento da direção cênica como a função principal no processo da criação, ou mesmo, a busca por solução dramática muito ordenada e determinada que vai impor sentido na comunicação com o público.

A questão também se relaciona com a finalidade do fazer teatral. Desde a abordagem religiosa, instrumentalizando o teatro para uma evangelização opressora que envolveu historicamente etnocídio sobre muitos povos originários. Até a própria relação com um mercado que vai conduzindo objetivos bastante restritos, por meio da valorização de obras que reproduzem e referenciam certos padrões hegemônicos – com os quais nem todos dialogam.

São formas de categorizar o teatro que impele uma ideia de singularidade, como se não fosse realizado por uma pluralidade de pessoas que nas suas criações vão movendo os elementos e costurando inúmeras formas de fazer. Mesmo porque, o teatro, ou melhor, os teatros são muitos. E essa concepção está integrada em outra característica da própria origem e que não é de um edifício, mas de uma linguagem que estabelece o jogo, o movimento, a brincadeira e o diálogo entre todos os materiais. Então, são esses sentidos primeiros implicados no corpo e na sensibilidade que aludimos ao teatro. Enquanto uma arte feita por elementos vivos que são misturados e compostos, trazendo a palavra à frente como matéria viva, a memória, a presença do corpo no espaço, no território, criando tempos múltiplos, diferenciados e que são capazes de promover acontecimentos.

Quando começamos a inaugurar o pensamento sobre o teatro e povos indígenas, nós já estávamos tentando tocar essa diferença como uma maneira de ampliar a experiência teatral que é muito antiga, como lembra Ailton Krenak (2022), pois o teatro é ancestral no campo da arte. Foi assim que fomos olhando as artes cênicas, também no diálogo com outras expressões que perpassam, segundo o líder indígena, o espírito e a arte.

Por isso, o ponto de partida que fizemos abrange a noção de uma linguagem como lugar de vida, de troca, e não como uma arte morta que pretende apenas a reprodução de padrões. Estamos falando de uma esfera do conhecimento que gera ideias em movimento e que traz relação real em um encontro que é por si uma experiência a ser vivida. Mesmo porque, como diz Krenak (2022), é preciso atenção sobre como as ideias modernas vão sendo apropriadas pela convenção capitalista e

que se tornou também o confinamento da arte, seja nas artes plásticas, no teatro ou em qualquer outra expressão. Por isso que Ailton provoca: “Se o prédio não se mover é importante que a gente o derrube!” (KRENAK, 2022)

Derrubar os prédios igualmente significa perguntar qual é a narrativa presentificada na cena. A apropriação da arte é feita por pessoas que dominam a ideia de produto, determinando quem e quais as obras vão circular, apresentar, sobre os seus valores, atuando por meio de regras que impõe aos artistas, técnicos e profissionais da área responderem pela efetividade, atendendo demandas de certos assuntos e formatos pré-selecionados.

Durante as nossas implicações na construção do TePI, essa compreensão nos fez questionar como o condicionamento mercadológico posiciona a arte feita por pessoas do povo originário. Por exemplo, no momento em que determina as artes plásticas como artesanato, ou quando situa o indígena na dança e no canto como corpos de ritual – ainda que deslocados do seu território e tempo de origem. Ou mesmo, acreditando que os indígenas não teriam nada a ver com o teatro por ser uma arte da cultura ocidental.

Essas categorizações são perigosas, como explica Naine Terena (2020) no contexto da curadoria da exposição “Véxoa – Nós sabemos”, pois vão gerar o apagamento da presença do artista indígena dentro das instituições, na perspectiva da curadoria e no circuito da arte. Como também por todos aqueles que pensavam ou pensam que o lugar dessa produção é apenas os acervos etnográficos ou os grupos de venda de artesanato. A questão vale também para os eventos específicos de música, dança, teatro, limitando a presença indígena em ações com foco étnico e ou de pesquisa antropológica.

Segundo Naine (2020), é preciso reelaborar a noção do indígena real, contemporâneo e detentor de conhecimentos importantes para a humanidade. Pois há muito existe a discussão que o embranquecimento da arte no Brasil assemelha-se ao embranquecimento de sua população. Um cenário no qual há uma sobrevalorização das referências estrangeiras ou alienígenas, como diz Terena, em detrimento das nacionais ou indígenas. Para a curadora, esse é um processo que traz na bagagem um conceito estético de arte, ao mesmo tempo em que omite a força da produção interna e das manifestações culturais dos mais diferentes povos indígenas. Como também é importante notar que comumente quando as qualidades artísticas dos povos originários são reconhecidas, passam a ser tomadas como inspiração ou referência para a arte dos não indígenas. Naine continua:

Em uma retomada de identidade da obra de arte brasileira, os povos indígenas serviram, e servem ainda como inspiração para artistas não indígenas, o que nos demonstra que a presença do indivíduo indígena não é concreta, enquanto autor e produtor da obra de arte, não ao menos no campo da visibilidade. Nesse

sentido, se buscarmos historicamente, o indígena sempre foi representado pelo olhar do outro, e sua arte minimizada à função utilitária, diante de um painel histórico que preferia se parecer mais com o mundo exterior do que com o interior (TERENA, 2020, p. 14)

Mas é preciso notar que desde sempre a arte indígena é carregada de intenções e subjetividades que caracterizam a força identitária dos povos aqui presentes, como continua Terena. Essas são produções originais, no que diz respeito a ter “origem”, ou seja, sempre se soube de onde vieram e para onde vão, porque vão e vêm. Então, a arte feita por artistas indígenas representa a sua identidade, aproximando as diferentes linguagens, utilizando e experimentando recursos e técnicas apresentadas no tempo do agora. Uma forma de fazer que mantém toda codificação de um universo próprio e de universos apreendidos (TERENA, 2020).

No ano de 2020, fizemos uma live discutindo a criação do TePI no canal do Youtube do Sesc Pompeia. Durante a conversa, Ailton Krenak¹⁰ discorreu sobre como a arte, cultura, folclore, literatura e todas as expressões artísticas vão sendo postas de uma maneira muito definida, como se fossem prontas. Em um certo momento, Krenak comenta como foi surpreendente que ele tenha recebido o prêmio de literatura Juca Pato¹¹, sendo um homem que não costuma escrever nem um parágrafo. Para ele, esse é um reconhecimento de uma intervenção da oralidade, que estende a todos que vivem durante séculos acreditando que a palavra tem poder, que é criadora e instala mundos para habitarmos.

Fazer esse deslocamento do sentido da literatura escrita para a importância da oralidade decorre também sobre as formas do fazer artístico dos povos indígenas. Krenak (2022) explica que no tempo da implicação da permanência indígena no mundo, diante da tentativa constante de desaparecer com esses povos, pessoas de diferentes etnias passaram a apropriar de algumas gramáticas, de algumas expressões que sempre foram demarcadas pelo mundo colonial. Dessa forma, os povos indígenas começaram a questionar esse status e hoje são muitos exemplos de artistas indígenas produzindo nas mais diferentes linguagens, ativando esses dispositivos dentro de um pensamento próprio, de uma visão ancestral, de si e do seu mundo.

Para Krenak, um gesto essencial seria

(...) um exercício de alteridade, que é sair daquela acomodação identitária e dizer “índios não fazem cinema, índios não fazem arte, índios não fazem teatro.

¹⁰ SESC POMPEIA. TePI: Pensamentos sobre a criação como possibilidade para a vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrrAG6VTkk4>. Acesso em 5 de dezembro de 2022.

¹¹ FOLHA DE SÃO PAULO: Líder indígena Ailton Krenak vence o prêmio Juca Pato de intelectual do ano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/lider-indigena-ailton-krenak-vence-premio-juca-pato-de-intelectual-do-ano.shtml>. Acesso em 5 de dezembro de 2022.

Então eu vou ficar aqui no meu terreiro e não vou concorrer com essa narrativa que está posta aí”. Demarcar a tela é fazer cinema indígena, demarcar os territórios é assegurar um lugar para corpos vivos em uma terra viva. Abrir uma discussão sobre teatro e povos indígenas é demarcar mais um território que era considerado interdito para um tipo de cultura ou de povos ou visões de mundo que não cabia naquela cena, que não cabia naquele discurso, que não cabia naquele palco (SESC POMPEIA. TePI: Pensamentos sobre a criação como possibilidade para a vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrrAG6VTk4>. Acesso em 5 de dezembro de 2022).

Nesse sentido, a discussão sobre os fundamentos do TePI, em nenhum momento, passou pela ideia da captura de qualquer gesto simbólico cultural. Por exemplo, o fragmento de um ritual relacionado à especificidade de um povo que poderia se tornar parte da programação do TePI. Nós entendemos que isso poderia ser mais uma reciclagem da colonialidade sobre os povos indígenas, e o que pretendemos na criação dessa mostra é trazer diferentes visões. Construir uma experiência em que as pessoas que se reconheçam como artistas possam expressar por meio do corpo no espaço, ativando ações estéticas e políticas, a fim de trocar, conversar e ampliar mundos. Pois é isso que queremos: implicar, na linguagem cênica, a possibilidade de ser vários mundos, tantos mundos que não caibam em todos nós.

O teatro feito por artistas indígenas seria, então, esse lugar especialmente de uma revolução que desperta outras visões que não a tragédia, o drama e a extinção, como escreveu Jaider Esbell no livro “Teatro e os povos indígenas, janelas abertas para a possibilidade”, que tive a oportunidade de organizar ao lado de Naine Terena¹². É a possibilidade de os sujeitos indígenas serem protagonistas e não mais fonte de inspiração, encenando as realidades ecológicas urgentes. Mesmo porque, segundo o artista, as populações autóctones ao redor do mundo são as que ainda mantêm a conexão essencial com o território ancestral e a estrutura nuclear de suas cosmologias são a vanguarda se o propósito for rumar para outro lugar que não o colapso. Para Jaider, são esses modos de vida e de organização social que têm legitimidade para questionar e negar a ideia de um fluxo inevitável, como se tudo, a priori, fosse dar na modernidade e no desenvolvimento.

Aproximo essa fala de Jaider ao lado de tantas outras que podemos ler e ouvir sobre uma arte da cena feita, analisada, olhada por pensadores e artistas dos povos originários. Em seus trabalhos, é possível vê-los pautando essa necessária representatividade que vai questionar o modo de estar no mundo que detona explorações ambientais, calcado em preconceito e violência histórica contra os seus territórios e corpos, trazendo um debate político e social contundente e fundamentado na experiência ancestral e atual em um contexto de luta pela sobrevivência coletiva.

¹² FIGUEIREDO, Andreia, TERENA, Naine. Teatro e os Povos Indígenas [recurso eletrônico]: janelas abertas para a possibilidade / [et al.]. São Paulo : N-1 edições, 2021.

Política também é abrir o olhar e ver um teatro ou os teatros sendo feito por esses corpos sensíveis que ocupam a floresta e as comunidades ribeirinhas com performances, como se pode ver na experiência e texto de Emerson Uyrá no mesmo livro mencionado acima. Ou mesmo, na observação voraz de Juma Pariri que aborda o ativismo indígena em frente ou dentro do Congresso Nacional como ato estético político, ironizando e friccionando sentido, por exemplo, enrolando papel higiênico em carros de políticos para limparem as “merdas” feitas por esses representantes. Ou postando caixões no lago em frente ao Congresso simbolizando o cemitério que é provocado pela ausência de políticas que garantem a sobrevivência dos povos indígenas em seus territórios. E ainda, quando o grupo Nhandereguá de Teatro Guarani resolve reverter o papel colonial fazendo o próprio espetáculo, na sua língua e na praia, deslocando a narrativa para a voz daqueles que estavam à beira mar observando o colonizador apumar em suas terras¹³.

Então, há um cenário vasto não só no Brasil, mas também em outros países da América Latina e do mundo que apresenta uma dimensão ampliada sobre como têm se dado a presença dos corpos indígenas no teatro, assumindo várias funções, seja de ator, diretor, dramaturgo, curador, professor e como criadores que experimentam e misturam a qualidade de todas as linguagens e referências, inclusive produzindo um teatro narrativo sobre o palco. O que ressalta que não há uma especificidade de como é o fazer teatral indígena, mas o reconhecimento dessa movimentação e presença dentro da cena.

O sentido do TePI está na valorização da potência do caminho e não da referência aprisionada pela imagem de um latifúndio, enquanto um espaço que traz o peso da sua definição e propriedade, como bem nos diz Krenak (2022). Mas de ser um território da convivência com a capacidade “de fazer como as enchentes, como os rios tapados, que transbordam tudo em inundação” (KRENAK, 2022, sd).

A pluralidade do encontro é o nosso ato de inundar o teatro com a presença indígena, trazendo suas epistemes e práticas. Também na perspectiva para além da humanidade, porque procuramos no ato estético o questionamento da colonialidade continuada e que, como nós, esteja também preocupado com o rio, com a floresta, o animal, o ar e com toda a presença que envolve a vida. São dimensões coletivas que entendemos no fluxo de uma existência continuada, que vai borrando os limites do que é arte, linguagem, criação, também em relação com o pensamento antropocêntrico e de cruzamento entre pessoas na sua diferença, questionando separatismos que nega a relação entre pessoas por questões racial, de gênero e social.

¹³ Ver textos de Emerson Pontes (Uyra): “O que fazer após o fim? Recriar-se”. O texto de Juma Pariri: “A palavra que age” - medidas simbólicas indígenas contra a farsa da representação colonial. Também de João Nyn “O teatro com contracolonyzação Tupy-guarany Nhandewa” IN: FIGUEIREDO, Andreia, TERENA, Naine. Teatro e os Povos Indígenas [recurso eletrônico]: janelas abertas para a possibilidade / [et al.]. São Paulo : N-1 edições, 2021.

Assim, o protagonismo indígena é entendido como essencial no processo de demarcação desses territórios artísticos. Mas nós também procuramos, na riqueza da diversidade, a pujança do comum que é habitarmos o mesmo planeta. Isso não é algo novo, na história do Brasil sempre houve em todas as linguagens parcerias entre pessoas não indígena e dos povos originários. A aliança, portanto, é um fundamento do TePI que a entende como princípio essencial para relacionar, constituir o sonho, ampliar a imaginação e a escuta, considerando esses espaços como possibilidade de experimentar e reinventar a nossa maneira de existir no mundo.



TePI – Teatro e os povos indígenas, encontros de resistência – 1ª. edição

O TePI – Teatro e os povos indígenas realizou a sua primeira edição em um formato de encontros, entre os dias 9 a 16 de outubro de 2018, na unidade do Sesc Pompéia. Foram 8 dias com a participação de dezessete convidados, considerando a presença de indígenas e aliados não indígenas, unindo líderes, ativistas, artistas, intelectuais, pesquisadores, escritores e performers.

Naquele momento, o TePI aconteceu com foco no reconhecimento da produção teatral contemporânea que se relaciona com a questão ecológica e as causas dos povos originários, entendendo-a como realizações em diversos formatos, contextualizadas em regiões do Brasil, que nas suas diferenças confluem um diálogo sobre política, na pesquisa e pelo fazer artístico. Assim, o evento buscou trazer artistas de uma cena realizada por indígenas, por não indígenas, mas também pela criação coletiva entre indígenas e não indígenas.

A curadoria foi pensada tendo em vista os teatros que expandem o seu conceito para além do palco, na valorização do envolvimento do corpo, da sua expressão e por meio da experiência. Um lugar onde é possível perceber um sentido poético político que, diante das questões culturais, aborda a relação da alteridade, com a natureza e a existência humana.

Nessa primeira edição, o TePI emergiu no formato de encontros, trazendo a palavra resistência em seu nome, pensando no ativismo artístico e do movimento indígena na história do Brasil. Vale lembrar que naquele momento o termo “resistência” tinha um uso efervescente, também por causa das disputas eleitorais e políticas que

tencionava os humores no país¹⁴. Nessa conjuntura, o TePI propôs apresentação de espetáculo e reflexões sobre representatividade, modos descolonizados do corpo e da criação, mas também sobre ativismos na arte e dos povos indígenas. Fazendo um chamamento para pensar o cantar, dançar, falar, atuar como forma de reivindicação do bem-estar e da garantia da vida no contemporâneo.

Imagem: Teaser Tepi 1a. Edição



Fonte: Youtube da Outra Margem

Os encontros foram divididos em quatro, todos mediados pelo escritora e artista Rita Carrelli (SP), que traz em seu percurso uma relação profissional e pessoal com os povos indígenas. O primeiro encontro foi denominado “O corpo não colonizado indígena” e pretendeu pensar sobre o sentido do corpo para o povo originário, considerando a complexidade histórica, social e étnica do país. Nessa investigação, perguntou sobre como se dá o processo de constituição do ser indígena, a forma do aprendizado e o entendimento da experiência como produção de conhecimento, pensando também na constituição de um corpo que integra a natureza, o saber e a arte. Como convidados, participaram o líder Ailton Krenak (MG), a filósofa e educadora Maxacali, moradora da aldeia Rio Silveira do povo Guarani, Cristine Takuá (SP); Betty Mindlin que é escritora, antropóloga, economista, também de São Paulo. O Cacique Kotok Kamayura (líder Kamayura do Parque Indígena do Xingu) também foi convidado, porém infelizmente passou mal no caminho e teve que ser hospitalizado na cidade de Brasília.

No segundo dia, foi feita uma discussão em torno da pergunta: “Seria o teatro um lugar de representatividade dos povos indígenas?” Como introdução da conversa, foi pautado o reconhecimento da diversidade étnica indígena no Brasil, bem como a ciência que a história colonial produz invisibilidade social, contra a qual os povos originários reivindicam representatividade em qualquer campo, também na arte. Pelo viés do teatro, foi falado sobre a diversidade da produção artística abordando diferentes

¹⁴ O TePI aconteceu entre o primeiro e o segundo turno da disputa presidencial do ex-presidente Jair Bolsonaro, que era do Partido Social Liberal, nas eleições presidenciais de 2018, e Fernando Haddad do Partido dos Trabalhadores.

narrativas a partir da presença indígena. Provocando um diálogo sobre o contexto dos trabalhos teatrais, sobre o que é importante para a representatividade indígena em relação às instituições e sobre o entendimento do teatro enquanto instrumento político. Como convidados participaram a artista visual, correspondente da rádio Yandé, mestre em Direitos Humanos, Daiara Tukano (BSB), Joilson Paulino Karapãna que é ator do grupo Tabihuni de Manaus (AM), o ator e pesquisador Antônio Salvador, de São Paulo, a professora, performer, da Universidade Federal Grande Dourados, Carla Ávila.

No terceiro dia foi feita a transmissão do documentário “Martírio”, do cineasta Vincent Carelli, que traz uma análise da violência sofrida pelos grupos Guarani Kaiowá que habitam as terras do centro-oeste brasileiro. O filme mostra um conflito constante entre esses indígenas e latifundiários locais, apontando concepções de um projeto econômico subsidiado pelo Estado que obriga a saída dos indígenas de suas terras por meio da violência e etnocídio. Ao mesmo tempo, apresenta o enraizamento dos povos Guarani e Kaiowá que permanecem lutando em seus territórios entendidos como ancestrais e necessários para a própria sobrevivência.

Logo após a exibição do filme, foi feita uma conversa denominada: “Por uma proposta de vida anti-desenvolvimentista”, que trouxe a discussão sobre a formação do Brasil enquanto estado-nação e o seu projeto histórico colonial. Em contrapartida, pretendeu-se mostrar a resistência dos povos indígenas na luta por seu território e existência. A conversa ponderou sobre essas propostas díspares de vida, considerando o tensionamento entre o neoliberalismo e a vida indígena interligada ao valor humano, da cultura e da natureza. Como convidados, participaram a líder indígena Guajajara, formada em Letras, atualmente eleita como Deputada Federal por São Paulo, Sônia Guajajara (MA), David Popygua que é líder Guarani da aldeia Jaraguá (SP), Ernesto de Carvalho (PE), antropólogo que fez co-direção do filme Martírio e a antropóloga, Profa. Doutora Emérita da PUC/SP, Carmen Junqueira (SP).

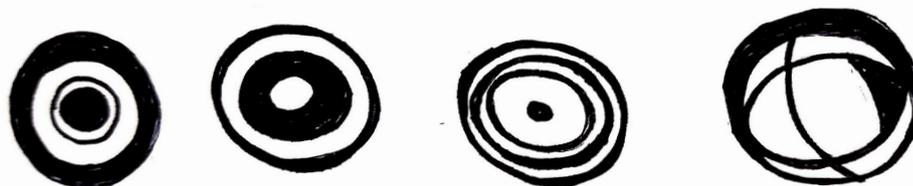
No último dia, foi feita a conversa “Atos ancestrais e artísticos como formas de resistência”, explicitando que os atos ancestrais, os cantos xamânicos, as danças femininas, as pinturas corporais são formas de memorização, de expressão, de produção de saber e de identidade. Na discussão, também foi considerada as linguagens artísticas, como o teatro, o cinema, a arte plástica, como maneiras de produção de sentido que criam percepção sobre o mundo. Por esse viés, a conversa trouxe o questionamento se podemos entender essas ações como resistências em um mundo globalizado, refletindo sobre como são realizadas as experiências teatrais feitas em parceria com artistas indígena e não indígena, especialmente em estados do centro-oeste e norte do Brasil. O encontro perguntou se essa cena consegue alavancar discussões para além do seu espaço de encenação, visando mudanças necessárias à existência humana e planetária. Na conversa, estiveram presentes

o artista Macuxi Jaider Esbell (falecido em 2021), que apresenta uma expansão de pensamento e obras que perpassam as artes plásticas, a performance, a literatura e criação da Galeria Jaider Esbell¹⁵ que fica em Boa Vista (RR); Mapulu Kamayura, que é líder e pajé Kamayura do Parque Indígena do Xingu (MT); Luiz Davi (AM), professor da Universidade Estadual do Amazonas e participante do Tabihuni Instituto de Pesquisa; e a artista Lia Rodrigues (RJ) que é diretora da Cia Lia Rodrigues de Dança.

Os encontros tiveram um público diverso, com a presença de pessoas interessadas no assunto, bem como de diretores, professores, pesquisadores de teatro, cineastas, sociólogos, antropólogos e profissionais de organizações não governamentais aliados à causa indígena. Na primeira conversa, tivemos um público de 250 pessoas, 170 na segunda, 200 na terceira e 190 na quarta. O único espetáculo apresentado foi o *Gavião de duas cabeças*, que lotou as duas noites de realização. Acho válido dizer que apresentar o solo não era uma opção primeira da curadoria, mas foi uma escolha calcada na negociação com o próprio cronograma do Sesc. Também a relação entre o teatro e os povos indígenas ainda era um assunto que tinha certos distanciamentos e questionamentos dentro da instituição e essa foi uma forma que conseguimos para mostrar algum espetáculo e perceber a recepção do público.

Por tudo isso, vejo que o formato de encontros foi essencial para reforçar a existência de um teatro marcado pela presença dos povos indígenas. Reforçado pelas reflexões que pautaram conhecimento, ativismo, arte, linguagem, presença do corpo, violência e território. Ao final, percebemos que as conversas apresentaram o interesse e abertura da instituição, dos participantes e do público sobre o assunto, e foram muito importantes para pensar o fundamento do TePI. A realização implicou na coragem para continuar tentando outra edição, porém no formato de uma mostra artística.

Desenho 1 - Círculos sem nome.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.

¹⁵ Sobre a Galeria Jaider Esbell. Disponível em: <https://www.galeriajaideresbell.com.br>



Imagem 2: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição).



Foto: Carolina Machado, 2018. São Paulo

Imagem 3: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição).



Foto: Carolina Machado, 2018. São Paulo

Imagem 4: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição).



Foto: Carolina Machado, 2018. São Paulo

Imagem 5: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição).



Foto: Carolina Machado, 2018. São Paulo

Imagem 6: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição).



Foto: Carolina Machado, 2018. São Paulo

Imagem 7: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição).



Foto: Carolina Machado, 2018. São Paulo

Imagem 8: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição).



Foto: Carolina Machado, 2018. São Paulo

Imagem 9: TePI - Teatro e os povos indígenas (1a. edição).



Foto: Carolina Machado, 2018. São Paulo



TePI - Teatro e os povos indígenas, mostra artística – 2ª. Edição.

Curadoria

Para a segunda edição, Ailton Krenak e eu pensamos no aprofundamento das abordagens levantadas no primeiro encontro do TePI, propondo um manifesto artístico da “desumanização”, entendendo o teatro como forte aliado para essa construção. O sentido de fazer “desaparecer a humanidade” trazia a intenção de negar a percepção antropocêntrica do mundo. Ou seja, de recusar o paradigma da colonização impregnado em nossa pele que vai impondo sentidos subjetivos, culturais e materiais, e não permite reconhecer nada além de si mesmo - como se a “humanidade se bastasse”. Contrária a essa percepção essencialista, nós supomos uma reflexão abrangente e interessada sobre o lugar que cada um ocupa, as suas conexões e como podemos perceber espaços comuns. Uma ideia que visava horizontalizar ao máximo as diferenças por meio de suas falas e presenças.

Nesse percurso, o teatro foi percebido como espaço aberto às possibilidades, por ser uma linguagem que proporciona conexões criativas a partir do corpo, permitindo laços entre o real e o ficcional, revirando extensões cognitivas e atravessando o sensível. A arte do corpo foi entendida como fresta no tempo, uma pausa que transforma, um respiro, como um movimento que pode deixar ranhuras adentrar o ser, apresentando outras curvas em um caminhar que pensa uma vida coletivamente interligada.

Seguindo um percurso mais que natural no aprofundamento da ideia do TePI, propusemos, para a segunda edição ampliar a questão da representatividade em cena dos povos indígenas, reafirmando seus pensamentos, mas também atualizando as pautas diante do cenário político que se apresentava. Especialmente porque o desenvolvimento da curadoria aconteceu durante o ano de 2019, período em que o Brasil estava sendo governado pelo então presidente da república, Jair Bolsonaro, que manifestava em seus discursos perspectivas que colidem com a garantia dos direitos indígenas assegurados na Constituição Brasileira desde 1988.

Se em 2018 focamos nos encontros, nessa próxima edição direcionamos os olhares para a presença indígena nas performances e espetáculos; articuladas às práticas reflexiva e pedagógica. Denominado como “TePI - Teatro e os Povos Indígenas,

mostra artística”, a atenção continuou sobre as realizações de artistas indígenas do Brasil, mas expandiu para a internacionalização visando também estimar a visibilidade do trabalho e da luta dos povos originários na América Latina, por exemplo, pela proposta de espetáculos chilenos e peruanos.

O panorama da programação trouxe ao mesmo tempo fricção e diálogo entre os trabalhos, levando em conta suas formas e o conteúdo dramático de cada obra. Nessa perspectiva geral, o espetáculo Trewa – um teatro documental chileno, acabava por interagir com a performatividade brasileira do espetáculo Altamira, pois ambos traziam à tona a violência imposta pelo progresso na construção de hidrelétricas. Ou mesmo, o espetáculo peruano Inomoxo ao propor uma dimensão imagética xamânica, encontrava o tempo da incerteza na construção plástica e de referência mitológica da ocupação Maloca Passo Passo Macunáima, pensada e proposta pelo artista Jaider Esbell. Todas as apresentações interagem com a ideia de florestania, pensando a floresta como lugar ancestral e de existência atual. Um modelo não colonial de vida que também estava proposto no vídeo instalação Aiku`é da atriz Zahy Guajajara, igualmente na proposta de imersão criativa e apresentação a ser realizada com diferentes artistas indígenas convidados. Ou ainda na performance Encantarias – ver a floresta que te vê, que foi sugerida pela diretora e professora do curso de Artes Cênicas, da Universidade de São Paulo, Maria Thaís, em diálogo com artistas indígenas.

Acho interessante lembrar que a grade de toda a mostra foi construída valorizando igualmente os espetáculos e as performances. E ainda mantivemos a ideia dos encontros no formato de conversas abertas e práticas pedagógicas, como workshops.

Produção

Da primeira proposta para a segunda edição, houve o aumento do número de espetáculos e ações performáticas. Resultado da vasta pesquisa da curadoria que implicou em uma considerável ampliação do evento: de 4 dias de encontro, em 2018, para 11 dias propostos em 2019; conseqüentemente, uma maior quantidade de profissionais envolvidos na equipe de produção, de 4 para cerca de 12 pessoas, entre direção, coordenadores e assistentes. De 2 apresentações artísticas de 1 espetáculo (Gavião de Duas Cabeças) para um total de 17 apresentações artísticas de 3 espetáculos (Trewa – CL, Inomoxo – PE, Altamira – BR), 1 vídeo instalação com Zahy Guajajara e 3 performances (Passo Passo Makunaimi, Encantarias – Ver a Floresta que vê e a apresentação do resultado da residência feita por artistas indígenas).

Realização de novas ações: dois workshops, sendo um internacional com Paula Gonzalez (CL) e outro com o artista plástico Ernesto Neto (RJ), a filósofa Cristine Takuá e o pajé Papa Guarani (SP), 4 Atos – Manifesto com importantes intelectuais convidados e uma residência com artistas indígenas. Também o acréscimo na perspectiva do

público participante, de cerca de 1000 pessoas, em 2018, para a previsão de 5000 pessoas, em 2019. Aumento do número de artistas, profissionais e pesquisadores envolvidos de cerca de 25 para aproximadamente 100 pessoas. Desenvolvimento da visibilidade do evento por meio de ações de comunicação e assessoria de imprensa, com geração de mídia espontânea e material reflexivo e analítico (textos, fotos, vídeos, registros em áudio, etc).

Após esse panorama elaborado, entramos em várias negociações com o Sesc. É importante dizer que naquele mesmo período essa instituição estava também sofrendo ameaças de corte orçamentário, o que implicou em várias negociações durante mais de 8 meses, com reelaborações orçamentárias e curatoriais diversas. O processo foi muito tensionado por todo o contexto social e político que vivemos naquele período e que continuou entre 2019-2022, a ponto de termos que realizar várias negociações com os artistas e profissionais que já estavam aceitando participar com um valor muito abaixo do que cada trabalho merecia receber, tendo como parâmetro o mercado cultural. Após chegarmos em um valor final, já com a agenda afirmada com toda equipe, da comunicação institucional e de todos os artistas, quarenta dias antes da realização, o evento foi cancelado.

Foi um choque enorme. Especialmente porque quando a instituição desiste do evento naquele ano de 2019, após tanto trabalho, toda a equipe envolvida acaba saindo e, eu, como levantadora da mostra, acabo ficando inicialmente sozinha, tentando pensar uma forma de rearticular a situação. Na época, eu fazia o TePI por meio do Olhares Instituto Cultural, que é uma instituição da qual eu faço parte e que realiza a MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. No final, Guilherme Marques, que é o diretor da Olhares, foi a pessoa que assinou junto comigo o email reforçando a importância de um diálogo com o Sesc.

Trago essas questões aqui, porque acho muito importante pontuar o quanto é difícil conseguir realizar um festival no Brasil, ainda mais quando se trata de pautas relacionadas à invisibilidade no cenário histórico colonial. O meu foco não é sobre o Sesc, visto que essa é a instituição cultural que vem apoiando primordialmente o TePI e tantas ações voltadas à presença indígena. Porém, quero dizer que os processos que envolvem a captação de recursos, seja por meio público, de leis, nas relações com espaço de programação cultural ou empresas privadas, é um caminho longo e que, no caso do TePI, só estava começando. Até por isso copio aqui a carta que enviei por email para os gestores do Sesc, como forma de compreensão do tipo de diálogo que estávamos propondo:

Já faz algum tempo que estamos conversando sobre o lugar do teatro e suas relações com o mundo indígena. Há aqui uma tentativa de compreender o que nessa conexão e pelo corpo, pode ampliar a visão do que é arte. Mas também o que na criação nos une na possibilidade de transformar os sujeitos, nós mesmos e a vida. São campos estéticos que trazemos em abordagens artísticas e reflexivas. Por isso que pensando a segunda edição do TePI, levantamos a

discussão de como, por meio da teatralidade, ou seja, da performance, da ocupação, de espetáculos, das conversas e dos atos podemos pensar a vida para além da humanidade.

Todo esse pensamento e desejo de realização nos foi impulsionado em março de 2019, quando recebemos dos programadores de Arte Cênica da Unidade do Sesc Pompéia o interesse em realizar a segunda edição, especialmente pelo o sucesso da edição de 2018 e no desejo de apoiar a continuidade. Ficamos extremamente felizes com a possível parceria e para que tudo acontecesse de uma forma competente, adentramos em uma pesquisa aprofundada com a finalidade de levantar uma curadoria que pudesse articular artistas indígenas e não indígenas em um movimento único. Também, é claro, visando uma Mostra Artística com reflexões em Encontros que pudesse ampliar o alcance do público, principalmente em uma perspectiva artística, social e educacional. A unidade do Sesc Pompéia e os programadores das Artes Cênicas lutaram ao nosso lado. Partimos de conversas para realização da segunda edição do TePI com um orçamento que contemplaria e valorizaria todas as ações – artistas, convidados, equipe e gestão. Fizemos muitas reuniões até o Sesc nos dar o primeiro retorno e pelo qual foi necessário reelaborar a programação e o orçamento em sua metade. Reuniões e reuniões aconteceram, para novamente e como sugestão final, fazermos a metade da programação com aproximadamente 20% do orçamento.

Foi um exercício enorme tentar remanejar tudo, segurar um pensamento curatorial, o compromisso com os artistas parceiros e oferecer valores que do nosso ponto de vista não correspondiam a produção e investimento de cada um. De qualquer forma, olhamos para aquela última proposta e resolvemos fazer. A decisão foi tomada porque sabemos da importância do evento de um ponto de vista inovador e atual nas discussões da arte contemporânea. Mas, igualmente, porque nada nos é mais importante do que a parceria com todas as pessoas envolvidas e o compromisso que temos com o Sesc, especialmente após tantas negociações.

Dia 11 de outubro, às 20 horas, há 40 dias do evento, recebemos a informação que o SESC tomou a decisão de cancelar o TePI – 2ª. Edição no ano de 2019; mas que poderíamos conversar sobre a possibilidade de fazer no início do ano que vem. Nossa frustração foi enorme, visto todo o investimento na relação humana, profissional e afetiva, no compromisso com todas as pessoas envolvidas, por todos os gastos realizados e o tempo.

Foi um ano inteiro de trabalho, de conversas com criadores, ouvindo suas propostas, negociando suas agendas, valores e condição de realização. De março até outubro de 2019, foram mais de trinta reuniões e estudos orçamentários, nas quais trabalhamos internamente com a equipe e com a Unidade até fecharmos a programação, o conteúdo, a comunicação, o espaço, o cronograma e o financiamento. Neste processo, já com a última programação fechada, envolvemos 51 convidados (artistas, técnicos e intelectuais), 14 pessoas da equipe (curadoria, produção, gestão, técnica, comunicação, designer e conteúdo), segurando a agenda e os serviços de todos.

De todo acontecimento, o que nós podemos afirmar é que na experiência que relacionamos com a vida indígena e como fazedores do teatro no Brasil é que resiliência não é algo que se perde. Sabemos do momento político que estamos vivendo e das mudanças que o Sesc vem enfrentando. Nos posicionamos o tempo inteiro ao lado da instituição e enquanto parceiros. E por isso mesmo, pensamos que poderia ser interessante fazer uma conversa para ouvirmos o ponto de vista do SESC e entendermos o que aconteceu. Mas também para que vocês possam nos ouvir e compreender o que realmente vivemos em todo esse processo. Ou seja, será que não seria o momento exato de tentar um diálogo no qual poderíamos pensar juntos em fortalecer nossas relações de parceiros e realizadores de arte no Brasil? Por tudo isso, é que escrevemos na expectativa de realizarmos uma reunião presencial para conversarmos.

De qualquer forma, a nossa posição é que não vemos nada como fechamento,

pois compreendemos que na dimensão da paixão e da indignação também construímos uma força enorme, conjunta e para aquilo que acreditamos que possa acontecer.

Estamos dispostos para quaisquer esclarecimentos e nos posicionamos com a sugestão do encontro proposto.

Gratos.

Andreia Duarte (Direção artística), Guilherme Marques (Gestão) e equipe do TePI.” (informação pessoal¹⁶)

Após o recebimento do email, os responsáveis gestores do Sesc nos responderam com bastante abertura, explicando que iam reavaliar todo o TePI e, assim, nos posicionar logo que conseguissem. No dia 03 de janeiro de 2020, recebi uma ligação do Sesc reafirmando a realização do evento, propondo um valor possível para a produção, porém na condição de não financiar nenhuma passagem internacional. Logo que cheguei de férias, ainda no começo de janeiro, comecei a trabalhar durante o dia na Coordenação dos Eixos Reflexivo e Pedagógico da MITsp, e durante a noite, ao lado da parceira de produção Luna Rosa Recaldes sobre as demandas do TePI. Junto à Cia KIMVN de teatro do Chile, inscrevemos em um edital para o Ministério das Culturas, las Artes y el Patrimonio para tentarmos o apoio de 23 passagens para trazer os artistas Mapuches do espetáculo Trewa. Também fui ao Consulado do Peru e tentei outras articulações institucionais para conseguir apoio de passagem.

Finalmente, prevemos a realização do TePI em maio de 2020, já com a aprovação do subsídio do Ministério de las Cultura (CL), bem como as passagens de Lima para São Paulo para trazer os oito artistas do espetáculo *Inomoxo*, do grupo Íntegro. Em fevereiro e março, reorganizando a produção e equipe, fazendo reuniões e os primeiros acordos, vimos novamente o evento ser cancelado por causa da pandemia de Covid-19.

Não havia mais o que fazer naquele momento, sentimos um cansaço e deixamos o tempo aproximar as respostas que poderiam nos ajudar a resolver os caminhos futuros.

Live 2020

Imagem : Live, 2020.



Fonte : <https://tepi.digital/live-2020/>

¹⁶ Email enviado aos gestores do Sesc em 2019, cuja finalidade foi tentar diálogo e possibilidade para realização do TePI em sua segunda edição.

Como forma de compensar todo o investimento feito pela equipe durante os anos de 2019 e 2020, mas também de dar continuidade às reflexões propostas, organizamos duas lives em 26 e 27 de setembro naquele último ano. A primeira live, que está no canal Youtube do Sesc Pompéia, foi denominada de “Curadoria TePI: pensamentos sobre a criação como possibilidade para a vida”. Foi quando Ailton Krenak e eu fizemos uma conversa sobre como construímos a proposta do TePI - Teatro e os povos indígenas, apresentando a relação entre a arte, o corpo e seus processos criativos como possibilidade de outros mundos.

A segunda live recebeu o título de Teatro e arte indígena contemporânea: relações com o TePI enquanto uma Mostra Artística. Convidamos Jaider Esbell (RR), Denilson Baniwa (RJ), Naine Terena (MT), que fizeram uma reflexão sobre as relações entre o teatro, a arte contemporânea e o mundo indígena. O encontro pretendeu pensar sobre formas de ver de produzir arte e, ainda, convidou para uma conversa sobre o lugar do TePI enquanto uma mostra artística e suas reverberações nas produções atuais. Essa live foi feita pelo facebook e infelizmente não tem link para ser acessada.

As duas lives foram importantes para reafirmar a discussão ampla entre política, ecologia, linguagem, cosmologia, povos indígenas, representatividade e arte. Nos dois momentos, tivemos um público ouvinte participante, com a presença de professores, artistas, pessoas interessadas, fazendo perguntas, comentários e mostrando que a discussão sobre a relação entre o teatro e os povos indígenas é um espaço a ser cada vez mais demarcado.

Imagem 10: Flyer Live TePI



The flyer features the TePI logo in white on an orange background. Below the logo, the text reads 'TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS'. To the right, there are two portraits: a man with glasses (Ailton Krenak) and a woman with yellow and red tassels (Andreia Duarte). A dark blue banner at the bottom contains the event title and details.

Curadoria TePI:
pensamentos sobre a criação
como possibilidade para a vida

Com Ailton Krenak e Andreia Duarte
26 de setembro de 2020, às 16h
Canal do Youtube do Sesc Pompeia: [youtube.com/sescpompeia](https://www.youtube.com/sescpompeia)

Fonte: <https://tepi.digital/live-2020/>

Imagem 11: Flyer Live TePI



The flyer features the TePI logo in white on an orange background. Below the logo, the text reads 'TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS'. To the right, there are three portraits: a man (Jaider Esbell), a woman (Naine Terena), and a man in a feathered headdress (Denilson Baniwa). A dark blue banner at the bottom contains the event title and details.

Teatro e arte indígena contemporânea:
relações com o TePI enquanto
uma Mostra Artística

Com Denilson Baniwa (RJ),
Naine Terena (MT) e
Jaider Esbell (RR)
Mediação: Andreia Duarte
27 de setembro, às 19h
No Instagram: [@andreiauartedefigueiredo](https://www.instagram.com/andreiauartedefigueiredo)

Fonte: <https://tepi.digital/live-2020/>

TePI.Digital: 2021 / 2022

Imagem : Plataforma TePI Digital, 2021.



Fonte : <https://tepi.digital>

Em função do ano trágico de 2020, quando estourou a pandemia de Covid-19, e frente ao abismo de tantas mortes, tivemos muitas dúvidas sobre como poderíamos realizar o TePI novamente, depois de tantas tentativas. Não há outra palavra para dizer a não ser resistência, que em nosso caso, está em uma luta pautada no cotidiano de nossas vidas e na aliança com os povos indígenas.

Foi assim que decidimos fazer o TePI no formato de uma plataforma online, bilíngue, com a comunicação visual feita e elaborada a partir de obras do artista Denilson Baniwa. Novamente, retomamos e fincamos as bases que sustentam o evento, considerando: o protagonismo dos artistas indígenas, o entendimento do teatro para além do drama, do palco, mas como uma arte do corpo que produz ações estéticas e políticas. A busca por obras que apontem reflexões sobre a existência para além da humanidade, interessando-se sim, por pessoas, mas também pela árvore, pelo ar, o animal, a flor, a água, a coletividade, o cheiro, a terra e a ancestralidade. A valorização da vida em sua pluralidade, expandindo encontros entre artistas indígenas e não indígenas que trazem em seu pensamento e obra, a reinvenção da vida para o bem comum.

Este tem sido mais um movimento de apontar flechas para diferentes direções implicado no foco ativista. Nesse caso, as nossas armas chegam em formato de criação teatral que descartam qualquer dúvida no momento em que afirmam: “Sim, os artistas indígenas marcam suas identidades e lutas por meio de todas as linguagens, inclusive o teatro”.

Diante da efervescência digital que se deu na pandemia, hesitamos primeiramente em transpor o TePI para o formato de plataforma, sabendo do viés transformador que pode ser o encontro presencial próprio das artes cênicas e com pensadores artistas indígenas. Quando optamos por esse formato, foi pela possibilidade da continuidade, bem como pelo intercâmbio no âmbito nacional e internacional que uma plataforma como essa pode propiciar. Assim, mantivemos o evento, retomando os eixos: Mostra Artística, com apresentações de espetáculos, performances e leituras dramáticas. Encontros com conversas abertas, a ação Ato para a Cura feita com xamãs e lideranças que pensam a cura do mundo, mas também as práticas pedagógicas no formato de workshops para público em geral.

Ainda criamos o programa Circula TePI, concebido como um dos principais eixos da plataforma na medida em que tenta articular ações de forma contínua, que começaram

com trocas entre artistas indígenas e programadores de diferentes instituições no mundo, envolvendo diretamente cerca de 40 pessoas. A proposta pensa em criar um espaço de diálogo sobre a perspectiva de um mundo integrado para superar fronteiras, entendendo que nossas oportunidades de ir e vir também precisam ser encorajadas.

Além disso, o programa foi fundamentado no fortalecimento do movimento indígena artístico com a finalidade de buscar intercâmbio entre artistas dos povos originários de diferentes lugares do mundo. Por meio do Circula TePI criamos um dossiê bilíngue, encontros online em que os artistas puderam conversar com os programadores e conversas abertas sobre a experiência indígena e não indígena de viajar para festivais e eventos fora do Brasil.

Ainda a plataforma apresentou o eixo Paisagem Crítica, propondo reflexão sobre as conversas e obras, por meio de textos, vídeo-pílulas e encontro aberto. E Publicações, apresentando o e-book Teatro e os povos indígenas, janelas abertas para a possibilidade, e igualmente dramaturgias textuais inéditas.

O TePI.Digital foi composto por uma intensa agenda de lançamentos que ocorreram a cada semana, de segunda-feira a domingo, entre os dias 26 de novembro de 2021 a abril de 2022. Ao todo, foram 85 convidados, entre criadores, pesquisadores e intelectuais, compondo 71 ações que envolveram artistas Baniwa, Terena, Mapuche, Shipibo, Guajajara, Krenak, Tariano, Tukano, Potiguara, Pataxó, Pankararu, Guarani, Maxakali, Desana, Kamayurá, Tupinambá, Kadiwéu, Kubeo, Corezomaé e Wapichana.

A plataforma online ainda é mantida por meio de atualizações e manutenção, trazendo o sentido primeiro de se recusar apenas assistir à tragédia em ação, que vem acabando com a natureza e com as vidas dos povos-rios e dos povos-florestas. Como bem colocamos no texto de apresentação da plataforma, nós temos ciência que existem muitos movimentos que, como o TePI, estão negando e gritando: “Parem de acabar com o nosso planeta Terra. Se podemos ter a certeza de algo é que não vamos parar de construir alianças com todas as pessoas que passarem do nosso lado, por meio da arte, em prol da vida!¹⁷”

TePI – Mostra Artística – 2023.

Para 2023, criamos a proposta da 3ª. edição do TePI como Mostra Artística, mantendo todos os Eixos e uma nova curadoria. Estamos neste momento em processo de negociação com algumas instituições culturais e acreditamos que no ano de 2023, poderemos finalmente lançar a tão lutada e esperada mostra presencial. Segue o book do TePI, incluindo destaques dessa terceira edição.

¹⁷ TePI.DIGITAL. Texto dos curadores. Disponível em: <https://tepi.digital/texto-dos-curadores/>. Acesso em 20 de dezembro de 2022.

Imagem: Book TePI

Imagem : Book TePI, 2023.



Fonte: Tepi - Teatro e os povos indígenas. Realização: Outra Margem.

TEPI

TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS

MOSTRA ARTÍSTICA E PLATAFORMA DIGITAL

Fonte: Tepi - Teatro e os povos indígenas. Realização: Outra Margem.

UM MODO DE SER ARTISTICAMENTE SELVAGEM

UM MODO DE SER ARTISTICAMENTE SELVAGEM

*Quando você toca o maracá
você tem que saber para quem você está tocando.
Você não tem que tocar um maracá perdido no espaço.
Concentre-se.
Quando você se concentra,
Olha bem o que é que você encontra pela frente.
Quando você se concentra e
encontra algo que significa para você, na sua frente
isso é um elemento fundador da sua identidade.*

Ailton Krenak

Faço a escolha de trazer a própria presença na escrita, pois a reconheço nessa narrativa acadêmico-poética enquanto uma reflexão sobre o caminho que venho traçando. Olhar o percurso que brotei em um transitar na arte e junto, ao lado e com o mundo, os mundos de pessoas dos povos originários, traz no meu ser a oportunidade de compreender o espaço que estou seguindo.

Acho isso importante porque pretendo manter coerência sobre aquilo que acredito para a minha vida, no encontro e relação da alteridade ou sobre as mudanças que sonho para o mundo. Nesse sentido, essa escrita torna-se um meio de compartilhar o que intuo, mesmo sendo uma elaboração dentro de uma tese de doutorado. O desafio implica em revelar uma forma própria de trocar conhecimento e que veio também a partir do diálogo com pessoas e práticas que ampliam a própria referência e fortalecem a coragem de manter-me criando quem sou e o que venho pensando. Então, não dá para separar o meu corpo de uma produção intelectual, mesmo porque o exercício que proponho é pensar o saber da existência em um processo contínuo de transformação.

Cada vez mais, tenho me interessado em olhar para a noção do conhecimento sem aprisioná-la em certas delimitações temporais, até mesmo fora de uma determinação cronológica muito linear. Faço a consideração que as epistemes são elaboradas de forma complexa em todos os tempos, sendo fundadas na memória, transmitidas por meio da narrativa, da escrita, do corpo, da imagem que vão construindo as várias cosmovisões que compõem a pluralidade do existir. Com essa diferença, em um tempo alargado, vamos trocando saberes e estruturando o nosso habitar. Acho muito mais interessante pensar nesse percurso de forma expandida, reconhecendo nele a grande oportunidade de estar aqui agora, mas ciente que todas atitudes e pensamentos também são impulsionados e embasados por descobertas que foram feitas por cada um a todo momento.

E isso significa que tudo o que estarei trazendo na escrita dessa tese integra também outros corpos/pessoas que compartilharam e atravessaram as discussões que tentam relacionar prática artística e corporal com a diversidade e riqueza das

vidas que se compreendem como indígenas. Não há uma invenção da roda, mas uma pulsão que traz a oportunidade de continuar. É por isso que vejo essa pesquisa como um movimento coletivo; e com isso não estou me referindo a um grupo, mas pensando sobre indivíduos diferentes, alianças de pessoas interessadas, estudiosos, artistas, que na sua particularidade vão criando espaços de aproximação, tensionamento e reflexão entre o mundo indígena¹ e a arte, como é o campo da criação no teatro.

Sobre essa discussão que reconhece o conhecimento do corpo em um tempo dilatado, vale trazer a fala do líder indígena Ailton Krenak (2008) quando conta que os ritos da tradição, como alguns outros aspectos da cultura indígena, não estão determinados por um programa. Para ele, só as culturas que foram sistematizadas, transformadas em leis, normas e cânones, passaram a ter que se espelhar em um regulamento como quase um mandamento. Assim que, um menino de 12 anos já teve que ser alfabetizado, cumprido o ensino fundamental, para fazer o segundo grau e ir para a universidade, porque ele está programado.

Mas para uma cultura que não é letrada, Krenak diz que as possibilidades fazem uma espécie de parábola. Os meninos, os anciões, as pessoas na idade de trabalho e os guerreiros ficam juntos em todos os lugares, pois eles são temporalmente contemporâneos. É uma troca de experiência diferenciada que está a todo momento presente. Gosto da imagem que Krenak ilustra exemplificando, quando diz: “é como se fosse um círculo grande cheio de pontinhos que ficam iluminando, alternando em azul, vermelho, verde, preto, amarelo, em todas as cores e escalas. Eles acontecem ao mesmo tempo e por isso vão criando uma simultaneidade.”²

É um movimento muito parecido com o que as pessoas pensam que é o caos e a gente anda dentro dele. E o problema é que muita gente pensa que tem que ter ordem e que tem que ter um eixo e que tem que ter um programa. A gente não tem eixo, não tem programa e não tem ordem. A gente não persegue a ordem, um programa, um eixo. Nós estamos plugados numa memória, que é uma memória profunda que a gente não controla, nós não programamos a memória, a gente vive no oceano da memória” (KRENAK, 2007³)

¹ Escrevo no “mundo indígena” como uma forma da escrita em português que neste contexto do singular insere o sentido de conjunto. Mas, acho importante reiterar que existem muitas etnias no Brasil, que se constituem em diferentes cosmologias e realidades socioculturais. Para saber mais sobre os povos indígenas, sugiro ver as organizações indígenas, tal como o site da APIB – Associação dos povos indígenas do Brasil (Disponível em: <https://apiboficial.org>); a Radio Yandê. Disponível em: <https://radioyande.com>, e tantas outras Associações locais como a Associação Terra Indígena do Xingu (Disponível em: <https://xingumais.org.br/parceiro/atix-associacao-terra-indigena-xingu?id=467>), a Hutukara Associação Yanomami (Disponível em: <http://www.hutukara.org>) etc. Também é possível ver uma lista de organizações indígenas no site: SOCIOAMBIENTAL. Lista de organizações indígenas. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Lista_de_organizações_de_apoio_aos_povos_ind%C3%ADgenas. Acesso em 6 de abril de 2021.

² MUSEU DA PESSOA. *Rios de memória, depoimento de Ailton Alves Lacerda*. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/rio-de-memorias-44619>. Acesso em 5 de abril de 2021.

³ KRENAK, Ailton. Rio de memórias. Museu da Pessoa. Entrevistado por José Santos e Claudio Leonor.

Acho muito reveladora essa ideia de estar dentro do caos, o que potencializa a imagem de pontos que iluminam, às vezes mais, às vezes outros, em um rio de memórias, como o próprio Krenak sempre diz, que estão presentes e não precisam ser controlados. A memória é o que forma os corpos imersos e fundamentados em uma sabedoria que se faz com a noção ampliada do tempo. Ela não se perde, mas atualiza o presente que se transforma em continuidade.

O entendimento disso reforça a importância de experienciar a vida, que percebo muito mais interessante do que a busca por seu controle. Procuo esse aprendizado em mim, reconhecendo-o no exercício artístico e na reflexão dos conhecimentos, como também, no devir que se dá a própria comunicação. Claro que posso reconhecer meus fazeres e descobertas em uma cronologia, especialmente porque faço parte de uma sociedade que determina essa condição de tempo programado. Porém, não tenho o desejo de trazer uma linearidade tão fixa na construção do saber que está sendo aqui observado. Ao olhar para o conhecimento que forma o meu ser, me vejo dentro do grande círculo que Krenak ilumina. É um caminho que continuo vivendo e que compreende imagens, memórias, distorções, relações, tropeços, aprendizagens, insistências, sonhos, retornos, sensações, intuição.

É assim que observo os textos que compõem essa tese reverberando um conjunto complexo, em que cada um se complementa, ao mesmo tempo em que apontam para diferentes direções. Por isso, faço a escolha de não determinar uma ordem de leitura no trabalho por meio de uma organização em capítulos ou alguma sequência. Vejo nessa ideia simples um formato que valoriza diferentes formas de expor a discussão prática intelectual, como também vejo a possibilidade de provocar uma experiência ao leitor que pode escolher o seu próprio encontro com o texto.

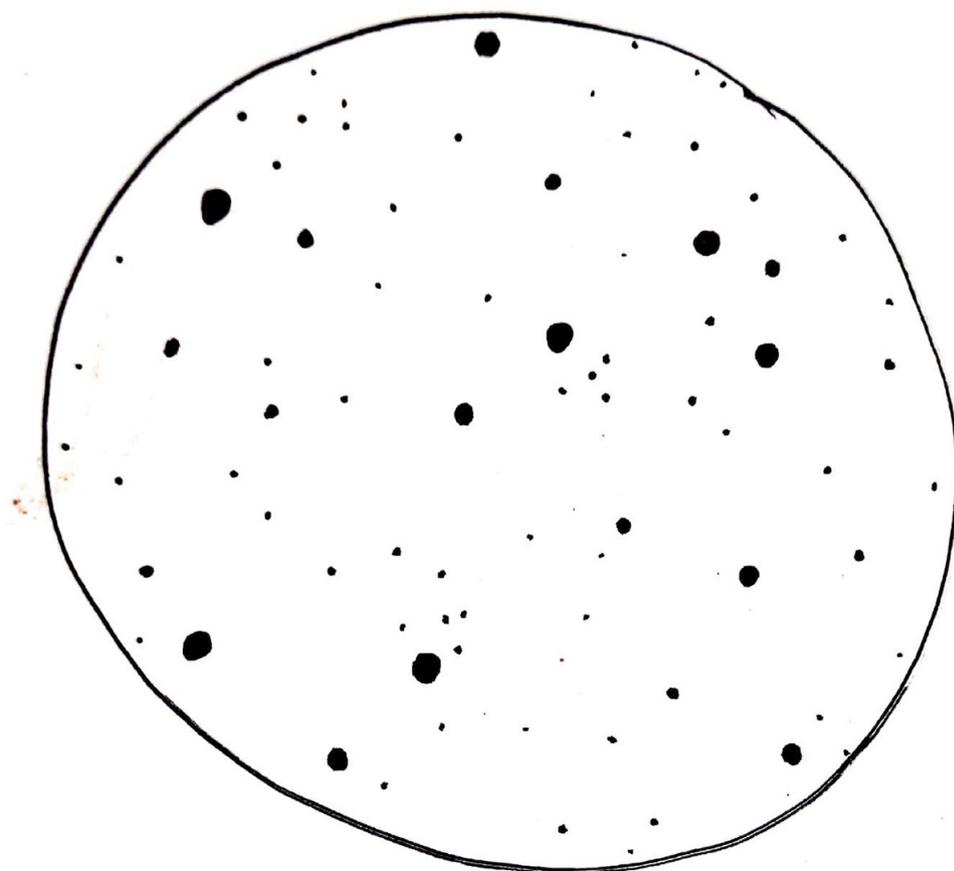
Compreendo ainda essa escolha como um exercício de autonomia que procura não ser adestrada pela rigidez de normas que acabam homogeneizando todas as individualidades e os diferentes sentidos que cada pessoa traz em si. Identifico essa fala no diálogo com o artista Macuxi⁴ Jaider Esbell (2018, p 26 – 36) que, em reflexões sobre o fazer indígena artístico, expõe a importância de manter uma fala autêntica e coerente com a própria forma de ver o mundo.

Jaider conta que para ele a autonomia é viver exatamente a essência do que o corpo pede e que essa liberdade implica também em um rigor e em uma disciplina para realizar as suas ações. Inclusive, tendo em vista uma educação libertadora, que nunca pode acontecer em opressão ou imposição. Em sua vida, os sinais e desistência de convites sempre o fizeram pensar cada vez mais em autonomia, repassando a

4 de setembro de 2007. Publicado em 14/03/2008. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/em-contato-com-a-memoria-44619>. Acesso em 14 de janeiro de 2021

⁴ Para saber mais sobre o povo Macuxi, ver: SOCIOAMBIENTAL. Povo Macuxi. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi>. Acesso em 6 de abril de 2020.

Desenho 1: Tempo ancestral.



própria trajetória para as pessoas e para quem quiser ouvi-lo. Como ele mesmo diz:

Eu estou sempre ressaltando: quem me convida para conversar deve escutar a história do jabuti que brigou com a onça e as outras histórias fantásticas da nossa origem. Nunca vai me ouvir falar dos grandes clássicos, dos grandes pensadores ocidentais, que provavelmente nunca irei citar. Eu tenho consciência de que o que eu tenho enquanto talento e enquanto informação é suficiente para fazer muito bem feito o meu trabalho. E o meu trabalho é ser provocador de fato. Não uma provocação irresponsável e nem uma brincadeira jocosa com a criatividade, mas exatamente saber que com o pouco que se tem é possível, além de se aprender muito mais, proporcionar curiosidade para que a partir dali se busque de fato a libertação própria. (ESBELL, 2018, p. 40)

Sinto uma enorme inspiração na plenitude deste artista indígena que traz a solidez de quem sabe ao local do qual pertence e que busca aprofundamento naquilo que significa para ele. Penso que a fala de Jaider Esbell traz para este trabalho uma conexão sobre o que proponho enquanto posicionamento político e ético, especialmente por ser essa uma produção localizada dentro de um contexto acadêmico disciplinar e letrado. Porém destaco que no espaço específico dessa tese, feita com a orientação da Professora Doutora Beth Lopes, encontro a possibilidade de exercer a própria autonomia e liberdade de uma escrita incorporada.

Essa não é uma discussão nova, sobre como as Universidades se consolidaram, tendo em vista critérios e seleções que validaram certos tipos de conhecimento em detrimento de outros. O que acabou trazendo uma exclusão histórica e colonial que por muito tempo não aceitou a diversidade e pluralidade de pessoas e coletivos em suas origens e que compõem a sociedade brasileira. Somente há pouco tempo é que as Universidades começaram a tentar uma maior troca e um diálogo valorizando quem detém outros meios de aprendizagem e transmissão que não a escrita ou outra forma de registro. Pessoas que na produção do saber estabelecem formas singulares que são determinantes em seus contextos socioculturais, portanto, que não cabem em padrões generalizantes.

Diante do papel superior da escrita instituído por um mundo moderno eurocentrado que inviabiliza e nega outras formas de saber e expressão, faço a escolha de juntar corpo e escrita, reconhecendo nessa tese a experiência coletiva, enredada, falada e vivida como uma atitude não colonial. Também por isso afirmando a importância do aprendizado e da memória desses saberes não letrados para a transformação do mundo em um estado de bem viver mais possível, ou seja, menos degradante ecologicamente, socialmente e implicado no valor de tudo que é vivo.

Então, é esse o vínculo que faço com a fala do Jaider Esbell quando valoriza a intelectualidade do seu povo Macuxi, as suas referências e práticas como artista. Especialmente porque sou uma artista não indígena que há vinte anos faz conexão com o povo originário e, assim, venho aprendendo na escuta de suas oralidades, na leitura de

seus ensinamentos, na troca do dia a dia, comendo, dançando e cantando junto. Fazendo teatro junto. Por meio dessa relação que envolve alteridades, acabo percebendo uma transformação no conteúdo e na forma do meu fazer. O que também se dá no processo de criação no teatro que permite a experimentação do corpo no espaço, o jogo com a noção do tempo, de imagens, o aprofundamento sobre a maneira de construir e apresentar significados. Todas essas conexões, seja na criação teatral e ou na convivência com os povos indígenas, afirmam sobretudo o saber que está na experiência.

Distingo essa maneira de produzir conhecimento em sua singularidade e faço desta, como Esbell, uma oportunidade para aprofundar mais ainda sobre aquilo que entendo importante. Do ponto de vista de um projeto de escrita e pesquisa acadêmica, eu jamais poderia lidar com representantes dos povos originários, com parceiros e amigos indígenas, sejam artistas, intelectuais, líderes, professores como “objeto de estudo”. Aprendi com essas pessoas que a palavra é lugar de criação, a palavra ela pode inventar mundo. É uma ética na qual me sinto integrada e onde compreendo significativo escolher exatamente o termo que estou propondo.

A palavra, nesse caso, está distante de qualquer significado que abarca “objeto”, pois aproxima do desejo de estar em relação. Pretende viver e trocar com as pessoas, valorizando quem são, de onde vêm e o esforço de suas continuidades. Assim, faço o movimento de assumir a intelectualidade indígena como a minha principal referência teórica nessa tese. Mesmo porque, é no diálogo e apoio desse fundamento que trago reflexões sobre vários assuntos, como a colonialidade, a construção do corpo, o que é arte e sobre as possibilidades de agirmos criativamente.

Nas conversas instigantes e variadas que tive a oportunidade de fazer com Ailton Krenak, aprendi que acreditar em um essencialíssimo é perder a chance de ampliar o pensamento. Claro que concordo e por isso mesmo a bibliografia desse trabalho é composta de referências de origens variadas, visto que reconheço as práticas e os estudos de tantos pesquisadores não indígenas importantes que atravessam o conhecimento e a metodologia que aqui estão sendo postulados. E como eu, também apóiam, dialogam e estão ao lado do povo originário. Mas ressalto que como uma forma de validar a intelectualidade indígena dentro de um trabalho universitário, dentro da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, faço a escolha política de trazer, prioritariamente, no decorrer dos textos, a leitura, o diálogo com pensadores indígenas que vêm influenciando e transformando as minhas elaborações.

Compreendo essa atitude dentro de um movimento anticolonial amplo, que impulsiona uma ética e um reconhecimento que espero ser firmada socialmente, para que cada vez mais possamos destacar os diferentes pensadores que integram os povos originários. Também vejo esse posicionamento em consonância com aquilo que Ailton Krenak (2017) diz sobre o costume que as nossas Universidades – especialmente em países denominados como periféricos, tais como o Brasil e outros da América Latina,

têm de convencer a nossa população que as melhores bibliografias que existem estão em qualquer outra língua, em alemão, francês, inglês, mas nunca na nossa. Como ele diz: “Nunca a voz que os nossos filhos reconhecem como do seu avô, mas vozes estranhas e de outro lugar que vão constituindo um saber que sempre nos fazem sentir menor em qualquer lugar do mundo.” (KRENAK, 2017, p. 8).

Fico pensando sobre essa fala de Krenak e pergunto qual o sentido de uma educação que não propicia espaço de escuta da pluralidade dos coletivos que constroem a identidade dos nossos lugares, como é o caso do nosso país? Como uma pessoa que circula no campo da educação e da arte, aspiro ambientes que sejam catalisadores de potências diversas, para que a diferença possa fortalecer a ação e a autonomia. Da mesma forma que Krenak (2017), almejo que as Universidades retornem à sua natureza própria que é ser universal, trazendo o seu sentido original que é dar trânsito a todas as visões de mundo, as capacidades de invenção, práticas e pensamentos.

Reflito também sobre a importância da imaginação, do sonho e da criatividade em um modelo social que está contribuindo para a destruição planetária. Não acredito como futuro o projeto civilizatório que propõe um plano único para a humanidade. Apesar da enorme oportunidade de encontrarmos pessoas que estão tencionando o domínio colonial no fazer artístico, na educação e dentro das suas instituições, reconsiderando o tempo e a vida na urbanidade, ainda assim, continuamos aceitar a condição das grandes cidades que nos impõe rios mortos, ar poluído, o valor sobre o consumo extremo, pessoas passando fome, dormindo na rua, em uma desigualdade vergonhosa que se dá em uma país vasto de terra e produção agrícola.

Concordo com Jerá Guarani (2020) quando diz que “todas as coisas ruins que estão acontecendo no planeta vêm de pessoas civilizadas, pessoas que não são, teoricamente, selvagens” (GUARANI, 2020, p. 12). A fala de Jerá ecoa na minha mente em um gesto de afirmação sobre o desejo de me conectar com as maneiras coletivas e autossustentáveis das pessoas que habitam a selva, integrando-se no próprio ambiente. Um bom começo poderia ser pelo reconhecimento que essa orientação selvagem se dá em conexão com o tempo do rio, do sol, da colheita, do inverno, das passagens dos animais, dos rituais, da cultura e da espiritualidade, reverenciando tudo o que é vivo. Mas também na estima por momentos ordinários, nas conversas de situações comuns e não planejadas, que é quando, em grande parte, o aprendizado simplesmente acontece, a palavra encaixa, o corpo sente e a história constrói o fundamento.

Talvez fosse essa uma metodologia poética que constitui um modo de ser artisticamente selvagem, quando implico em todas as minhas ações a experiência e o corpo como lugares centrais para a produção criativa e política do saber. Aprendi com Davi Kopenawa que é preciso construir “flechas para tocar o coração da sociedade

não indígena”⁵. Tomo essa fala primeiro no alcance do próprio ser em direção a transformação, mas também em uma luta diária que por meio de realizações artísticas, festivais, espetáculos, produção de conteúdo e ações formativas pretende o alcance de mais outras pessoas.

Por último, gostaria de dizer que vejo o movimento no qual essa tese está sendo produzida da mesma forma em que se dá o andamento do corpo que é o mundo. Do vento batendo nas folhas das árvores, das raízes entrando na terra, do ar que respiramos, do sangue circulando nas veias, do coração pulsando. Uma vez, conversando com Ailton Krenak, ele me disse que o mundo pode até diminuir os seus sons, com menos animais, menos pessoas, mas o planeta Terra não vai ficar em silêncio porque nunca vai acabar. Achei forte pensar sobre essa visão de que as existências, como nós humanos, podemos até morrer, finalizar, mas o planeta e o universo sempre continuarão. Pensar sobre isso, perfilhando o meu ser como apenas uma pequena molécula, parte desse todo, me fez entender que não existe um começo ou final a chegar, tudo é passagem. Crescemos, vivemos, passamos por esse mundo e ele fica, contínuo, se transformando. Por isso, quando retomo para a tese, observo-a como um “meio”, enquanto mais uma oscilação, um pontinho luminoso no círculo, que está transitando, brilhando, indo e vindo. É um exercício que comungo sabendo de onde vim e para onde quero ir, me vendo parte de uma continuidade. Seja no fazer criativo ou em qualquer lugar, tudo muito fluido, tudo sempre indo.

Desenho 2: Tempo contínuo.



Fonte: Andreia Duarte, 2022

⁵ Quando perguntei para Davi Kopenawa o que ele achou do espetáculo Gavião de Duas Cabeças, que é um solo teatral que fiz entre 2015 a 2019, ele respondeu que o trabalho era mais uma flecha na luta indígena. Da mesma forma, acompanhando-o em diferentes situações, percebi que ele, ao autografar o livro “A queda do céu”, que é de sua autoria e do antropólogo Bruce Albert (ver em bibliografia), frequentemente refere ao livro como uma “flecha para tocar o coração da sociedade não indígena”.

**ANTES DO TEMPO EXISTIR |
DRAMATURGIA ANTES DO TEMPO EXISTIR**



ANTES
ANTES DO TEMPO
EXISTIR

ANTES DO TEMPO EXISTIR

O espetáculo *Antes do Tempo Existir* nasce no contexto de uma investigação da cena teatral que vem sendo atualizada de forma consecutiva, enquanto uma prática artística para a qual convergem vários elementos da pesquisa que venho fazendo há mais de 20 anos. Essa pesquisa reflete o interesse pela relação entre o teatro e os povos indígenas, e acontece por meio da convivência, da escrita acadêmica, na construção de espetáculos, do festival e plataforma digital TePI – Teatro e os povos indígenas etc¹. Todos esses encontros que atravessam o tempo trazem para este trabalho um amadurecimento, especialmente sobre o que acredito mais importante para as realizações estéticas políticas que estão envolvidas com o conhecimento dos povos originários.

Como venho mostrando nessa tese, são questões que vão abordar a importância da experiência pessoal friccionada pela relação de alteridade, a essencialidade de uma escuta e a convivência que dilata uma construção afetiva. O valor do encontro no gesto essencial de fazer e pensar junto, o respeito aos povos originários e a sua memória ancestral, história e resignação diante do tensionamento colonial que atinge o território, a língua e a identidade. A percepção da arte de forma expandida e para além da ideia de uma obra pronta. E ainda, levando em consideração que somos seres em sua pluralidade e diversidade, habitantes dessa casa comum que é o planeta Terra.

Tendo em vista esse contexto prático e conceitual, que desde a idealização do *Antes do tempo existir*, houve o interesse em realizar um espetáculo onde eu pudesse criar e atuar com parceiros que são dos povos originários. Eu já tinha participado, em cena, ao lado do líder indígena Ailton Krenak no experimento cênico *O Silêncio do Mundo* (Figueiredo, Krenak, 2021; Figueiredo, 2022). Essa ação cênica foi desenvolvida em uma imersão de cinco dias, a qual gerou uma palestra performance como resultado. Esse gênero cênico, bastante recorrente na cena contemporânea, como o próprio nome indica, mistura apresentação e representação em diferentes níveis. E a ação com Krenak motivou o desejo de radicalizar a experiência, desdobrando-a em um novo processo de criação teatral, que me permitisse estreitar o vínculo dos corpos de artistas indígenas e não indígenas. Corpos que são o que temos em comum, assim como também são o que podemos partilhar a partir de qualquer conhecimento.

Acho importante dizer que essa escolha retoma o ativismo de que existem indígenas performando nas artes e que, mesmo assim, é muito pouco ou quase ausente essa presença nos festivais, nas universidades e nas discussões de teatro. Também porque as artes cênicas brasileiras são majoritariamente pautadas por referências

¹ Para saber mais sobre esses trabalhos ver OUTRA MARGEM. *Sobre Outra Margem*. Disponível em www.outramargem.art. Acesso em 1 de setembro de 2022. E também: TEPI. *Sobre a plataforma digital TePI Teatro e os povos indígenas*. Disponível em: www.tepi.digital. Acesso em 1 de setembro de 2022.

teóricas e práticas coloniais eurocêntricas e estadunidenses, o que acaba limitando o olhar sobre como é possível a troca com pessoas do povo originário que trazem na sua origem compreensões singulares sobre o corpo e o fazer criativo.

Vejo essa crítica sobre os processos hegemônicos no campo da arte relacionada com a discussão feita por Ailton Krenak (2012) sobre o ensino da história indígena. Na reflexão, o líder indígena faz vários questionamentos sobre não aceitarmos tudo o que está escrito como história ou verdade, pois muitos registros oficiais acabam impregnando a nossa visão e subjugando a capacidade viva da memória com certas espécies de *banners* – imagens, transcrições, redações, obras de arte. Enfim, toda a iconografia simbólica e visual com que a história indígena é contada e representada.

Isso se torna ainda mais significativo, no momento em que a literatura oficial dos historiadores registra as memórias indígenas como mitologia, separando o que é mito e história – como se tudo apresentado na História oficial fosse a verdade e o que está no mito fosse invenção indígena. Mas como já pontuado por Krenak (2012), o importante é entender que o pensamento indígena antecede tudo o que está escrito ou registrado, pois tem outros recursos para alcançar a memória que faz parte de um conjunto de práticas coletivas apoiadas na cosmovisão. Abrir essa visão crítica é uma forma de perceber que não existe apenas uma narrativa, mas existem várias e todos podemos ser narradores da nossa própria história. Além disso, torna-se importante lembrar que a escrita era e é um dos domínios da colonização. Considerar a experiência viva como cultura e fonte de conhecimento sinaliza uma posição anti-colonial, cuja importância está em reconhecer outras formas de existência e saber.

Nessa reflexão, portanto, é interessante compreender que muitos conhecimentos e maneiras de fazer são impostos na nossa formação intelectual, na constituição de caráter, personalidade e identidade. Por isso, o diálogo com referências não coloniais, como da experiência, da oralidade, de modos de vida diversos, pode ampliar os horizontes, trazendo outra autonomia em qualquer contexto. Digo isso também por acreditar que o campo expandido das artes cênicas, no reconhecimento da arte indígena, tem a possibilidade de diversificar suas formas, o que pode potencializar a própria ideia de arte ou alargar a compreensão de uma cena brasileira contemporânea mais plural.

Nessa relação, quando partimos da concepção de como os sujeitos lidam com as noções de criação, torna-se essencial notar que o pensamento inventivo na vida dos povos originários está implícito no cotidiano dessas pessoas, que comumente se pintam, dançam, cantam, enquanto fazem trabalhos manuais e outras tarefas cotidianas. A memória corporal ligada à cosmologia sustenta suas produções estéticas, que são resultados de uma prática que vai sendo atualizada no decorrer da vida, por meio da observação, participação, em um processo contínuo entre as gerações.

Esse contexto cultural difere bastante da conjuntura tradicional institucionalizada

das escolas, das faculdades e dos museus, que incentivam as elaborações dentro de um campo, elevando a obra que será apresentada, exposta ou que tornará arquivo de pesquisa. Apesar de ainda ser muito comum certos enquadramentos dentro de uma formação específica, reconheço que a discussão sobre a importância do processo criativo tem tomado cada vez mais espaço, assim como também sobre a hibridez dos estilos e gêneros na realização artística. Quando penso sobre o teatro atual, é expressivo o quanto essa arte vem agregando uma variação enorme de formatos e maneiras de realizar suas produções. Seja no palco ou na rua, em espaço alternativo, online ou vídeo-performance. Se pode observar algumas variantes que demonstram a pluralidade da cena contemporânea: o viés o dramático, o performático, o narrativo, feito com atores, não atores, sem atores, em um processo colaborativo ou projeto de um encenador tendo o texto como elemento principal, ou ainda, as diferentes linguagens, misturando seus contornos, além da prática ritual como referência e a experiência relacional com o público.

Entre tantas opções, tenho ponderado que o mais interessante é olhar como as pessoas se colocam diante de uma ideia e vão construindo suas elaborações estéticas com sentidos variados, como o político, o existencial, o social e poético. Bem como alcançar que também a cena pode se livrar de suas amarras e praticar o teatro que quer, ao lado de parceiros, dentro das condições possíveis de tempo, de apoio, financiamento e, sobretudo no contato com o desejo.

Essa é uma discussão que sempre esteve presente nas elaborações dos projetos que venho desenvolvendo junto aos criadores indígenas. Trabalhar ao lado desses artistas, implica pensar os procedimentos da concepção, tendo em vista tantos sentidos que atravessam suas obras, do ponto de vista do coletivo, da autoria, dos modos de fazer mais fluidos em relação à luta política e ambiental. Sobre essa compreensão do “como fazer”, posso afirmar que quando faço o convite para estarmos juntos, o meu interesse está na composição de um ‘nós’ envolvido na vontade de criar coletivamente. Mesmo sabendo que dentro de um projeto cada um assume uma função complementar no todo, reverberando o “fazer juntos, porque queremos fazer”, como uma premissa. Ainda que de forma temporária, o enunciado implica na visão de todos estarem comprometidos e abertos para se colocarem.

Aprendi que fazer teatro ao lado de artistas indígenas direciona o olhar para cada referência de origem, etnia e gênero. Mas também é uma maneira incrível de potencializar as nossas diferenças, a imbricação estética do corpo na cena, os jogos de imaginação e a perspectiva da ideia sobre o tempo e espaço. O que só vai afirmar que podemos ocupar um mesmo lugar enquanto seres humanos aliados. Claro que não estou falando de um processo superficial, mas no aprofundamento da convivência, pois foi a partir desse lugar que habito há anos, que fui insistindo e costurando pontos comuns e divergentes para qualquer criação que possamos querer fazer.

O argumento sobre o tempo

A proposta do *Antes do tempo existir* foi sendo desenvolvida, retomando e aprofundando o sentido sobre o tempo do mito elaborado para a palestra performance *O silêncio do mundo*. Em sua oralidade, Krenak (2018) expõe que as narrativas míticas são memórias continuadas que anunciam vivências reconhecidas na história de um povo. E o lugar que o mito informa ou como um pensamento se apoia na mitologia para interagir com o mundo, dá-se na relação de um tempo onde não há a angústia da certeza. Ailton mesmo explica:

O tempo do mito é quando você ainda não tem a angústia da certeza. Você não precisa ter certeza; o mito é uma possibilidade, não uma garantia. Não tem uma garantia de duração, de tempo: ele é mágico. Ele inaugura, abre uma porta para você atravessar e sair no mundo, interagir e se realizar no mundo (KRENAK, 2018b, s/d).

Uma percepção na qual a temporalidade constitui-se em um espaço onde tudo é possível acontecer e está sempre imbuída por uma experiência coletiva, marcada por uma constelação de gente que carrega a herança cultural de cada povo – a sua ancestralidade (2018b). Outro ponto a ressaltar é que essa memória antiga revive a possibilidade de interação entre todos os seres em diferentes dimensões, não se limitando apenas aos seres humanos.

Na mitologia é possível olhar para esse aspecto no momento em que a narrativa vai construindo peripécias através dos diálogos e correspondências entre os personagens icônicos e as diversas espécies existentes. Isso acontece de várias maneiras, por exemplo, quando a potência da cura de uma planta interage no corpo de uma pessoa e como consequência há uma transformação na relação social. Na ocasião em que a oralidade aborda a presença de um animal, como uma onça, mostrando seu ponto de vista sobre o ambiente e suas necessidades vitais. Ou quando um humano transforma-se em um corpo pássaro, corpo cobra ou corpo saúva e passa a conviver com tal comunidade, aprendendo seus saberes e ampliando as suas próprias experiências.

Por meio das narrativas, a memória passada de geração em geração vai apresentando uma compreensão cosmológica que alcança uma relação de troca ampliada. Consolidando um tempo que abrange a origem de toda existência, da mesma maneira que reconhece e conecta as diferentes espécies em seu habitat. Contudo, é interessante perceber que para o líder indígena Ailton Krenak (2016), essa convivência ampliada também pode ser identificada no cotidiano da vida, a partir de um redimensionamento do sentido de troca. Ainda que mantenha o significado sobre a possibilidade de trânsito entre diferentes comunidades culturais ou políticas, nas quais se pode oferecer algo que tenha valor de intercâmbio; Krenak desenvolve essa

ideia buscando a compreensão do que seria uma aliança afetiva.

O intelectual indígena explica que desde cedo percebeu que o mundo dos brancos, que pode ser entendido como o ocidental e colonizador, abre rotas apenas no interesse de saquear o percurso sem investimento na duração. Nesse contexto, as situações tornam-se temporárias e as afinidades passam a ser apenas circunstanciais e dependentes do interesse em acessar recursos.

Essa é uma perspectiva que, segundo Krenak (2016), converte tudo em descartável, inclusive as próprias pessoas que passam a não ter valor em si. Mas isso acontece porque não dão tempo para a construção e a formação de novas ideias e o estabelecimento de afetos que possam prosperar um ambiente mais criativo e espontâneo. Nesse sentido, o conceito de aliança afetiva não supõe interesses imediatos, mas uma continuidade das relações em uma temporalidade mais aberta. Deixar o tempo acontecer seria uma maneira de dar chance para a pausa incidir, para a percepção dos sentidos e a escuta e, até mesmo para as elaborações que um coletivo pode ter sobre a própria vida, trazendo como referência outros meios sensíveis como o sonho e a intuição. Quando você tem uma experiência de dilatação do tempo, como continua o líder indígena (2016), o pensamento consegue tocar uma ideia que vai além do próprio território ou de um determinado espaço na geografia, e passa a pensar no ambiente que nós compartilhamos que é o planeta Terra.

No momento em que esse entendimento é alcançado, há uma expansão do olhar, que não só desloca a percepção do lugar que ocupamos no mundo, bem como amplia a capacidade de universalizar o discurso. Essa compreensão é apresentada por Krenak quando ele experimenta o sentido de cosmovisão não como uma visão total de uma realidade, mas enquanto uma percepção aberta que admite a existência de inumeráveis outras formas de vida que circundam, se articulam e se comunicam (Krenak, 2016). Ele mesmo explica:

As possibilidades de aliança não se dão só no plano das relações sociopolíticas, no plano das ideias, no que é possível estabelecer de colaboração entre uma nação e outra, entre uma sociedade e outra. Quando eu vou a um riacho, a uma fonte, a uma nascente e sinto beleza e fico comovido com a água que está naquela fonte, naquela nascente, eu estabeleço uma relação com ela, converso com ela, eu me lavo nela, bebo aquela água e crio uma comunicação com aquela entidade água que, para mim, é uma dádiva maravilhosa, que me conecta com outras possibilidades de relação com as pedras, com as montanhas, com as florestas (...) Elas são alianças com muitas outras potências que estão dadas, que são possíveis. O raio, a chuva, o vento, o sol, a brisa, as paisagens. Aliança é troca com todas as possibilidades, sem nenhuma limitação (KRENAK, 2016, p. 172)

A potência desse olhar elucida a fluidez das relações em um tempo ilimitado, convida a sair comunicar-se com tudo e todos, não se ocupando apenas com um tipo

de visão, mas alargando as possibilidades de experiência corporal, sensível e coletiva e, especialmente, de cruzamento entre mundos diversos.

Esse é o primeiro argumento que funda a ideia do espetáculo *Antes do Tempo Existir*. Ao mesmo tempo, a escolha desse assunto está vinculada ao reconhecimento da angústia da certeza, que tanto sufoca e coopta o corpo dentro da cidade. Por isso, a pergunta que se faz, no contexto da criação, é sobre como se colocar em conexão com o movimento natural da vida diante da realidade imposta pelo tempo da produção capitalista em contexto urbano.

Ainda no *O silêncio do mundo*, Krenak explana que as relações apontadas nas narrativas míticas não estão a todo momento em equilíbrio. A memória antiga conta que o vento, o sol, os espíritos da floresta, a chuva, os animais, são seres originários presentes desde o surgimento do planeta. Semelhantes ao ser humano, possuem os seus habitats, alimentos, têm personalidade e correspondem com quem coexistem com eles, tal como os pajés. Quando se sentem ameaçados, por exemplo, com as queimadas de suas florestas, a poluição do ar nas cidades, a degradação dos seus ambientes, esses seres ficam chateados e podem se vingar contra os responsáveis.

Tendo em vista a contemporaneidade das ameaças do antropoceno que plasma o projeto civilizatório sobre o planeta e a ira dos seres cosmológicos que a epistemologia indígena contempla, a dramaturgia do *O silêncio do mundo* perguntou: “Ainda é possível uma mediação?” Como se pode ler no texto do espetáculo (FIGUEIREDO, KRENAK, 2021), em resposta a essa pergunta, Ailton rememorou a relação do seu povo com a serra Takrukruk e explicou para um público atento que para trazer o equilíbrio entre o céu e a terra, os povos indígenas dançam, cantam e se conectam com a beleza do mundo; e os grandes responsáveis por essa mediação são os líderes indígenas espirituais (KOPENAWA, 2015).

Ao ouvir essa enunciação e depois de ter vivenciado um processo criativo ao lado do líder Ailton Krenak, eu comecei a perguntar: se os povos originários negociam com o mundo no campo das relações ampliadas e através dos seus entendimentos cosmológicos, seria também possível encontrar uma maneira de me conectar com todas existências, partindo da perspectiva da humanidade enquanto espécie integrante da natureza, ainda sendo uma mulher não indígena?

Sobre esse assunto, acho interessante voltar à discussão a partir do que João Paulo Barreto Yepamashã (2021) aborda sobre epistemologia indígena. Em uma reflexão mais ampla, João Paulo abre dizendo sobre a existência de uma política de educação em que a construção do conhecimento é impositiva. Abrangendo a hierarquização da língua e dos saberes, negando os conceitos e cosmologias das sociedades indígena. Para ele, a ciência composta de lógicas próprias sempre tem colocado o conhecimento indígena no patamar de aprendizes. Ele explica:

(...) não é à toa que os universitários gostam de dar oficinas para os povos indígenas. Mas nunca perguntam para a gente o que são as mudanças climáticas de fato, a noção de mudanças climáticas é produzida pela Ciência não pelos nossos especialistas, não é produzida pelos povos indígenas. Eu vou dizer por que. Conversava com o pai do Tukano Jaime Diakara² sobre isso, ele dizia assim: “Não é que o tempo mudou, é que vocês que não estão mais fazendo conexão com esses seres que cuidam dessas coisas e não sabem mais o nosso calendário cosmológico, esse que é o problema, vocês estão agora conectados pelo calendário gregoriano, pelo calendário da escola, vocês não estão mais conectados, perderam isso (BARRETO GONÇALVES, 2021, s/d).

A ênfase feita por Barreto caminha para a reflexão de que existem modelos de conhecimento distintos e, por isso, o grande desafio seria levar a sério essas diferenças. No campo da cena, João Paulo (Barreto, Gonçalves, 2018) explica que quando alguém faz um trabalho teatral e coloca a figura do indígena dentro de um contexto cênico ou espetacular, está criando uma imagem que fica nas pessoas. Então, o risco é a produção de uma imagem folclórica distante das práticas e da realidade indígena. Para ele, essa questão pode ser controlada na medida em que o teatro coloque a cultura indígena no mesmo patamar que qualquer outra arte.

O antropólogo Yepamashã (2018) explica que também há perigo quando o pesquisador não indígena tenta entender a cultura indígena utilizando a sua lógica ocidental. A preocupação se dá em como ele discerne, pois, a manifestação de cada povo está conectada com um calendário cosmológico, precisa ser feita no tempo correto e de forma responsável para não desestruturar todas as relações que compõem o cosmos. Mesmo porque dançar e cantar é uma forma de relação, de oferecimento, de descontaminação da comida, por isso que em cada linguagem e em cada gesto há um sentido.

Trazendo essas considerações no contexto próprio da criação do *Antes do Tempo Existir* e das afinidades que venho buscando por meio do fazer teatral, na troca com os povos originários, quando me pergunto como é possível conectar-se com o mundo, com o planeta terra na dimensão da natureza, não é com a intenção de tentar alcançar ou imitar o que a realidade indígena vivencia, a partir de sua referência de memória e ancestralidade. Da minha parte, há o reconhecimento do saber complexo e originário desses povos e a maneira como cada identidade, história e cultura se conecta ao próprio ambiente.

Todavia, ao relacionar o meu contexto com a possibilidade de um intervalo em que tudo pode acontecer, percebo o fazer da criação como aquele que mais

² Jaime Diakara é pedagogo, mestre em antropologia social, escritor de literatura infanto-juvenil do povo Desana e palestrante sobre cosmopolítica Desana. Ver: DIAKARA, Jaime. *Pamuri Yukusiru. A viagem da vida na canoa de transformação*. Rio de Janeiro: Caderno Selvagem. Dantes Editora Biosfera. 2021. Disponível em: http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/05/CADERNO24_DIAKARA.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2022.

tem proporcionado uma aproximação da noção que funda o tempo do mito. À minha maneira, tenho entendido a construção da cena como um local em que é possível ampliar a imaginação, deslocando as ideias de tempo e espaço no jogo entre a ficção e o real. Com esse olhar, não estou mencionando o teatro como palco, um prédio, uma obra pronta ou mesmo pensando em um formato pré-determinado de como produzir a cena. Mas estou refletindo sobre o tempo da criação como uma força que oportuniza a transformação.

Ainda que de forma momentânea, o tipo de processo criativo, com essa cena compartilhada que venho buscando, dá-se em uma conjuntura de pessoas que se reúnem para, mais do que cumprir uma função, vivenciar uma experiência coletiva. Uma temporalidade mais aberta também é essencial nesse processo de convivência, pois permite as descobertas de forma sucessiva enquanto o espetáculo existir e não apenas para a estreia de uma obra. Por meio de um caminho fluido, composto de pausas que podem ser meses sem encontros, o trabalho vai sendo revisto através de outras ideias e escutas que geram modificações na forma de fazer e pensar.

Por outro lado, eu pondero ser muito importante a consciência de que o ato de criar está embrenhado no tempo do agora, interagindo com os problemas e pensamentos contemporâneos. É pertinente a leitura que Ailton Krenak (2019) faz quando diz que diante da queda podemos aproveitar a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Trago ele novamente:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência (KRENAK, 2019, p. 32)

Dessa forma, aprendo com os povos indígenas: dançar e cantar é uma maneira de negociar com os riscos e as pressões do mundo sobre nossas cabeças; assim tem sido quando adentro no tempo da criação. Mais do que tentar imitar uma cultura da qual não pertenço, penso em ampliar o horizonte nos cruzamentos de mundos que podem vivificar outras perspectivas para o estar aqui e agora. Descobri que essa também é uma forma de aproximar a humanidade do movimento natural da vida, ou seja: presentificando o corpo na experiência inventiva, ampliando as possibilidades de diálogo e correspondência por meio da criação de sentidos poéticos para o existir.

A produção teatral

O ser vento fala

Vento
Sem sentido
Sem direção
Se nem eu
Mesmo
Sei
De onde venho

Como

Poderia
Eu

Levar
Você
A algum lugar?
É que eu

Sou muitos
E o outro
Ainda me pensa
Só

Será que os ventos não são muitos?
Qual que predomina?
O que impregna?

Qual que seduz?
Qual que reduz?

De qual vento
Se fala?

Se espera?
Se sente?

Vento frio e úmido
Vento quente, morno
Vento
Sem
Temperatura
Vento
Corpo composto
Para dar sentido,
Movimento
Preciso

De muitos, muitos, muitos elementos

Preciso de complemento

Eu
Sou
O vento

E há muitos de mim
Penteando cabelos
Planícies
Invertendo paisagens
Matas
Ou outras escalas
Eu
O vento
Não sou nada
Sem
A velocidade
Sem o pensamento
Sem
Ao menos ter um outro de si mesmo
Para compor
Vento
É circular articular
Ele
Anuncia
A chuva
Ele traz o verão
Ele pode
Ficar zangado
E virar um furacão
Há espíritos
Há no vento
É o vento que define o vento
É a dança que cultiva o vento?
Quem
Move
Quem?
O tempo
O vento
Circular
Circular
Circulaaaaaaaaaar
Circular
É a frequência da distância
De onde o vento sopra
Ele oculta
Ele movimenta

(Improvisação textual de Jaider Esbell
no processo criativo do *Antes do tempo existir*).

O ativismo, as elaborações sobre o que é fazer teatro, a pujança de estarmos juntos foram a base do convite aos artistas Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Zahy Guajajara para adentrarem na ideia do *Antes do tempo existir*. Primeiro procurei esses três artistas de etnia diversa, porque já há algum tempo eu vinha acompanhando suas produções e trânsitos e, de alguma forma, esse foi um caminho que nos aproximou, tornando-nos também amigos.

Jaider Esbell Macuxi, infelizmente falecido no dia 2 de novembro de 2021, foi um multi-artista, intelectual, escritor, trabalhou incansavelmente em produções de

obras visuais, com pintura, desenho, criou performers, participou de teatro, vídeos e filmes. Foi uma das principais referências para a demarcação da arte indígena contemporânea no Brasil, na luta pela inclusão e fomento de criadores de etnias variadas, ocasionando reflexões sobre autonomia, política, ecologia, tecnologia, ancestralidade etc. Denilson Baniwa é um artista visual também com experiências em múltiplas áreas, com exposições nacionais e internacionais, apresentando um trabalho crítico que tenciona a colonialidade e a presença indígena no mundo. Denilson ainda não havia tido nenhuma experiência em processo teatral, porém, em sua pesquisa, desenvolveu muita ação com o corpo, seja pela fotografia, a performance e o vídeo. Zahy Guajajara é uma atriz com diversas vivências em teatro, participando de espetáculos como *Macunaíma – Uma rapsódia musical*, com a direção de Bia Lessa³, com a Mundana Companhia (SP)⁴, também em filmes, shows musicais como cantora e em distintas criações de vídeos instalações. Seus trabalhos autorais atravessam questões sobre mulher indígena na atualidade, trazendo a perspectiva da natureza, da identidade, friccionando o urbano e o antropoceno.⁵

Seguindo o percurso dos três, vejo cada qual se identificando mais com uma ou outra linguagem artística, porém as suas disponibilidades para experimentar outras áreas sempre foi interesse na realização do *Antes do tempo existir*. Outro ponto importante, é o fato que tanto Jaider, Denilson como Zahy apresentarem em suas trajetórias um ir e vir entre a vida indígena e não indígena. Um cruzamento entre mundos que é revelado no momento em que apresentam, em suas obras, conexões entre a ancestralidade e o pensamento ativista, ecológico e anticolonial. Posso afirmar também que tudo isso foi pensado no desejo de transpor biografias para a cena, seja por serem artistas de etnias e regiões diferentes, como pela minha presença não indígena. Até mesmo porque trago um percurso que reflete sobre arte, alteridade, coexistência, conhecimento e vivências ao lado do povo originário.

O *Antes do tempo existir* foi produzido pela Outra Margem, que é minha produtora⁶. Há algum tempo, eu vinha desenhando rascunhos sobre essa concepção, porém os primeiros encontros só começaram quando consegui um financiamento

³ OBSERVATÓRIO DO TEATRO. *Sobre o espetáculo Macunaíma – Uma rapsódia musical*. Disponível em <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/criticas/bia-lessa-prioriza-encenacao-em-versao-potente-e-inteligivel-de-macunaíma>. Acesso em 30/08/2022.

⁴ Zahy participou do espetáculo *Guerra* em Iperoig da Mundana Companhia. Para saber mais ver: MUNDANA COMPANHIA. *Instagram Mundana Companhia*. Disponível em: <https://instagram.com/mundanacompanhia?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em 1 de setembro de 2022.

⁵ Acho complexo falar sobre esses artistas visto a extensão do percurso de suas ações. Existem muitas bibliografias publicadas e sugiro visitar a página da Outra Margem onde inserimos algumas publicações e entrevistas desses artistas. Segue o link: OUTRA MARGEM. *Produção Intelectual*. Disponível em <https://www.outramargem.art/produção-intelectual>. Acesso em 30/08/2022.

⁶ Ver: OUTRAMARGEM. Disponível em www.outramargem.art. <https://www.spescoladeteatro.org.br>

através da aprovação de um projeto público no ano de 2021⁷. Foi assim que convidei uma equipe técnica criativa bastante experiente, com nomes como Kenia Dias, Ricardo Alves Jr, Lucas Pradino, Rodrigo Gava⁸ e organizei um cronograma de imersões. A escolha desse formato foi porque todos os artistas envolvidos possuem uma agenda cheia de compromissos e trabalhos autorais, e eu sabia que só seria possível fazer o processo de forma periódica.

No caso dos artistas indígenas, nós conversamos sobre a participação na criação e estreia do espetáculo, porém com a liberdade de continuarem como quisessem. Por isso, incluí no projeto inicial a ideia de uma dramaturgia composta de partes que pudessem ser recriadas. Se algum dos três artistas não estivessem em uma temporada ou apresentação, a proposta não era tentar substituição no sentido estrito de repetir a ação já criada, mas convidar outra presença indígena para trazer a sua própria voz, performance e ideia na estrutura da cena.

Os encontros foram organizados de forma online e presencial, considerando o momento inicial no qual expus as bases do pensamento para a equipe. Depois deste momento, fizemos dois meses de ensaios presenciais comigo, Kenia e Lucas, contidos em encontros pontuais e online, em que apresentamos improvisos de cena no formato de vídeo pílulas para todos os participantes. Essa foi uma maneira de ir juntando o coletivo e aprofundando reflexões sobre o material. Logo depois, entre os dias 25 a 29 de outubro, de 10h às 18h, fizemos a primeira imersão em parceria com a SP Escola de Teatro⁹, juntando todos os artistas da cena, direção, luz, vídeo, som e produção.

Deixamos todo o material técnico pronto para ser utilizado no espaço: projetor, tela para pintura, tinta e pincel, som, pano e tule para projeção, levamos objetos e roupas variadas e propusemos que cada um poderia propor o que quisesse. No primeiro dia, sentamos rapidamente em uma conversa quando eu disse para o grupo:

Ailton Krenak me disse que antes do tempo existir é quando o seu povo podia andar livremente pelo rio, descendo em direção à beira da praia na estação sem chuva, colhendo frutas, caçando bichos, pescando, dormindo embaixo de pequenas taperas construídas apenas para aquele momento e retornando para as cavernas e montanhas no inverno. Uma época em que as pessoas não precisavam se preocupar com essa ideia de tempo cronológico, mas viver o momento da vida (FIGUEIREDO, Andreia. Informação verbal¹⁰).

⁷ Aprovamos o projeto 1º Edital Aldir Blanc de Apoio à Cultura da Cidade de São Paulo (2021), que tinha como produto final realizar um site, três vídeos, pílulas e textos.

⁸ Durante o processo a equipe foi sendo complementada com outros profissionais, para visualizar toda ficha técnica ver o site www.antesdotempoexistir.art

⁹ A SP Escola de Teatro foi parceira da criação do *Antes do tempo existir* cedendo o espaço para os nossos ensaios. Para saber mais sobre a escola ver: SP ESCOLA DE TEATRO. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br>.

¹⁰ FIGUEIREDO, Andreia. Memória do processo de criação do espetáculo *Antes do Tempo Existir*. Sem registro. 2022

Quando Jaider Esbell ouviu essa fala, logo respondeu brincando: “E você acredita no que indígena fala?”. Essa convivência foi o ponto de partida que encontramos o tempo inteiro, não houve grandes discussões porque todos já sabiam o que estávamos fazendo ali. Também não tinha um momento em que alguém falava “vamos começar?” ou até uma preparação para estar ali. Não fazíamos um alongamento, um canto, um aquecimento vocal juntos. Simplesmente cada um chegava no espaço, se organizava, identificava a presença do outro e, assim, começamos a criar durante todas aquelas horas. Se um ou outro precisasse parar, lanchar, atender o telefone, fazer uma live, discutir algo, simplesmente ia lá e fazia.

Nós tínhamos organizado alguns disparadores descritos em pequenos papéis que colocamos na parede. Por exemplo, a fala do vento, a perspectiva da onça, a minha memória, o jogo do corpo com o vento produzido pelo ventilador, a ideia do nascer do cosmos, o acúmulo de objetos, o corpo-bicho. Todos esses pontos vinham de processos pessoais de cada um, sejam de obras já produzidas ou das cenas que eu tinha criado, porém tornaram-se materiais dispostos para serem recriados e influenciados com as ideias que nasciam ali. Assim, fomos experimentando esses assuntos de diferentes formas, produzindo oralidades que viraram textos, dançando, pintando, usando microfone, misturando referências de objetos, entrando na improvisação um do outro, costurando imagem com o corpo etc. O encontro deu-se como um jogo de encenação no qual nós constituímos ações conjuntas que eram um grande caos, depois, tudo se arranjava e o foco passava para um, seguindo para outro e voltava novamente para todos nós.

Como exemplo, lembro de uma proposta que fiz logo no início do trabalho, quando, atrás de um tule, eu fazia uma dança como se fosse o vento. Os movimentos iam se misturando com imagens de ventanias em florestas, folhas, árvores. Apresentei esse material para o grupo durante a imersão, quando Jaider entrou na cena com outra proposta de movimento. Trabalhamos juntos e durante a semana repetimos e Denilson, também Zahy entraram no jogo. Os gestos misturados com o ventilador, o balançar do vento, som e imagens, transformou-se em uma cena que relacionava os nossos corpos ao ventilador.

Outro fragmento, foi quando propus para Jaider Esbell trazer alguma projeção das suas pinturas de cosmos para a cena brincando com o próprio corpo atrás do tule. Esbell gostou da ideia e foi experimentando, trazendo canto Macuxi e reverberando a ideia do universo sendo criado. A imagem saindo do centro do seu corpo ainda trazia o jogo da obra nascendo do seu criador.

Dentre tantos exemplos, trago por último o modo como a onça adentrou à cena. Nos jogos de narrativas, algumas memórias pessoais iam surgindo. Eu trouxe a lembrança do momento em que no meio da floresta encontrei com duas onças e assim contei no microfone como essa experiência foi tão marcante e desesperadora.

Passado algumas horas e de forma espaçada, tanto Jaider como Zahy contaram como eles tiveram contato com onça. Depois, Denilson adentrou no jogo trazendo a perspectiva da onça falando quando ela viu gente pela primeira vez. Esse jogo foi aprofundando até que Baniwa trouxe a máscara e a roupa do “pajé-onça” que é uma performance que ele já fez diversas vezes, propondo o viajar da onça-homem na cidade, na floresta, trazendo suas manifestações e pontos de vista¹¹.

Assim, a cada dia íamos denominando os fragmentos de cena que consideramos mais interessantes, escrevendo-os em pedaço de papel e juntando esse grande leque como um mural. A única questão que tinha pautado é que era importante escolher algumas “cenas” para serem filmadas e fotografadas no final. Eu solicitei esse registro, primeiro porque precisava fazer vídeos pílulas como produto vinculado ao edital público que ganhamos. Mas também porque esse material seria base para promover a continuidade do projeto, seja em outros editais, ou por meio de instituições parceiras e festivais.

Posso dizer que essa imersão foi o processo criativo mais fluido que já vivi em toda a minha vida. Aquele grupo trazia uma escuta atenta e a sensação da presença do outro em todos os momentos. Tudo simplesmente acontecia. Foram mais de quarenta minutos de material potente gravado em uma imersão feita no período de uma semana. O encontro gerou criações tão aprofundadas, a ponto de eu pensar se depois daquela vivência era preciso realmente fazer um espetáculo. Também porque a experiência ao lado desses artistas me fez perguntar mais uma vez sobre o que é fazer teatro. Criar com Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Zahy Guajajara, também com toda equipe técnica criativa que estava ali, foi uma grande oportunidade de adentrar em uma vivência de afeto e troca coletiva, praticando a autonomia de fazer arte da forma como acreditamos.

Aqui retomo a memória de um silenciamento: quatro dias depois desse encontro tão maravilhoso, o nosso querido Jaider Esbell faleceu. Todos nós ficamos afetados com a notícia e, ainda sem acreditar, entramos em luto.

Anteriormente, eu já havia começado uma negociação com o Goethe-Institut¹² em São Paulo buscando parceria para a continuidade da criação. Dois meses depois da primeira imersão, veio a resposta que a instituição financiaria algumas ações envoltas no projeto. No momento em que recebi a notícia, procurei Denilson Baniwa para perguntar o que nós deveríamos fazer, visto também que Zahy Guajajara não poderia mais participar, pois havia assumido outro compromisso. Mesmo sabendo que tínhamos perdido dois

¹¹ Ver: *Performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min, 17 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>. Acesso em 6 de setembro de 2022.

¹² Sobre o Goethe-Institut. Disponível em <https://www.goethe.de/ins/br/pt/sta/sap.html>. Acesso 1 de setembro de 2022.

parceiros de cena, Denilson me respondeu que deveríamos fazer o espetáculo até mesmo como uma homenagem, ainda que interna, ao nosso querido Jaider.

Assim decidi retomar, alinhando outra parceria com a Biblioteca Mário de Andrade¹³ e afirmando o compromisso com a 8ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo¹⁴ como co-realizadora do espetáculo. Na continuidade, convidamos a atriz Lilly Baniwa para entrar em cena ao meu lado e do Denilson. Lilly é a primeira estudante indígena de artes cênicas da UNICAMP, criou o espetáculo “Nós, entre ela e eu” e o vídeo performance “Whaa – Nós entre ela e eu” ao lado da pesquisadora, artista e professora Dra. Verônica Fabrini. Também lançou como diretora o vídeo Lithipokoroda – Performance Manifesto¹⁵ e vem participando de várias outras criações cênicas e performáticas como convidada.

Continuamos o processo no formato de imersão, sendo a primeira em abril, na Biblioteca Mário de Andrade, e a segunda, em maio, no Goethe-Institut. Nesses dois momentos, retomamos os materiais gerados anteriormente como propulsores para novas ideias a serem geradas nos espaços que estávamos ocupando. Além de encontros fechados, também realizamos ensaios abertos para o público em geral. Essa é uma escolha que venho fazendo na construção dos meus espetáculos, porque entendo como uma forma de escutar o ponto de vista do espectador no percurso, o que ajuda internamente a fazer escolhas dramatúrgicas. Isso também valoriza o conhecimento gerado durante a criação, bem como desloca o lugar do espetáculo como uma estrutura totalmente fixa, ampliando para o entendimento de que, ainda que cheguemos a um roteiro, o trabalho sempre estará à disposição de mudanças.

Desenho 1: Arcos.



Fonte: Andreia Duarte, 2022

¹³ BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. Sobre a Biblioteca Mário de Andrade. Disponível em <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/historico/index.php?p=7653>. Acesso em 1 de setembro de 2022.

¹⁴ O espetáculo Antes do tempo existir teve a sua estreia na 8ª. edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, nos dias 10, 11 e 12 de junho. Para saber mais ver: MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO. Sobre MITsp. Disponível em: <https://mitsp.org>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

¹⁵ Disponível em www.tepi.digital.

Imagem 2: Espetáculo Antes do Tempo Existir



Foto: Amanda Dafoe, 2022. São Paulo.

Imagem 3: Espetáculo Antes do Tempo Existir



Foto: Humberto Araújo, 2022. Brasília.

Imagem 4: Espetáculo Antes do Tempo Existir



Foto: Amanda Dafoe, 2022. São Paulo.

Imagem 5: Espetáculo Antes do Tempo Existir



Foto: Humberto Araújo, 2022. Brasília.

Imagem 6: Espetáculo Antes do Tempo Existir



Foto: Silvia Machado, 2022. São Paulo.

Imagem 7: Espetáculo Antes do Tempo Existir



Foto: Humberto Araújo, 2022. Brasília.

Imagem 8: Espetáculo Antes do Tempo Existir



Foto: Amanda Dafoe, 2022. São Paulo.



Sobre a especificidade desse processo criativo, aprendi como foi essencial os períodos de distanciamento e pausa, quando cada artista vai para a sua casa e para outro trabalho, vivenciar diferentes situações. Esquecer um pouco foi fundamental para amadurecer as ideias em cada retorno e chegarmos a um formato para a estreia.

Igualmente posso dizer que foi incrível trabalhar com uma equipe tão generosa, experiente e disposta, compondo coletivamente todos os elementos da cena. Continuamos apresentando o espetáculo e, quando Denilson não está presente, contamos com a presença da artista Rosa Tukano, colaborando com performances, cantos e textos autorais. Porém, ainda penso que teremos a oportunidade de estarmos todos em cena, Lilly, eu, Rosa e Denilson. Esse formato de obra mais aberta, com textos narrados e não decorados, trazendo em seu roteiro a possibilidade de transformação da cena, vem compondo com o conceito do projeto em manter um movimento em nosso fazer, trazendo frescor para a criação.

O site

Imagem : Site Antes do Tempo Existir.



Fonte: www.antesdotempoexistir.art

Uma cena em busca do cruzamento de mundos.

*E tudo começa no tempo
da escuta do canto do pássaro.*

(Texto do espetáculo
Antes do tempo existir)

A dramaturgia do *Antes do tempo existir* articula-se ao pensamento do líder indígena Ailton Krenak (2012) que nos fala que não importa se a narrativa é denominada de mito ou história, o essencial é o que está apontado pela memória e presença das pessoas que vão construindo uma biosfera coletiva, firmando a identidade, iluminando o âmago de estar vivo. Essa compreensão trouxe o desinteresse em resolver na cena o que é real ou ficção, visto que não havia comprometimento com alguma noção de verdade ou a busca por uma dualidade. A investigação foi borrando os limites entre

ilusão e realidade, em um caminho muito mais preocupado com o que poderia emergir no cruzamento de diferentes mundos.

Assim que a narrativa denominada como mitologia, a memória pessoal, a história, indígena e não indígena, foram trazidas para a cena sem distinção. No formato de uma conversa entre os artistas e o público, e como ação performativa composta com outros elementos da cena, como a trilha, a iluminação e a ocupação do espaço. Acima de tudo, a palavra atravessou a encenação por meio de uma imbricação dos corpos dos artistas que no decorrer do espetáculo foram enfatizando a sua identidade.

A perspectiva cosmológica chegou na voz de Denilson Baniwa, Rosa Tukano e Lilly Baniwa de diferentes maneiras. Logo na abertura, tanto na presença de Denilson ou da Rosa, a criação do mundo fundada na referência do próprio povo, porém em um texto e forma elaborados por eles mesmos. Frente a um microfone e segurando um maracá, cada performer foi mostrando como uma mulher, seja Yebá Buró (versão de Denilson) ou Yepá Masõ (em Rosa), e a partir do seu sopro, compôs todo o universo antes do tempo existir. Desse modo, na versão de Denilson: “O sopro mágico de Yebá Buró explodiu no tempo e criou estrelas, constelações, planetas, galáxias, criou tudo o que conhecemos, inclusive o planeta em que vivemos”. Ou mesmo na narrativa de Rosa que explica:

Assim ela começou a dar criação a tudo o que conhecemos. O nosso planeta. Primeiro aquilo que a gente conhece como rio, é o sangue que escorreu durante o seu parto. Os mares, os lagos e as lagoas são sangue da Yepá. A placenta é a terra, criando morro, planícies, montanhas. A partir daí os insetos e todos os detalhes, tudo, os animais, a formiga. Tudo é criação da Yepa. Todos nós somos filhos de Yepá. Somos filhos de uma mesma mulher, aquela que carregava no seu ventre toda a humanidade. Yepa Masõ. (OUTRA MARGEM. Informação verbal.¹⁶)

Por meio desse caminho, a ancestralidade foi sendo impressa em uma performance da própria voz e presença, pontuando a memória como uma epistemologia do mundo atual. Nessa relação direta com o público, nós, os artistas da cena, também mostramos a história pessoal apresentando um movimento entre a floresta e a urbanidade que trouxe indicadores de cada origem. Enquanto a única mulher não indígena na cena, contei como foi a experiência de entrar pela primeira vez na floresta fechada, descrevendo os galhos, as cores e formas das folhas, de como é caminhar naquele ambiente sem trilha, sobre os insetos que entram em todos os buracos do corpo e os barulhos dos pássaros, as formigas, o som da floresta. Completando com a seguinte fala:

Aqueles galhos e folhas. Folhas verdes, pequenas, grandes. Galhos, troncos! E tudo ali! Quando eu me vi ali dentro. Eu ia seguindo meu amigo. Mas ele podia

¹⁶ OUTRA MARGEM. Dramaturgia do espetáculo Antes do tempo existir. 2022

ir embora. E se ele fosse embora? O que eu ia fazer? Eu ia ficar ali sozinha. Acha que eu ia saber sair dali? Eu não! Não tem luz, não tem caminho! São galhos, galhos e troncos pra tudo quanto é lado! Você já entrou dentro de uma floresta? Uma floresta fechada? Acha que ia saber sair dali? (OUTRA MARGEM. Informação verbal¹⁷)

Essa história, ao lado de outro texto que fala sobre a minha reação de desespero quando fiquei frente a frente com duas onças, sinalizam para o espectador a própria vivência na mata e aldeia, bem como a falta de intimidade e distanciamento com o ambiente que envolve a floresta. Já com outro ponto de vista, a artista Baniwa segue contando a memória da infância quando a sua mãe a levou pela primeira vez em um desfile de Sete Setembro na cidade de São Gabriel da Cachoeira (AM).

Lilly em sua oralidade, comenta que estava tão feliz por participar daquele evento, de ver os tambores, todas aquelas pessoas, que queria vestir a melhor roupa e falar na sua língua própria. Porém, a sua mãe não permitiu, dizendo que ela não podia falar em Baniwa naquele lugar, porque as pessoas poderiam não aceitar. A decepção pelo o evento foi aumentando quando entremeio a marcha da tropa de militares, Lilly visualiza uma onça presa e enfatiza:

Mas bem atrás vinha um carro, carro do exército, no carro, nesse carro tinha uma onça, onça acorrentada, acorrentada, naquele lugar cheio de pessoas, pessoas falando, gritando, com sons de tambores. No carro, tinha uma onça acorrentada, uma onça, acorrentada no Hanako, no centro de São Gabriel da Cachoeira (OUTRA MARGEM. Informação verbal¹⁸).

O impacto trazido na voz da artista Baniwa segue outra trajetória no momento em que passa a contar a história de quando a sua avó estava no caminho da roça junto a outros familiares e viram um grupo de onças. Ela narra que a avó pediu calma para todos que estavam ali, orientando para se esconderem em cima de uma árvore até as onças atravessarem. A matriarca estava certa de que as onças não fariam nada, pois as reconhecia como suas parentes.

Além disso, as imagens do espetáculo cruzaram todos os discursos trazendo à frente o protagonismo da floresta, em um tempo dilatado na cena, uma visualidade mesclada com a trilha sonora e frestas de luz, corpos, galhos e folhas. Nesse jogo, trouxemos o vento tocando as nossas peles e a do público; bem como estimulamos uma poética que misturou ventiladores ligados, vento, fumaça, luz e trilha sonora com uma proposta corporal feita pela artista Baniwa. A partir da referência gestual do seu povo, Lilly colocou-se em cena se relacionando com a ventania por meio de gestos de empurrar

¹⁷ OUTRA MARGEM. Dramaturgia do espetáculo Antes do tempo existir. 2022

¹⁸ IDEM

e cortar o vento para outro lugar. Ainda em outro momento, investimos em formas corporais que lembravam patas, chifres e asas de animais, construindo no imaginário do espectador a correspondência do nós-humanos-animais presentes na vida.

Toda essa construção deu-se na busca de não hierarquizar as diferentes óticas, pontuando no espetáculo também a relação com outras existências que não a humana. O momento mais didático e direto que trouxe o ponto de vista de outros seres é, com certeza, quando a onça aparece diante do público contando como foi a primeira vez que ela encontrou gente. Cruzando com referências de outras oralidades dadas em cena, a fala provocava o público: “eu não sei se vocês sabem, mas na floresta não tem delivery, nem entrega à domicílio, muito menos um mercado 24 horas. Na floresta nós precisamos caçar a nossa comida”¹⁹.

No envolvimento com o espectador, a onça dizia que no momento em que ia pegar um porco do mato, ela ouviu uma algazarra que espantou a sua caça e quando virou para entender o que estava acontecendo, viu duas “gentes” pela primeira vez (alusão à minha fala de ter visto duas onças). Como o porco do mato havia fugido, a onça então resolve avançar nas pessoas. Porém, as duas “gentes” ao se depararem com a sua presença, ficam tão desesperadas (também alusão ao meu texto) que saem correndo deixando todos objetos jogados no chão, inclusive uma máquina fotográfica. No final, a onça ficou até feliz que aquela foi a única e última vez que encontrou humanos e diz: “porque as notícias que eu fiquei sabendo é que onde aparece gente desaparece onça. E eu, não quero desaparecer”²⁰.

A dramaturgia como um todo não se preocupou em enfatizar as diferenças das experiências em cena, focando em costurar os pontos de vista em direção aos sentidos elementares. Tal como o fato de todos sermos parte da natureza que é preenchida por diversidade e espécies viventes em um planeta comum. Como bem trouxe a crítica de teatro e jornalista Mariana Queen Nwabasili:

Frente ao relato de Lilly Baniwa sobre a primeira vez que viu a desumanidade dos brancos contra nossa parente onça em um desfile-espetáculo público, e a vez que Andreia Duarte viu duas onças no meio da estrada, está a primeira e única vez que a própria personagem onça, interpretada por Denilson Baniwa, vê ‘duas gentes’ e se surpreende com as ‘exóticas’ pessoas na plateia do teatro a ponto de fotografá-las com uma câmera tipo Polaroid. A foto, revelada em cena, é entregue a uma pessoa do público enquanto a peça ‘Antes do tempo existir’ segue. A imagem sobre a gente volta para nós. Olhemo-nos, então, também como os outros raciais, culturais e animais ali no palco (TEATRO JORNAL, 2022²¹)

¹⁹ OUTRA MARGEM. Dramaturgia do espetáculo Antes do tempo existir, 2022.

²⁰ IDEM.

²¹ TEATRO JORNAL. Crítica Antes do tempo existir por Mariana Queen Nwabasili. Disponível em <https://teatrojournal.com.br/2022/06/transformacoes-humanas-para-segurar-o-ceu/>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

Portanto, foi nessa implicação basilar abordando diversidade e natureza que inserimos a noção do tempo não fragmentado. Assumimos que desde a origem da existência o conhecimento não habita a sequência de passado, presente e futuro, mas um espaço onde tudo se vincula e está a todo momento em transformação. As nossas paisagens, os nossos corpos, tudo muda no tempo reconstruindo novas formas e conteúdos, e outras maneiras de ser. Por isso que propusemos no espetáculo um jogo onde todas referências e elementos confluem, perpassando por nós e pelo público, criando imagem e significado como um chamado: “Se toda ancestralidade é presente e tudo está transmutando, nós podemos agir no mundo reinventando a nossa vida no tempo de agora”.

Foi dessa maneira que cruzamos nossos corpos indígenas e não indígena retroalimentando as experiências, colocando-nos lado a lado para sermos vistos enquanto diferentes e humanos, investindo em uma coletividade ainda momentânea, mas que se olha e se coloca junto: divertindo, dançando e atuando. Também assim as línguas Tukano, Kamayura, Português, Nheengatu e Baniwa foram apresentadas sem traduções literais, tanto como texto e canto. O jogo entre o falar e ouvir reafirmou a permanência dessas línguas diante de tanto desaparecimento resultante da violência e imposição colonial. E que, da mesma forma, impõe aos povos originários falar o português para conseguir sobreviver frente às negociações com a sociedade não indígena. A presença desses idiomas, por outro lado, oportunizou ainda uma recepção sobre o que é viver dentro de uma aldeia e estar ao lado de pessoas que mesmo sofrendo as pressões do desenvolvimento capitalista, mantêm essa forma de comunicar e demarcar a identidade.

Nessa direção a onça _ máscara e figurino _ foi fragmentada e misturada com nossos corpos durante o espetáculo. A primeira vez que ela aparece, eu paro ao lado da artista Lilly Baniwa de frente para o público, segurando a cabeça onça na minha lateral. Ao mesmo tempo, Rosa Tukano leva a pele/roupa e a máquina polaroide (objeto que está no jogo de cena da onça) e se estabelece do outro lado de Lilly, virada para o público. Nós três ficamos ali paradas, olhando e nos deixando ser observadas, até que passo a máscara para a Baniwa que a coloca na cabeça. Ao mesmo tempo, Rosa entrega a máquina fotográfica para mim e segura o figurino/onça. Novamente nos demoramos, até que Lilly transfere a cabeça para Rosa, que entrega a pele/onça para mim, enquanto eu passo a polaroid para Lilly. Saímos desse momento quando a artista Tukano começa a cantar, deixando para o público apenas sua imagem com a cabeça da onça em sua lateral. Ao longo da apresentação, a onça retorna no corpo da Rosa, depois em mim e na artista Baniwa.

Então, o entrelaçamento já anunciado transparece na presença do ventilador industrial sendo manipulado pelos atores para direcionar o vento. Ainda, nos figurinos de estilo streetwear, com estampas de cosmo, onça ou com silke da obra “jawareté” do

artista Denilson Baniwa. Na trilha sonora feita no palco pelo DJ Barulhista²², remixando a música eletrônica e o funk carioca com as falas e cantos dos artistas indígenas. Na iluminação que brinca com as luzes e nuances do dia, jogando com um céu amarrado no alto sobre o espaço cênico como uma rede em formato de abóbada. E no jogo com o público que foi estabelecido em cima do palco, sentado em torno do espaço cênico, enquanto um convite para vivenciarmos juntos aquele momento.

Todo esse caráter experimental da obra articula a ideia de que o compartilhamento de diferentes epistemologias pode construir outros sentidos em uma espiral que vai e volta numa sequência transformadora. Novamente, tudo isso vai afirmar as relações contínuas que se dá entre a ancestralidade e a contemporaneidade, a tecnologia e o natural²³. Como também, pontuar para o público a existência dos povos indígenas transitando por todos os lugares no tempo de agora. Sobre esse assunto, lembro bem da fala de Denilson Baniwa na atividade Pensamento em Processo da MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo²⁴, quando comentando sobre o processo do *Antes do tempo existir* para um público majoritariamente não indígena; disse que normalmente as pessoas vão nos trabalhos com uma expectativa sobre o que o artista indígena deve vestir, falar ou mesmo cantar. Então, ironiza: “as pessoas chegam e acham que vão encontrar a gente pelado. Mas eu queria dizer para vocês que pelado é mais caro”.

Na última parte do espetáculo, Denilson ou Rosa, se estabeleciam em pé, no centro do palco, girando o corpo vagarosamente embaixo do céu, enquanto eu e Lilly vamos colocando e retirando diversos objetos em seus corpos: a pele/figurino de onça, uma pedra, um espelho, um cocar de canudinho de plástico feito pelo povo Kaiapó, chifre de boi, saíote de palha, cabeça da onça, flechas e a polaroid. Tudo vai se movendo até transformarmos aquele ser central em um corpo floresta. Dali, direcionamos o vento nas folhas, no céu e em todas as pessoas, até quando os galhos reais e artificiais começavam a ser entregues para o público. Nesse momento, enunciávamos vários gritos, fazendo um chamamento para todos saírem do lugar de espectador e encontrar os nossos corpos em cena. Pessoas segurando galhos, dançando, os artistas da cena, a música, o dj, a luz, tudo vai misturando e compondo uma grande festa abaixo do cosmos, obra feita por Denilson Baniwa, projetada no céu.

Mas o que nos une? Foi essa a pergunta que nos guiou para finalizarmos o

²² Ver ficha técnica no site. Disponível em: www.antesdotempoexistir.art

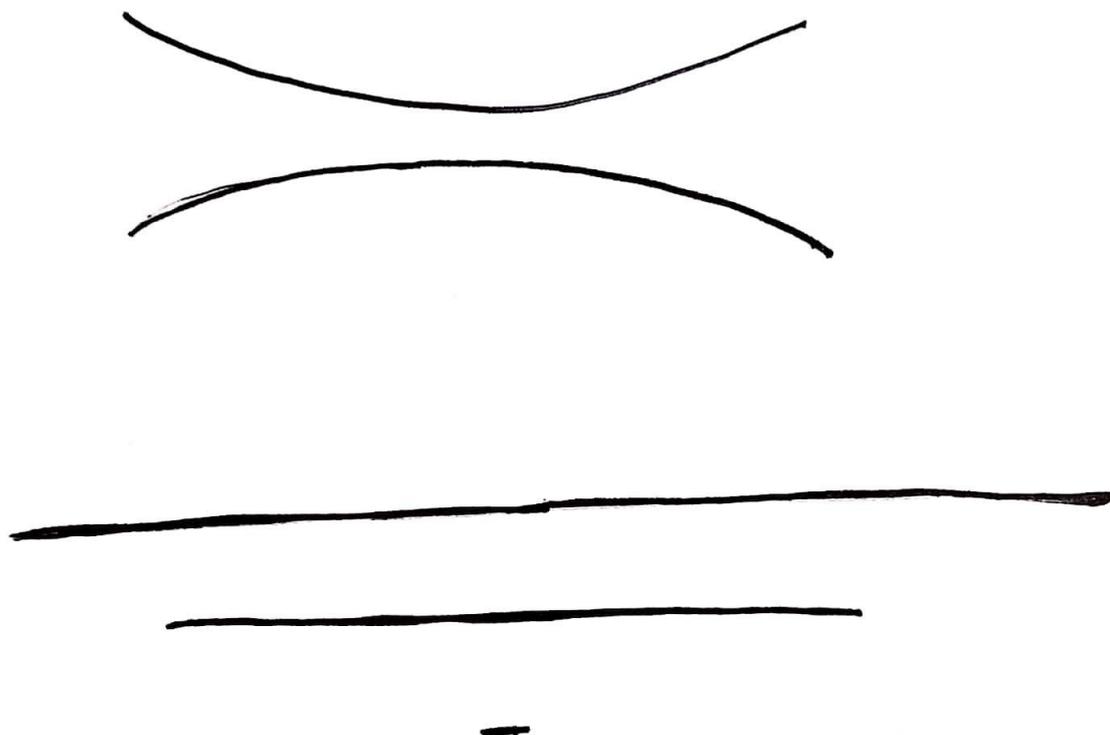
²³ Ver crítica: TEATRO JORNAL. Crítica Antes do tempo existir por Mariana Queen Nwabasili. Disponível em <https://teatrojornal.com.br/2022/06/transformacoes-humanas-para-segurar-o-ceu/>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

²⁴ Pensamento em processo é uma atividade reflexiva e aberta ao público, proposta pela MITsp, onde um mediador levanta questões sobre o trabalho trazendo discussões sobre a criação.

espetáculo dançando juntos à nossa maneira. Cantar, dançar, rir, divertir, escutar, conviver, trocar, criar, ainda têm sido das mais potentes metodologias que venho encontrando para expandir o horizonte e suspender o céu que tantas vezes nos oprime. Quando penso sobre o tempo cronológico imposto em nossas vidas como base para a produção mercadológica e, ao mesmo tempo, no momento em que passo a observar o encontro de criadores que proporcionou essa construção dramática; chego à conclusão que antes do tempo existir, sempre será o tempo da experiência.

Viver no tempo da escuta do pássaro, como propõe o chamado que fazemos no espetáculo. Uma maneira de dar atenção ao fato de que podemos nos conectar ao tempo natural, deixando as situações acontecerem. Não de forma passiva ou como pessoas cooptadas, mas respondendo a cada circunstância, observando e reagindo como criadores: artistas que reinventam a própria história, influenciando os modos de ser coletivos. Seria uma proposta de estar no agora, sem a ansiedade da certeza, reconhecendo a possibilidade de trânsito sob a consideração de que tudo se relaciona: os rios, as montanhas, as espécies, a temperatura, ou seja, o que compõe a vida. É uma maneira de constituir alianças potencializando o encontro e perfilhando, acima de tudo, o corpo na sua diferença e no espaço comum de vida.

Desenho 2: Universo.



Fonte: Andreia Duarte, 2022

ANTES DO TEMPO EXISTIR

DRAMATURGIA

O SURGIMENTO DO MUNDO

Rosa (versão Rosa Tukano)

Antes do tempo existir não havia nada
Apenas o breu da escuridão
O mundo era frio
Havia apenas um vazio completo

Yepa Masõ então pensou
Como eu vou criar meus filhos?
Pois somos filhos da terra

Yepa então pegou o seu cigarro
A sua cuia
Sentou em seu banco
Porque esse banco é o centro da vida de cada um

A partir daí começou a sua dança cósmica.
Com a fumaça do seu cigarro foi procurando dar o início a criação
No movimento ela encontrou o homem
Esse homem é o que conhecemos como universo
Assim ela começou a dar criação a tudo o que conhecemos
O nosso planeta

Primeiro aquilo que a gente conhece como rio
É o sangue que escorreu durante o seu parto
Os mares, os lagos, lagoas são sangue da Yepá
placenta é a terra, criando morro, planícies, montanhas
a partir daí os insetos

e todos os detalhes, tudo, os animais, a formiga,
tudo é criação da Yepa

Todos nós somos filhos de Yepá
Somos filhos de uma mesma mulher.
aquela que carregava no seu ventre toda humanidade
Yepa Masõ

O SURGIMENTO DO MUNDO

Denilson (versão Denilson Baniwa)

Antes do tempo existir, antes da vida, do vento, de tudo o que conhecemos existir tudo era um grande vazio, escuro e frio. Antes do tempo existir tudo era um grande vazio escuro e frio, Yebá Buró aquela que se fez por si só, num sopro construiu tudo o que existe. O sopro mágico de Yebá Buró explodiu no tempo e criou estrelas, constelações, planetas, galáxias, criou tudo o que conhecemos, inclusive o planeta em que vivemos. Esse sopro mágico de Yebá Buró, invadiu a Terra e foi construindo montanhas, morros, planícies foi escavando a Terra e preenchendo com água que se transformaram em nascentes, igarapés, lagos, lagoas, rios, mares e oceanos. Esse mesmo vento soprado por Yebá Buró é o ar que está em nossos pulmões e nos dá a vida desde antes do tempo existir. Nós, bicho, gente, somos parte de Yebá Buró. EEEEEEEEEEEEE EEEEE há há há EEEEEEEEE!!!!

NO TEMPO DA ESCUTA DO CANTO DO PÁSSARO

Andreia Duarte

Um tempo que acontece e pode ser em um terreiro, onde tem árvores, montanhas, riacho e em um determinado tempo longo, aberto, e você vai vivendo lá e, às vezes, escuta o canto de um pássaro.

O pássaro que pousa em algum lugar e ali canta, todo dia naquele mesmo lugar. E como você vive naquele tempo, você pode ficar escutando e daqui a pouco já está repetindo aquele canto.

Só que em algum momento também esse pássaro pára de ir neste lugar. Porque vem o vento, vem a chuva, o tempo muda e tudo muda. E daqui a pouco você nem está lembrando mais daquele pássaro.

Depois, só depois, quando o sol já voltou e o pássaro chegou, de novo, naquele mesmo lugar. Pode ser uma árvore, à beira de um riacho, de uma montanha e ele

canta de novo, todos os dias. O mesmo canto.

E você ouve e começa a repetir aquele canto.

E vai ouvindo e repetindo e quando você vê já está cantando dentro de casa, em outros lugares. Repetindo aquele mesmo canto que o pássaro te ensinou.

Daqui a pouco o seu irmão, seu colega, a sua mãe, alguém escuta e te pergunta: “mas que canto é esse?”, e você canta e a pessoa escuta e todo mundo começa a cantar o mesmo canto.

Se isso pega? Se isso vai sendo aceito e as pessoas vão repetindo, daqui a pouco todo um conjunto de gente, de pessoas, que é o seu próprio coletivo, grupo, vão cantando o canto que você aprendeu no tempo, ouvindo o pássaro.

E se coloca um passo. Mais outro, isso vira uma dança, com um canto e depois é um ritual que vai sendo feito, todo mundo junto, passando, de tempo em tempo.

Quando tudo começa naquele tempo da escuta do canto do pássaro.

NEGOCIANDO COM O VENTO

Lilly Baniwa

Lhiehe kawale riko liokakenawehe

Lhiehe kawale riko liokakenawehe

Ayaaha kawale riko lhiokawa matsiadali matshidalitsaka.

Ayaaha kawale riko lhiokawa matsiadali matshidalitsaka.

Oopittoa naaha Whewheminaï, nakadzekata wakakota kawale iïnai.

Oopittoa naaha Whewheminaï nakadzekata wakakota phiome iïnai.

(tradução em português)

Vento chega

O vento chega

O vento traz e leva...

O vento traz o bem e leva o mal

Traz o mal e leva o bem também.

Antigamente nossos avós ensinavam a gente a falar com vento.

Os nossos avós ensinavam a gente a falar com todas as coisas...

todas as coisas... Nossos avós ensinavam a gente a falar...

Falar com coisas.

Falar com vento.

Falar com chuva.

Falar com coisas...

Nossos avós ensinavam a gente a falar...

DUAS ONÇAS

Andreia Duarte

Bambu reclamava muito de dor no dente.

Já tinha uma época.

Eu falava “Kaiti vamos levar o Bambu para a dentista”

Mas nem sempre tem dentista no posto. Posto da Funai mesmo, sabe?

E aí eu falei “Olha ele tá chorando. Eu vou levar o Bambu para a dentista!”

Porque eu fiquei sabendo que tinha dentista lá. No posto da Funai.

E eu peguei a bicicleta, coloquei o Bambu. Ele era pequenininho assim.

E eu peguei, coloquei ele na Bicicleta, assim na garupa e fui de bicicleta andando até o posto da Funai.

A Kaiti viu o que eu estava fazendo e ela foi junto.

E a gente foi, chegou lá no posto da Funai.

Quando a gente chegou, demorou, aquela novela, toda aquela burocracia.

Dentro do posto, no posto era já tarde. No entardecer.

Quando estava assim no entardecer a gente foi embora.

A gente veio andando de bicicleta, conversando, foi quando a gente virou uma curva.

A curva não era assim perto.

Era uma curva longa, grande.

A gente foi virando a curva e a gente viu lá, duas onças no meio do caminho.

Quando eu vi aquilo eu comecei a gritar

“lahá lahá!” “Vamos embora vamos embora!”

Né? Morrendo de medo!

Aquelas onças pintadas deste tamanho!

A pata deste tamanho!

Quando eu virei a bicicleta, já estava indo embora,

e elas, simplesmente,

viraram o rosto

levantaram o pescoço

e olharam pra gente.

O SOM DA FLORESTA

Andreia Duarte

A gente acha que tem uma trilha.

Mas meio da floresta tem trilha?

Cê vai caminhando e tudo tá meio junto, sabe?

Quando você entra pra dentro da floresta?

São muitas informações!

Eu ia entrando seguindo-o.

Galhos!

Galhos pequenos, galhos longos, galhos compridos, galhos enormes. Troncos!

Tronco que você passa por cima.

Tronco que você passa por baixo.

Tronco de tudo quanto é lado. E folhas.

Folhas!

Folhas verdes, folhas verdes pequenas, marrom, marrom escura alongada.

Aqueles galhos e folhas. Folhas verdes, pequenas, grandes. Galhos, troncos! E tudo ali!

Quando eu me vi ali dentro.

Eu ia seguindo meu amigo,

Mas ele podia ir embora!

E se ele fosse embora? O que eu ia fazer?

Eu ia ficar ali sozinha.

Acha que eu ia saber sair dali?

Eu não! Não tem luz, não tem caminho! É galhos, galhos e troncos pra tudo quanto é lado!

Cê já entrou dentro de uma floresta?

Uma floresta fechada?

E tem aqueles insetos. Insetos salientes, insetos que entram. Entram no olho, em todos os lugares. Insetos mesmo. Insetinhos assim?

E você vai andando e tem, toda essa vida! É vida! Um monte de vida e tudo cheio de informação e vida pra tudo quanto é lado.

Foi quando eu me vi naquele meio, dentro daquilo tudo.

E tem um som. Eu ouvi o som.

Sabe aquele som de quando você entra debaixo d'água? Sabe?

Quando você entra debaixo d'água, tem um som que a gente escuta. Aquele mesmo som, é o som da floresta, de quando a gente está no meio da floresta.

O som debaixo d'água é o mesmo som de dentro da floresta.

Aquele som. De baixo d'água.

HIPANAKO

Lilly Baniwa

Ayaaha nodzakale riko Matsia

Naapoa likoo naaha iipana haikonai haikolimaa

Hipole haikolima iiakawa, Matsia Hemaka

Metsa Noapiekawa hipanakole.

Hipanako...

Cheguei no Hipanako (São Gabriel Da Cachoeira).

Eu estava muito feliz, porque eu iria ver pela primeira vez o desfile de 7 de setembro

Eu estava muito feliz! Porque me falaram que o desfile de 7 de setembro, era muito bonito, com muita gente, bandeiras, tambores...

Então, eu pedi para minha mãe colocar a melhor roupa que eu tinha, e finalmente saímos para ir até o centro do Hipana, na rua havia muita gente, carros e crianças animadas.

Quando chegamos naquele lugar fiquei muito emocionada vendo tudo... Eu pulava, eu queria gritar, falar... Mas minha mãe não deixava, ela disse que não podia falar na minha língua naquele lugar.

Estava muito animada, vendo o desfile de crianças marchando com bandeirinhas e tambores que vinha atrás, era cada escola com seus próprios uniformes.

No final também vinha os militares com aquela marcha perfeita com fardas do exército (uuau).

Mas bem atrás vinha um carro, carro do exército, no carro, nesse carro tinha uma onça, Onça acorrentado naquele lugar cheio de pessoas, pessoas falando, gritando, com sons de tambores. No carro, tinha uma onça acorrentado, no Hanako, no centro de São Gabriel da Cachoeira.

(Memória da avó)

Minha mãe falou que minha avó contava que a gente tem parentes onça, gente onça, gente que vira onça.

Um dia no caminho da roça minha avó e outras mulheres da minha aldeia, e esse caminho é como se fosse uma escola. Porque a gente aprende tudo e a conversa vai rolando. E de repente começou um barulho bem estranho e assustador RIRIRIRIRIRIRI

As mulheres ficaram assustadas, não sabiam o que fazer naquela hora se corriam, se gritavam ou se subiam nas árvores...

Era muito barulho de RIRIRIRIRI

E quanto mais o tempo passava, mais o barulho de RIRIRIRIRRI

Daí minha avó procurava ouvir melhor o que era aquilo.

Nessa hora minha vó disse: Manatsaya! Manatsaya!

Procurando identificar o que era aquilo.

Então ela vira para mulheres diz: “Calma meninas! Calma, são meus parentes, são meus primos, são irmãos, tios...”

“A gente só precisa se esconder porque são nossos parentes.”

“Eles não vão sentir a gente.”

“Eles vão fazer sua viagem em paz. “

Tinha uma árvore bem baixa naquele lugar e minha avó subiu ali para se esconder e outras mulheres fizeram o mesmo.

Então aquele grupo de Onça passou ri ri ri ri ri

Aí então as mulheres viram, porque minha avó pediu que elas observassem, que são famílias, que tem filho, mãe, avó.

bem debaixo da árvore que minha vó estava... Aquele lugar ficou conhecido como caminho da onça...

Estão, na minha aldeia não caçamos onça porque são nossos parentes! e toda vez que minha avó ouvia da roça, da aldeia, da canoa ou caminho da roça ela falavam:

“Bemmm nokitshienape noa nhaana.

Nokitshienape noa nhaana bemmm.

Nokitshiena noada.”

O PONTO DE VISTA DA ONÇA

(performer que fez a onça)

A primeira vez que eu vi gente eu estava na Floresta caçando. Havia uma semana que estava com fome e não sei se vocês sabem, mas na Floresta não tem delivery, nem

entrega à domicílio, muito menos um mercado 24 horas. Na Floresta nós precisamos caçar a nossa comida.

Estava eu lá, com uma semana com fome, quando avistei um porco do Mato e comecei a espreitar e ver qual seria o melhor momento para atacar e finalmente conseguir o meu almoço.

Quando eu estava prestes a dar meu salto em cima daquela caça, do nada, do nada começou uma barulheira, uma algazarra e foi o tempo de virar e tentar entender que bicho era aquele que eu nunca tinha escutado na minha vida.

Essa foi a primeira vez que eu vi gente, eram duas gentes. Duas pessoas. Daí foi eu virar de volta e perceber que o porco do Mato já tinha ido embora.

Como eu nunca havia visto gente, eu fiquei meio chateado porque no final das contas eu tinha perdido o meu almoço e eu pensei: bom, quem não caça com porco do Mato caça com gente e eu dei um pulo na direção daquelas duas pessoas como se fosse devorá-las e elas entraram em pânico, começaram a gritar e correr e correr e correr e gritando e largaram a câmara, bolsa, tudo o que tinha para trás correndo desesperadas e eu achei aquilo muito engraçado.

E na verdade eu nem ia comer aquela gente, porque eu não sei que gosto tem carne de gente nem sei se gente é comestível, nem se está no prazo de validade. Eu não quero ficar com dor de barriga.

Desde daquele dia, nunca mais eu vi gente e eu até fiquei feliz de nunca ter mais visto, foi a primeira e última vez que eu tinha visto gente porque as notícias que eu fiquei sabendo depois é que onde aparece gente desaparece onça.

NÓS SOMOS CORPOS EM TRANSFORMAÇÃO

Versão Rosa Tukano

Antigamente os meus avós
Contavam para todos nós
Que todos os nossos corpos podiam virar o que quisessem

Hoje eu poderia ser uma
Cobra
Amanhã um Macaco

Cutia
Formiga
Pirarucu
Virar Coruja
Ou então até mesmo uma lesma
Onça
Uma águia

Os Nossos corpos viviam nessa transformação
Todos nós éramos gente
Gente que virava animal
Animal que virava gente

Tem a história da Cotia
A pessoa quando vem da roça ela veste sua roupa de cotia para entrar na floresta
Daí a cotia tem panela tem comida
O que pra gente é camarão para ela é pimenta
O que pra gente é lesma para ela é batata

Isso também com a onça
Quando a pessoa quer virar onça ela veste uma pele
Pele que você usa para seguir o caminho de onça

Como a cobra.
Você poderia vestir a pele de cobra para você encurtar o caminho
Porque a cobra ela estica e diminui o próprio corpo

Todos nós vivíamos nessa transição e transformação de corpos
Mas os animais foram se distanciando
As pessoas foram se distanciando
E hoje somente os pajés-onça
que são formados por esse caminho
que tem esse conhecimento milenar
Que sabem fazer isso
Se transformar em onça

Mas desde antes do tempo existir
nós, eu e você somos corpos em transformação.

O que cultiva o vento
O que cultiva a floresta
o que cultiva a vida é a dança,
a dança cósmica.

Desde antes do tempo existir somos partes
de Yebá Masã,
Nós somos corpos,
somos cosmos em transformação.

NÓS SOMOS CORPOS EM TRANSFORMAÇÃO

Versão Denilson Baniwa

Contam os mais antigos que antigamente tudo dividia o mesmo corpo, então antes do tempo existir, nós éramos um só conjunto de corpos que trocavam de pele e se transformavam no que hoje é um peixe amanhã ou daqui a pouco poderia se transformar em macaco, anta, arara, podia simplesmente tirar a roupa de onça e virar um macaco aranha, e tirar a roupa de macaco aranha e virar um Jacaré, uma ariranha ou outro bicho que quisesse, independente do tamanho, poderia agora ser um tamanduá e daqui alguns segundos se transformar em um beija-flor e depois em uma onça e depois vir a ser gente e assim ir trocando e se transformando constantemente.

Desde do tempo em que Yebá Buró soprou seu sopro mágico e criou o cosmos, nós somos gente em transformação, nós, eu e você, e você, e você, e você, nós somos corpos em transformação, somos gente em transformação, corpos em transformação, cosmos em transformação.

Desde antes do tempo existir, nós, eu e você somos corpos em transformação. O que cultiva o vento, o que cultiva a vida é a dança, é a aproximação dos nossos corpos em transformação, desde antes do tempo existir, somos partes de Yebá Buró, somos corpos, somos cosmos em transformação.

FIM

EXPERIÊNCIA DE PELE, PÁSSARO-MULHER

EXPERIÊNCIA DE PELE, PÁSSARO-MULHER.

Desde o primeiro movimento que realizei em direção à existência indígena, até os dias de hoje, venho persistentemente fazendo a pergunta sobre “como” realizar conexão entre a criação artística e o povo originário. Acho essa uma reflexão muito importante, porque por meio dela é possível pensar sobre as relações a serem estabelecidas, em quais condições, com qual objetivo e para quem. A questão vem sendo levantada para finalidades diversas, pois há vários anos venho fazendo muitas ações que foram mudando no decorrer do tempo e, por isso, encontrando diferentes respostas. Vejo esse questionamento como uma prática constante que procuro realizar, mas não para criar uma resposta fixa e exclusiva. Tem mais a ver com a ética que acredito ser necessária no exercício da alteridade, tentando olhar para o lugar que estou agindo e construindo, sabendo que sou uma artista não indígena.

Para poder explicar como venho pensando sobre essas formas de fazer, especialmente no teatro, entendo crucial falar primeiro das referências que trago na relação com o mundo indígena. No ano de 2001, saio da minha cidade de origem, Belo Horizonte, que fica no estado de Minas Gerais para ir para a aldeia do povo indígena Kamayura¹, que são falantes da língua de mesmo nome que pertence ao tronco linguístico Tupi. Os Kamayura são habitantes do Parque Indígena do Xingu que é uma terra indígena e ambiental localizada no centro-oeste brasileiro no estado do Mato Grosso. Ainda hoje consigo sentir a força que impulsionou a minha ida para a aldeia. Lembro da viagem que fiz sozinha, aos 21 anos, saindo da minha cidade natal para encontrar o cacique Kotok Kamayura no pequeno município de Canarana². De lá fomos de avião para o Xingu, assistindo a transição na paisagem: a vista da cidade ficando pequena, a entrada dos imensos descampados delimitados de plantações e pecuária, os limites da reserva indígena e a vastidão da sua floresta, rio e cerrado. A aldeia, que tantas vezes observei por cima, no momento em que o avião começa descer até tocar as suas rodas na pista de pouso improvisada. O dia era 5 de janeiro de 2001 e a lembrança do meu corpo parado em frente à lagoa *Ipavu* – olhando a limpidez daquela água totalmente margeada por palmeira de buriti e extensa floresta – rememora aquele momento tão decisivo. Transbordando pela experiência de estar naquele território, recordo que falei para mim mesma: “eu quero morar aqui”.

A memória que alcança essa história já foi contada em situações diversas, inclusive no meu mestrado e no espetáculo *Gavião de duas cabeças*, que estão

¹ Escrevo a grafia Kamayura, com “y”, pois quando morava com o povo a maioria optava em escrever com essa letra, apesar de estudos linguísticos proporem a grafia com “i” ou “j”. Para saber mais sobre esses estudos veja: Gramática do Kamaiurá, Língua Tupi-Guarani do Alto Xingu, de Lucy Seki. Também para saber sobre o povo Kamayura ver em Referência Bibliográfica.

² Canarana é um município do estado do Mato Grosso e uma das cidades que fazem fronteira a parte do Sul do Parque Indígena do Xingu.

referenciados tanto na bibliografia, como em algumas partes no decorrer da tese. Por isso que nessa escrita não tenho a pretensão de ficar contando como foi a experiência de ter morado com os Kamayura. Porém, a lembrança é importante, pois revela a paixão que me levou a ficar cinco anos com aquele povo, tal como a potência que me faz continuar em uma relação de amizade.

Aquele era um momento em que as primeiras experimentações como atriz traziam um deslocamento sobre a noção de corpo e da realidade que eu havia vivido. O exercício artístico misturado com o desejo de conhecer o povo originário fizeram surgir o primeiro questionamento sobre como seria estudar o corpo indígena para o teatro. Foi com esse desejo inicial que fui me integrando às atividades da minha nova família, no trabalho da roça, do ritual, ouvindo as narrativas, também na construção educacional da Escola Mawaiaka, na publicação do livro “Moroneta Kamayura - Histórias Kamayura” e de várias ações de militância por meio da Associação Indígena Mawutsinin, que era a representante jurídica da comunidade³. Claro que a minha permanência na aldeia só foi possível porque os Kamayura aceitaram essa parceria, o que permitiu a construção de uma afinidade em um aprendizado que qualquer relação prolongada oportuniza.

O impacto no meu corpo de viver o cotidiano da aldeia foi tão profundo, ao mesmo tempo, tão emocionante, cheio de descobertas e desconstruções, que quando eu saio da aldeia, passo a carregar essa experiência de uma forma incomparável. Morar com os Kamayura naquele período de tempo, foi uma oportunidade que imprimiu memórias e sensações que ainda reverberam na minha pele. Além disso, ao estar inserida em um contexto de tensão social e articulação comunitária, pude entender o embate que um povo como aquele é imposto na relação com a sociedade não indígena. A vivência com os Kamayura foi tão marcante que eu costumo dizer que acabei inventando outras maneiras de torná-la ininterrupta. Também assim que venho realizando diversas ações no campo da arte, como fui tornando parceira e amiga de outros povos, artistas e líderes indígenas.

É um deslocamento que faço na busca de continuar criando espaços de troca, em que muitas pessoas vêm atravessando, seja em encontros formais ou informais, nas leituras de textos, participação em atividades artísticas e outras parcerias. Para além do fundamento que é o povo Kamayura na minha existência e justamente por tratar de

³ A Escola Mawaiaka foi a primeira escola do povo Kamayura que tentava conjugar ações culturais com necessidades apresentadas pela comunidade em relação à pressão da vida não indígena. Nós construímos a escola na aldeia de forma compartilhada, desde o projeto político pedagógico, até a estrutura física e sua regularização administrativa. O livro Moroneta Kamayura – Histórias Kamayura foi um trabalho em que os pajés Tacumã Kamayura e Kanutary Kamayura se dispuseram a contar a narrativa do povo para registro e escrita, foi publicado no ano de 2013, pela editora Literaterras - UFMG. A Associação Indígena Mawutsinin foi criada para ser a representante jurídica da comunidade Kamayura. Quando morei na aldeia, nós conseguimos regularizar a Associação que existia há anos com o objetivo de resguardar, cuidar e dar manutenção às ações da comunidade em negociações, contratos e projetos com o mundo não indígena.

uma ligação mais ampliada, acho ruim citar apenas algumas pessoas. Contudo, penso ser representativo dizer nomes como dos artistas Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Renata Tupinambá, Naine Terena, Cristine Takuá, Zahy Guajajara, igualmente de líderes como Sônia Guajajara, a pajé Mapulu Kamayura, Kotok Kamayura, Tacumã Kamayura e o querido Davi Kopenawa Yanomami. Eu revelo aqui, que conhecer Davi foi a realização de um sonho antigo e poder manter uma relação de amizade e troca com ele tem sido um enorme aprendizado a cada encontro.

Faço uma paragem sobre o nome do líder indígena Ailton Krenak. Na época em que eu ainda morava no Xingu, em um rápido momento dentro da Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), na cidade de Brasília, eu tive a oportunidade de conhecer Krenak. Apesar de ter sido marcante para mim, todos estávamos em articulações políticas e não tivemos oportunidade de aprofundar mais naquele momento. Só fui reencontrá-lo anos depois na cidade de São Paulo, onde Ailton muitas vezes é chamado para fazer palestras, dar aula e participar de algum evento. Nessas idas e vindas, eu dizia que queria me aproximar dele cada vez mais, pois acreditava que esse poderia ser um movimento transformador. Isso por reconhecer Ailton como um pensador que tem um conhecimento extenso das comunidades indígenas no Brasil e mundo, uma experiência singular na construção do movimento indígena político e um discernimento que desconstrói a visão antropocêntrica, fazendo um chamamento para outras perspectivas. Hoje, após ter ouvido muitas de suas oralidades, ter lido uma bibliografia extensa e ter tido a oportunidade de estar ao seu lado, ainda em trabalhos de curadoria, artístico e de produção textual, vejo uma mudança significativa no meu ser. Percebo que a escuta e a vivência ao lado de Krenak, constroem a prática de um olhar expandido sobre todas as discussões e que está na reflexão social e cultural, porém transpõe para a vida no planeta a partir de epistemologias da existência indígena. Por isso que o seu pensamento é tão transformador, ao mesmo tempo fundante como referência dessa tese.

Nesse contexto alargado de uma trajetória da vida vejo como que o vínculo com parceiros e povos indígenas transformaram noções que trago sobre corpo, arte, história, política, ética, alteridade, produção de conhecimento e formas de existir. Portanto, esse aprendizado é o fundamento com o qual penso nos procedimentos em que estou imbricada nas realizações artísticas que dialogam com o mundo indígena.

No campo das artes cênicas, uma das perguntas que acho primordial elaborar como artista incide sobre a fricção entre a liberdade criativa, que pode tencionar e/ou iluminar sentidos na produção de mostras, de espetáculo, performances visuais e, ao mesmo tempo, a integridade perante os povos indígenas. A discussão vai em muitas direções, levantando perspectivas históricas, sociais, políticas e ética na relação com as concepções teatrais. Mas também traz um debate que diz respeito ao lugar do ser artista; seja em relação às abordagens pedagógicas coloniais que se apropriam de aspectos de

outras culturas e os inserem em seus projetos sem troca e diálogo. Sobre a questão da invisibilidade social indígena no campo da arte e quanto a representatividade e, ainda, sobre a prática artística como forma de posicionamento político.

Da minha parte, venho cultivando o exercício de uma escuta radical que entendo como uma forma de se posicionar próxima, buscando uma horizontalidade nos diálogos, lendo, trocando, observando o contexto de cada situação e na construção de uma relação afetiva. É um caminho no qual vou tentando entender como os artistas e mesmo os líderes indígenas se posicionam diante das reflexões que envolvem a prática da criação, para assim ir elaborando o que acredito nos espaços e ações que venho propondo.

Sobre esse assunto uma das primeiras questões que acho indispensável tem a ver com a reflexão que Denilson Baniwa (2019) realiza enquanto artista indígena. Ele comenta que mesmo sendo da etnia Baniwa, têm aspectos do seu povo que ele não ousa representar, nem copiar e nem mostrar, porque entende que aquilo tem um significado que vai muito além da imagem da própria cultura. Pode envolver algo muito sagrado e precisaria de muitos anos de existência para adquirir sabedoria e poder pensar em usar em uma produção artística. Por isso, Denilson prefere deixar no lugar de origem o que compreende pertencer ao próprio povo, como os recursos que são usados para rituais, até mesmo porque se ele vier trabalhar com algo tradicional, pode haver uma cobrança muito maior por parte da comunidade. Então, para o artista Baniwa, não é o uso do elemento da própria cultura, mas a criação de outros símbolos que também estão em seu próprio corpo, que vão representar de alguma forma aquele saber.

Nessa discussão, Denilson (2019) também vai se posicionando e explicando que o artista não representa necessariamente o seu povo em suas produções, mas sim o que aprendeu, o que viu e acha importante transmitir. Dentro da criação, ele vai escolhendo de que modo, quais os meios a serem trabalhados e que estão vinculados com uma visão e um discurso que não são apenas beleza. E explica:

Eu acho que cada artista tem que pensar que responsabilidade ele tem enquanto artista, mas em primeiro lugar que responsabilidade ele tem enquanto indígena. Até para não ser mais um artista que pinta coisas indígenas. Que isso já tem vários, vários artistas que pintam coisas indígenas, mas que não tem nenhum compromisso com ninguém, só com ele mesmo. A gente tem nosso compromisso com a gente mesmo, mas quando vai colocar coisas que são do povo, acho que a gente tem que ter um compromisso com o povo antes. De responsabilidade mesmo (BANIWA, 2017, s/d).

Acho maravilhosa essa fala de Denilson, porque traz valor à coletividade como essência na vida indígena. Embora apontando que enquanto um artista ele representa a si mesmo, como reorganiza e recria os meios que irão transmitir os significados que acredita; Baniwa propõe pensar primeiro no compromisso de ser indígena e só depois no lugar de artista.

Vejo essa compreensão inteiramente vinculada àquilo que Krenak (2018) denomina como sujeito coletivo. É uma experiência engajada em um contexto local, seja vivendo dentro de uma comunidade ou quando extrapola os seus limites, que reverbera o sentimento de estar protegido pela própria memória e história. São pessoas que constroem um sentido de territorialidade onde aquele complexo de trocas, de famílias, vai se dando e permitindo o crescimento em ambientes com uma potência, uma capacidade e uma liberdade surpreendentes.

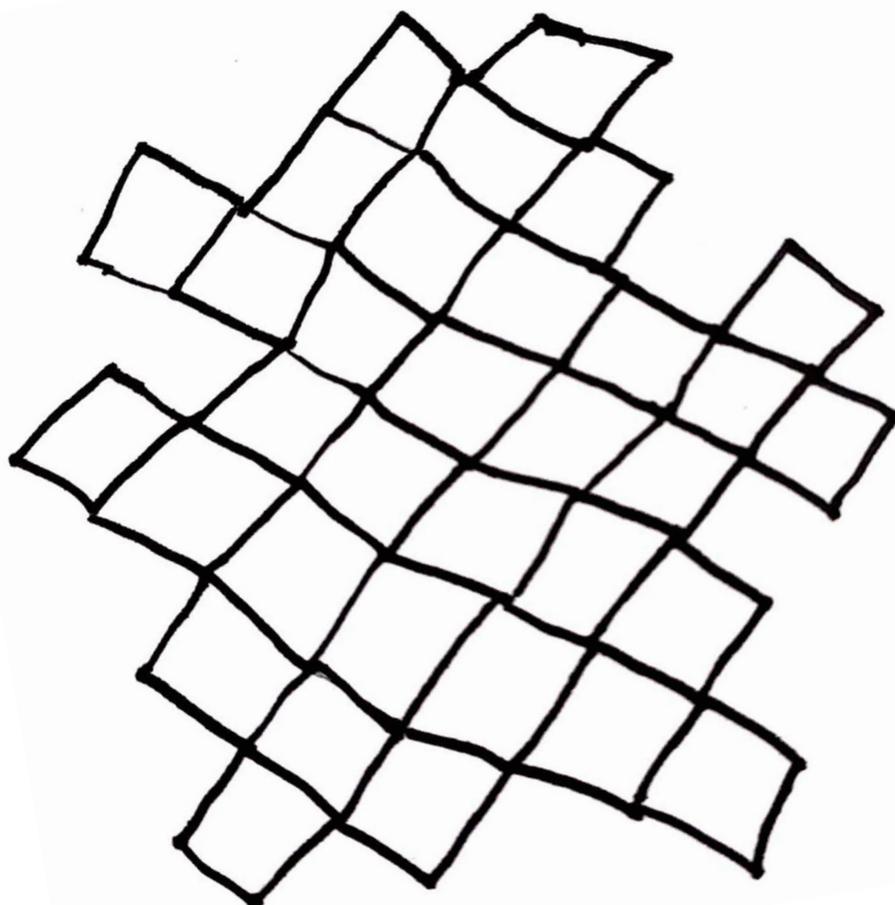
Para Ailton Krenak, mais do que uma noção plasmada de comunidade que não problematiza realmente a vida dessas pessoas, esses coletivos compõem uma biosfera com trajetórias ricas, construídas em um ambiente que projeta significado na vida de todos, dos avós, dos tios, dos irmãos, primos. Faz parte de uma constelação de seres que vão viajando e transitando no mundo da oralidade, onde o saber, o seu veículo é a transmissão de pessoa para pessoa, o que vai enriquecendo a experiência de vida de cada sujeito (KRENAK, 2018).

Analiso o compromisso pautado pelo artista Baniwa dentro dessa complexidade que envolve a identidade coletiva e traz consigo uma responsabilidade. Por isso, Krenak comenta que ao assumir uma determinada atividade e quando o seu ciclo finaliza, é necessário assegurar que o universo das relações esteja preservado, como ele diz: “não posso comprometer minha integridade e o pensamento do meu povo com um simples gesto” (KRENAK, 1989, p. 7).

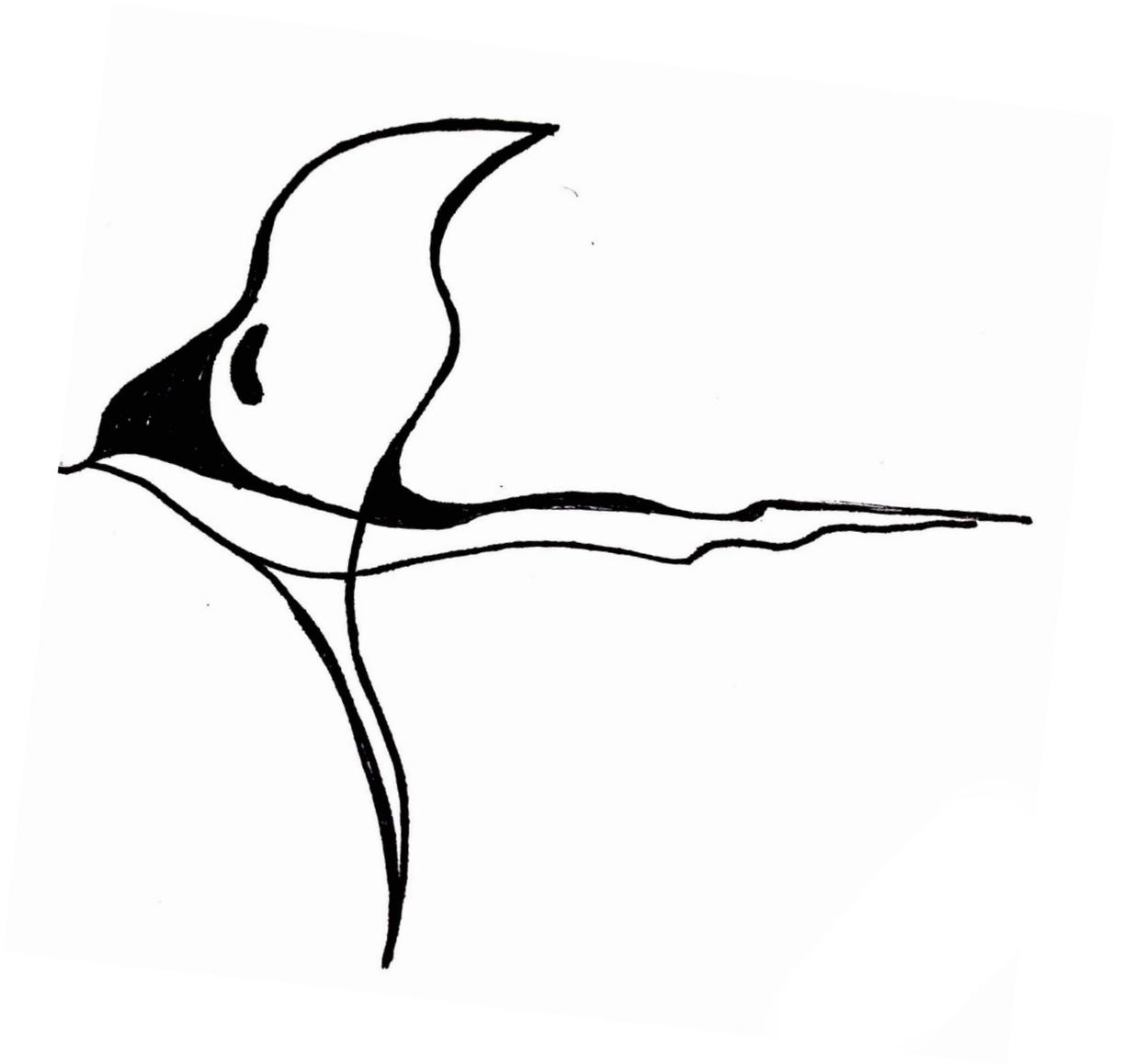
Como artista não indígena, vejo esse pensamento como um primeiro fundamento no diálogo com os povos indígenas, o que entendo como caro nas relações que proponho. Ainda que eu não tenha origem em um coletivo indígena, a minha experiência implica em compreender que não posso expor o meu corpo e pensamento em uma ação artística, antes de pensar no comprometimento que tenho com essas pessoas. Mesmo porque, quero manter o vínculo afetivo que foi construído e o respeito com o conhecimento que aprendo na relação com o mundo indígena.

Também essa é uma conversa que diz respeito à apropriação cultural que tantas vezes está imbricada em discussões na produção teatral. Daiara Tukano (2017) explica que esse debate envolve questões como identidade cultural, auto afirmação e pertencimento a um grupo diante da necessidade de se definir no universo. Ela esclarece que o termo surge por causa das relações da colonialidade, especialmente no contexto em que a cultura europeia passou a sobrepor às outras fazendo o uso da violência, como a escravidão e o genocídio, que inseriu historicamente diversos grupos numa situação de desvantagem estrutural em nossa sociedade. E comenta que quando nos referimos à violência estrutural, como racismo ou machismo, significa que somos inseridos em uma problemática do sistema hegemônico. O que vai implicar, por exemplo, no fato das pessoas não indígenas, brancas e os homens terem mais acesso a recursos social, financeiro, bem como, por serem mais representados na

Desenho 1: Escama de peixe.



Desenho 2: Pássaro.



mídia e espaços de poder.

Claro que é possível entender que a humanidade também se constitui por meio da apropriação cultural, nos intercâmbios dos saberes, dos domínios tecnológicos e do entendimento territorial. Mas, como bem contextualizado por Daiara Tukano, essas trocas nem sempre são feitas de forma igualitária justamente pela violência do processo colonial, e cito:

A cultura do colonizador nos foi imposta sob ameaça de morte para ser minimamente reconhecidos como humanos, e nos reservou apenas os espaços periféricos sempre em desvantagem diante daqueles que tomaram nossas riquezas e continuam se reservando o poderio econômico e cultural. No Brasil a Lei Áurea tem 129 anos e até 1988 os “índios” eram considerados incapazes, negros e indígenas somos os grupos com maior vulnerabilidade social, em situação de pobreza, dificuldade de acesso à propriedade e à terra, à saúde, à educação e ao mercado de trabalho, e ainda assim precisamos conviver com discursos rasos sobre meritocracia e “aprender a pescar” (TUKANO, 2017, s/d)

Sobre esse assunto, o que percebo nos discursos dos líderes e artistas indígenas é que a luta por representatividade é importante em todos os espaços da sociedade, como também no mercado da arte. Só que quando pujam por serem inseridos dentro de lugares como teatro, museus, festivais, não fazem com a finalidade de serem alocados no sistema como uma forma de fazer igual à população não indígena. Mas sim, para afirmar a sua identidade como um ato de resistência, na diversidade, por reconhecimento da sua presença no mundo e na contemporaneidade. O que significa melhores condições para viver, bem como alçar discussões que trazem pontos de vista sobre a colonização, humanidade e natureza.

É nessa abrangência que muitas vezes esses povos reclamam quando pesquisadores entram dentro de suas comunidades, apropriam-se de algum aspecto da cultura, como imagem, dança, modos de fazer, para inserirem em um contexto artístico próprio que muitas vezes esvazia o significado original daquele elemento ou situação. Especialmente quando esse tipo de caso acontece sem correlação, diálogo e nenhum esclarecimento mercadológico, que envolve ganho financeiro e negociação relacionada a direito autoral, de patrimônio e de imagem. Por causa de situação como essa que Denilson Baniwa (2020) afirma que quando uma pessoa faz uso de uma apropriação, na verdade ela está roubando:

Eu acho que roubo é roubo. Se você é um ladrão, tem que assumir o seu roubo. O que me incomoda na apropriação na arte não é o roubo em si, mas a ficção criada em cima do roubo. Quando alguém passa uma semana em uma aldeia e volta se achando o pajé. Essa ficção criada para justificar o roubo é o que me incomoda. É como uma desculpa. Eu vejo muito isso em alguns lugares que vou e tem artistas que se utilizam de padrões, de discursos indígenas, de medicinas. Tem sempre uma história mirabolante em torno de tudo. Isso me deixa fatigado. As pessoas precisam assumir “eu roubei e vou utilizar isso

aqui”, porque aí as coisas ficam mais claras. É como se utilizar dos grafismos indígenas para criar uma coleção de roupas e falar que está valorizando a floresta e os povos indígenas. Não. Criou-se uma estampa a partir de um grafismo indígena porque quer vender (BANIWA, 2020, s/d)

A discussão engloba ainda a fala do artista Jaider Esbell (2020), que em uma entrevista sobre a sua participação na 34ª. Bienal de São Paulo, comenta sobre a arte como uma extensão da política para o mundo. Jaider mostra um posicionamento amplo sobre a luta por visibilidade, quando as pessoas reivindicam seus lugares na trajetória histórica do país e sobre a valorização da própria riqueza tecnológica, como a língua, as rezas, os cantos, a forma de se comunicar com outros mundos e o modo de transitar no universo enquanto culturas completas.

Como ele explica, os povos indígenas precisam falar a língua do mundo capitalista para serem entendidos, assim cada ação artística é uma denúncia que necessita e reivindica um lugar de escuta e fala. Além de toda essa visão, vale a pena compreender que do ponto de vista de Esbell (2018) os propósitos vão muito além do assimilar e desfrutar de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. Para ele, a arte indígena contemporânea é um caso específico que traz empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente:

Devo dizer que meu atuar ecoa para um sentido da arte que puxamos para nós indígenas em relação ao grande mundo. Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças (ESBELL, 2018, s/d).

O artista Macuxi mostra a necessária ocupação da arte feita por indígenas no questionamento das relações coloniais, bem como sobre a presença importante da reciprocidade artística dentro das aldeias como uma forma de contribuir para a sobrevivência planetária. Sua voz contempla a noção indígena de que todos estamos integrados no mesmo habitat, sejam humanos, plantas, floresta, animais.

Então, é a partir dessas questões apresentadas que olho para o meu ser artista realizando ações que dialogam com o mundo do povo originário em sua pluralidade, o que mostra um compartilhamento de desejos e intenções. De forma semelhante, também trago o propósito de aprofundar sobre quem sou, construindo minha fala e presença a partir da própria identidade – entendendo-a em uma amplitude individual, coletiva, histórica, social e construída pela experiência.

Igualmente, busco meios artísticos para exprimir imagens, subjetividades e pensamentos que levantam sentidos estéticos e políticos. Luto contra a violência colonial em todos os aspectos, procurando tomar um posicionamento político alargado. Assumo a responsabilidade e respeito perante as relações construídas,

tentando cultivar uma reciprocidade com as pessoas. Acho essencial a valorização da diversidade cultural, buscando criar espaços de trocas que permitam a variedade de presenças e vozes. Mantenho uma vigília sobre o meu ser a partir do conhecimento da humanidade enquanto espécie, perseverando na empatia com todos os seres vivos, para juntos favorecer a sobrevivência do planeta. E, venho tentando aprofundar na minha espiritualidade, como uma forma de expansão da consciência sobre a ancestralidade e na noção de que o mundo está sempre em movimento.

Essa afirmação faz novamente sentido quando percorro a minha prática no campo das artes cênicas e observo que sempre busquei trabalhar em linguagens que friccionam as possibilidades expressivas do corpo, entendendo esse um exercício de reconhecimento de si e do outro. Ainda que no decorrer do tempo tive a oportunidade de vivenciar diferentes funções, seja como atriz, produtora, educadora, pesquisadora, diretora e curadora, sempre trago comigo o desejo de criações autorais que trazem sentido social e político. E que motivem e ampliem experiências sobre as possibilidades da vida, inclusive subvertendo relações hegemônicas de poder.

Fazer um movimento em várias tarefas imprimiu em mim uma perspectiva fluida. O que fortaleceu o entendimento da impermanência ao atravessar espaços diferentes, como evidenciou a importância de saber quem sou nos lugares que ocupo. Inclusive podendo negar caminhos, rever, voltar e estar pronto para seguir adiante.

É com esse pensamento que venho realizando criações no teatro que não pretendem a simples mimese enquanto uma forma da expressão do ser indígena, mas a compreensão e afinidade com o contexto e conteúdo envolvido. Nessa relação da alteridade, entendo ser relevante falar a partir da minha experiência, trazendo à tona campos de tensão e reflexão. Da mesma maneira que tenho buscado parceiros indígenas que têm o desejo de pensar sobre o contexto de cada ação, inclusive dentro das instituições de financiamento. Mas que acima de tudo tenham o interesse de uma construção mais colaborativa, de trocas de ideias, instigando modos de fazer juntos.

Na *live* que fiz ao lado de Ailton Krenak⁴, sobre a curadoria que partilhamos da mostra artística TePI - Teatro e os povos indígenas, houve uma pergunta sobre como pensamos as discussões que dividem indígenas e não indígenas. O questionamento trazia a referência do pertencimento de fala de uma pessoa a partir da epiderme, considerando que qualquer sujeito de pele clara é essencialmente colonizador. Na resposta, Krenak enfatizou que a separatividade é resiliente na história dos países que foram colônias e no caso do Brasil, não só a ideia de pele, mas também de gênero, faz com que uma pessoa seja validada e outra não. Para ele, essa é uma experiência de fricção que nós ainda vamos ter que continuar vivendo, seja na política, como em outros campos. E talvez seja mais interessante perceber o papel eminentemente

⁴ FIGUEIREDO, Andreia, KRENAK, Ailton. TePI: Pensamentos sobre criação como possibilidade para a vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrrAG6VTk4>. Acesso em 26 de setembro de 2020.

político da arte como um espaço de debate sobre o nosso futuro comum e a perspectiva de existir como sociedade.

É nesse sentido que Ailton fala sobre a compreensão do TePI, enquanto uma ação que pretende relação com a experiência cotidiana das pessoas e está muito além de apenas uma discussão sobre espetáculo e disse:

Eu sei que ainda persiste essa ideia: ah, o que eles estão fazendo, uma pessoa indígena, um homem que tem uma biografia de luta pelo o direito dos povos indígenas, com uma mulher branca, contando histórias sobre o povo indígena. Nós estamos sendo desafiados a responder aquela pergunta que eu disse, de pararmos diante um dos outros e dizer: quem você pensa que você é? Ou o que você está sendo? É mudar o sentido da pergunta, a outra face desta pergunta é: você sabe com quem você está falando? A gente está querendo jogar essa moeda no ar e ver qual as faces dela que vai aparecer nos inquirindo. Será que você vai saber quem você está sendo agora? Quem você é? Então, o importante é que você saiba quem você está sendo agora (FIGUEIREDO, Andreia, KRENAK, Ailton, 2020⁵).

Tendo como base essa reflexão abrilhantada por Krenak que eu escrevo reiterando sobre a ciência que sou uma artista não indígena, branca e que a estrutura hegemônica capitalista racial cria privilégios pela cor da minha pele. Mas também explico que não quero estagnar o meu olhar sem perguntar qual o envolvimento e a troca que estão sendo estabelecidos em cada situação. Mesmo porque penso que uma prática ética poderia ser aquela de tentar entender que diferentes vidas carregam lógicas que não são apenas duais, mas profundamente singulares. Posso dizer que a tarefa de realizar uma pesquisa artística que atravessa a questão indígena e o teatro tem sido para mim uma rara oportunidade de exercer um ativismo que reconhece o povo originário na essencialidade da sua existência. Como é uma forma de refletir profundamente sobre minha prática, que é a minha própria vida.

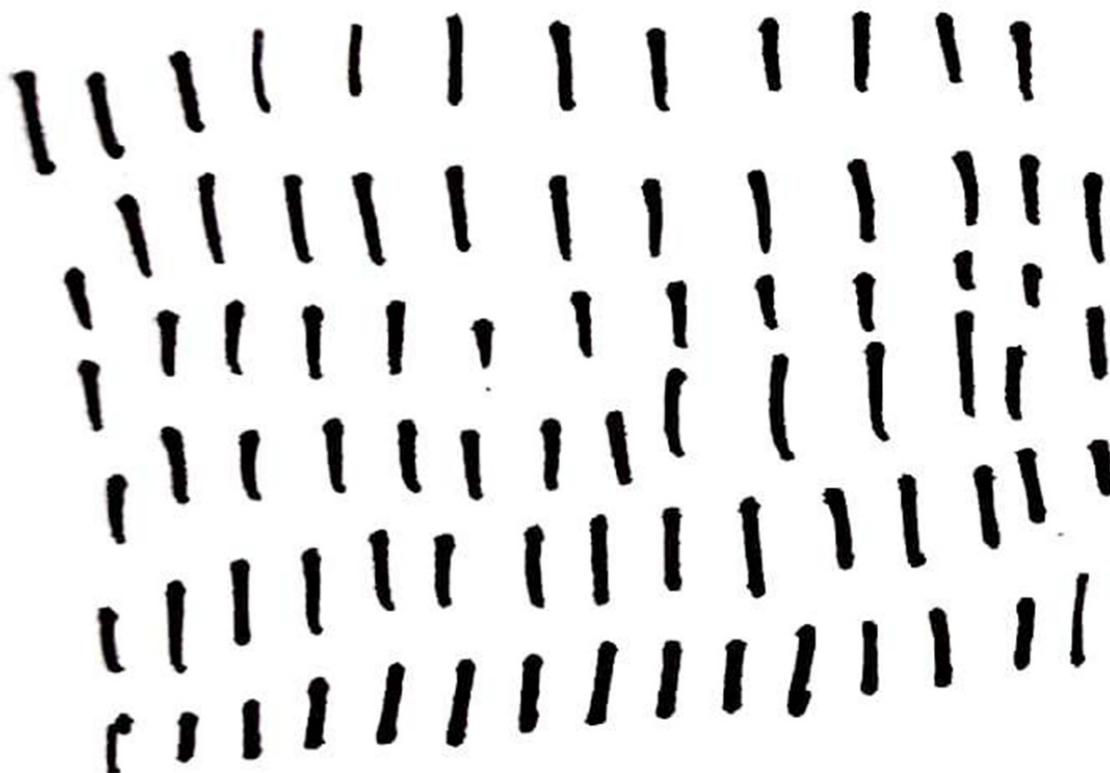
Todos os dias, a tatuagem de origem Kamayura cravada na minha pele provoca o fundamento que não posso esquecer de onde eu vim, nem a noção de que os percursos que passei aprofundam as escolhas que faço. Vejo esse símbolo como uma linguagem preenchida de sentidos que vem borrando qualquer exclusivismo 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.

Aprendi com Ailton Krenak que o exercício da alteridade só é possível para quem tem identidade. Uma pessoa alienada, sem referência, não vai conseguir trocar com o outro. Por isso, observo a integridade como eixo para não perder o rumo e como alicerce para uma troca profunda com os povos indígenas, também na criação

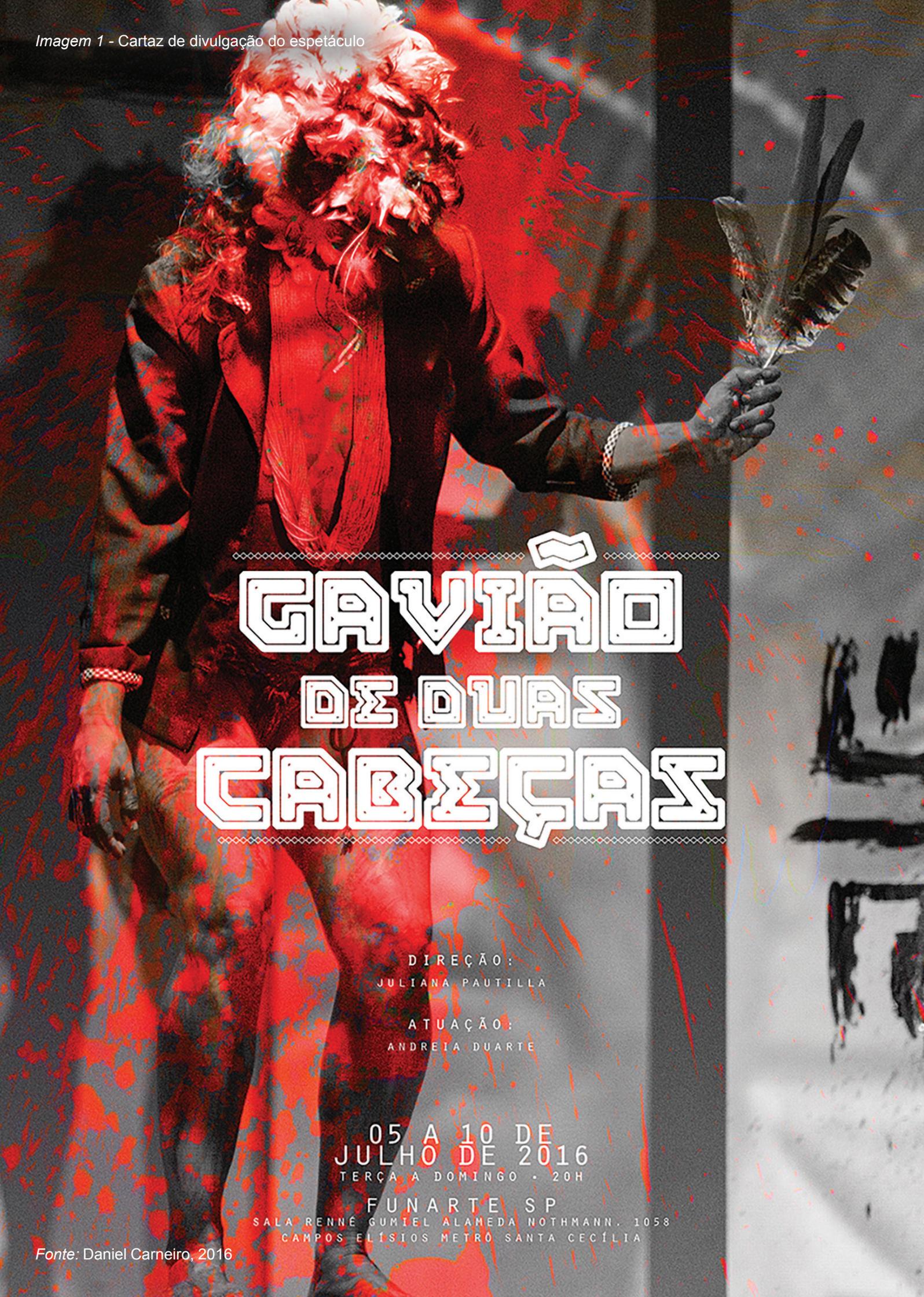
⁵ FIGUEIREDO, Andreia, KRENAK, Ailton. TePI: Pensamentos sobre criação como possibilidade para a vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrrAG6VTkK4>. Acesso em 26 de setembro de 2020

artística. No meio de tantas informações e situações que acontecem no cotidiano, tem sido constante a prática de fincar os pés no chão e reconhecer alegremente a possibilidade de exercer aquilo que acredito. Acho que isso é significativo.

Desenho 3: Pintura de onça.



**GAVIÃO DE DUAS CABEÇAS |
DRAMATURGIA GAVIÃO DE DUAS CABEÇAS**



GAVIÃO DE DUAS CABEÇAS

DIREÇÃO:
JULIANA PAUTILLA

ATUAÇÃO:
ANDREIA DUARTE

05 A 10 DE
JULHO DE 2016
TERÇA A DOMINGO • 20H

FUNARTE SP
SALA RENNÉ GUMIEL ALAMEDA NOTHMANN, 1058
CAMPOS ELISIOS METRÔ SANTA CECÍLIA

GAVIÃO DE DUAS CABEÇAS

*O branco me perguntou um dia,
qual a diferença da terra, da água para o índio?
Eu respondi, a água é o nosso sangue,
a lama é a nossa carne, a madeira é o nosso osso,
o cipó, nosso nervo, o vento o nosso fôlego,
a pedra nossa cabeça, a pessoa,
é tudo isso, o corpo do índio.
Como nossa casa, na frente olho, nariz,
boca; desse lado, do outro lado,
os ouvidos, atrás o nosso ânus.
Verdade, num tem separação*

*(Texto do espetáculo Gavião de duas cabeças,
inspirado na fala dos líderes
Ambrósio Guarani-Kaiowa – assassinado,
e do falecido pajé Koka Kamayura).*

A experiência como possibilidade de transformação.

De tudo o que envolve o processo do espetáculo Gavião de duas cabeças, acho central o interesse que havia de gerar uma ação criativa que pudesse reverberar a possibilidade de transformação de si e da vida. Na verdade, este é o grande motivo da minha realização artística e o Gavião é a primeira obra-resultado conectado à busca de um acontecimento que tenha sentido pessoal, político, poético e social. Vale ressaltar que essa noção compõe a ideia de deixar-se afetar por meio da vivência. Em um contexto que o valor da investigação está no entendimento de que tudo é processo, inclusive o próprio espetáculo. O que importa é entrar no percurso para transformar-se no fazer, como também criar um encontro com o público. Portanto, o *Gavião de duas cabeças* nasce dentro de um processo longo de aprendizado prático-teórico que vai ao encontro da experiência.

É muito comum encontrar nas minhas falas e textos, a declaração de que ter vivido com o povo Kamayura foi indecifrável pela complexidade de sentimentos e a mudança no meu ser em todas as perspectivas. Essa vivência tão pujante fortalece a minha indignação sobre a invisibilidade do povo originário produzida na história do Brasil. A questão do desconhecimento sobre a diversidade da vida indígena sempre foi e ainda é um grande incômodo, especialmente porque reconheço a profundidade do conhecimento desses povos e acredito que a pluralidade das vidas são potência para criarmos e gerirmos nossas formas de estar no mundo.

A partir desse pensamento de dimensão sócio-político, a minha decisão de continuar a trabalhar com a linguagem cênica após a vivência na aldeia, se dá em

uma conjunção ativista em favor de questões que atravessam o mundo indígena e na qual o teatro pode ser visto como instrumento sensível de luta. Claro que tudo se desenvolveu desde o período em que morei na aldeia, de 2001 a 2005, continuou por meio de um aprofundamento sobre o teatro como linguagem, adentrando nas formas de expressão que valorizam o trabalho do ator como um criador e relacionando-as com a experiência de ter vivido na aldeia – período que vai de 2005 até 2015. Somente depois é que veio a realização do Gavião que tem a sua estreia em julho de 2016.

Traço esse longo percurso no meu mestrado (FIGUEIREDO, 2015) e em outras publicações, quando mostro como a minha ida para aldeia estava ligada a um desejo inicial de perceber a expressão do corpo indígena para realizar um diálogo com o teatro. Noto que, enquanto uma atriz e pesquisadora iniciante, eu não havia planejado um método a priori para realizar essa investigação na aldeia. O que fiz foi entrar em uma aliança na vida comunitária junto com os Kamayura em um tempo prolongado. Como eu mesma explico na seguinte citação:

Então, ali estava uma mulher, uma pessoa, uma atriz que foi viver aquele jeito de ser. Na vida cotidiana, aprendendo o andar da roça e com o peso na cabeça, o andar em cima da canoa, banhos matinais, vespertinos, sons de ninar, formas da mulher assentar, do homem, da menina reclusa, do discurso, de matar pernillongo, de puxar a barriga para cima para não crescer, de pintar o corpo, cuidados consigo, de apontar com a boca, secar o cabelo, de tirar piolho, de agachar, de falar em tom baixo. Mas também, participando de rituais, cantando, dançando, conhecendo a língua (apesar de hoje estar menos fluente) e vivendo conflitos sociais, políticos, ambientais, em momentos de tristezas e alegrias íntimas, ouvindo histórias tão representativas daquele povo e se tornando família (FIGUEIREDO, 2018, p. 83)

No caminho, passo a reconhecer essa vivência como o próprio procedimento metodológico, ou seja, viver a experiência é uma maneira de aprendizado e produção de saber. Também percebo que desde o primeiro movimento havia um olhar sobre o corpo e seus modos de estar no mundo. Esse foco é embrionário e é a partir dele que eu traço duas questões que vão me acompanhar durante os 10 anos após sair da aldeia: como eu poderia criar procedimentos de atuação sobre a vida indígena, em especial a partir da convivência com o corpo Kamayura? E o que seria essencial sublinhar, dentro da complexidade social e cultural que envolve os povos indígenas, na realização de um espetáculo teatral?¹

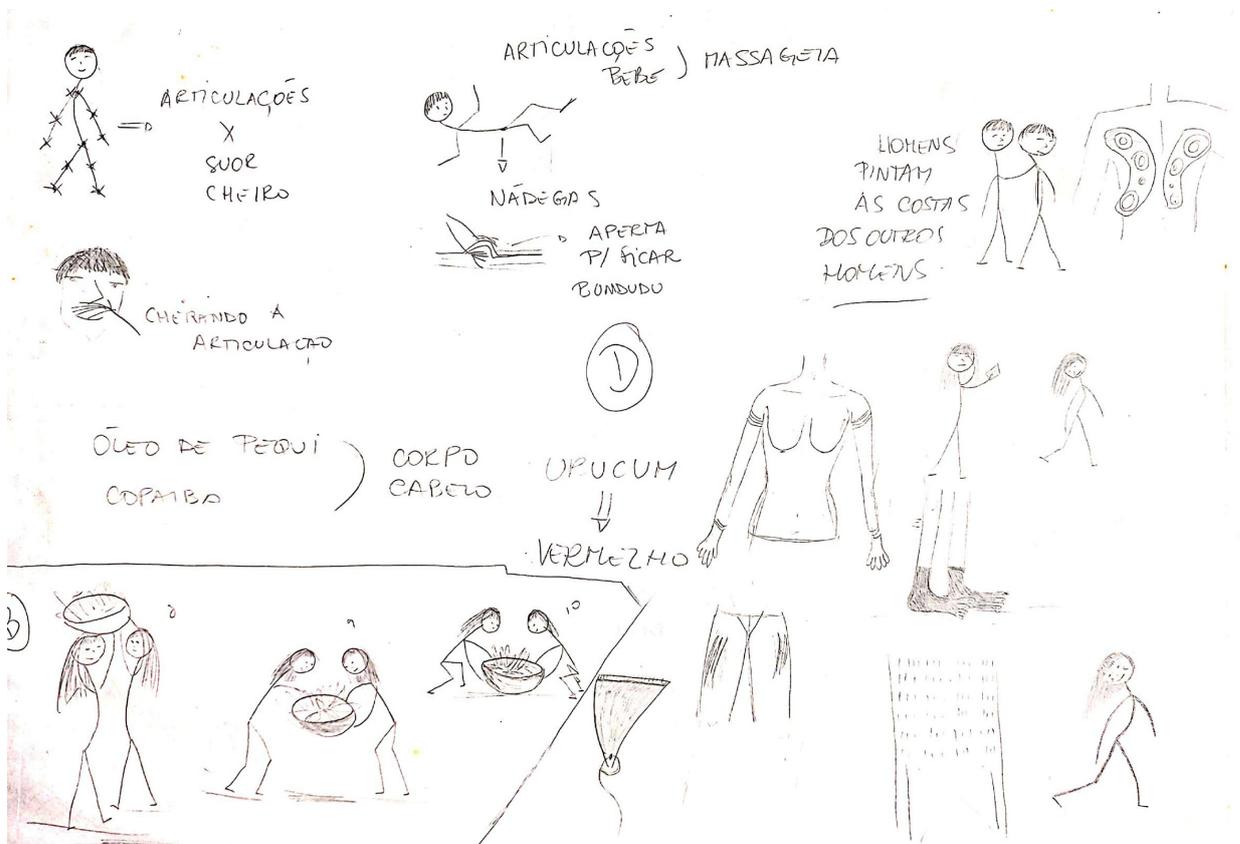
O tempo prolongado para alcançar as pistas que pudessem contemplar o desejo desta realização, deu-se em um cuidado que assumo na criação da prática artística e no contexto desse trabalho implica realizar ações que garantam uma relação ética com

¹ Trago essa discussão, bem como sobre o Gavião de duas cabeças, também no artigo FIGUEIREDO, Andreia. O Olhar da Onça: Percursos da Experiência. Revista Arte da Cena, v.4, n.1, jan-jun/2018. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em 24 de janeiro de 2021.

o povo indígena. Ao mesmo tempo, também havia noções anteriores que eu precisava entender sobre o teatro. Pois, naquele tempo, eu ainda estava compreendendo o próprio lugar como atriz, o que me levou a experimentar diferentes modos cênicos para perceber qual era a forma de fazer que eu me identificava.

Em espaços e momentos variados, percebi que através dos experimentos amplos do movimento do corpo eu poderia criar uma dramaturgia própria. Foi nessa investigação de produção de sentido, tendo o corpo como princípio de investigação, que eu passei a inserir na cena a própria memória da vivência com os Kamayura. No caminho prático, inicialmente comecei organizando algumas ações, falas e gestos, por meio de desenhos, separando fotografias, sons, elaborando partituras, jogos de improvisação, de ritmo, coletivo e de qualidade do movimento.

Imagem 2 - Desenhos em caderno de anotações



04/09/15



(Será que ela está
se preparando p/
ir no Kwany?)



dedo em frente apontando
boca apontando



falando, olhando p/
baixo



Cabelo lateral
Franja



dedinho

Ao trazer essa sistematização em processo de criação cênica, seja no meu corpo ou em procedimento de ensino com a participação de outras pessoas, percebi essa escolha como apenas um jeito de apropriação daquele modo de fazer, pois o resultado dos experimentos cênicos esvaziava o conteúdo vinculado ao corpo originário. Essa observação se deu, como venho apontando em outros textos dessa tese, porque um corpo como do povo Kamayura está embrenhado em uma relação coletiva fundada na própria referência cosmológica, por meio da memória pautada por um saber ancestral que é contínuo e atual². O reconhecimento da singularidade que envolve esse corpo, trouxe o entendimento de que não existe forma sem vínculo com o sentido complexo que se dá no ser. Como não sou uma Kamayura e tenho um comprometimento com a epistemologia do povo originário, eu fiz a escolha de não trabalhar dessa forma.

Por outro lado, também percebi que quando eu trazia a minha experiência com os Kamayura no contexto da atuação, havia um preenchimento de significados na minha ação que se dava a partir da memória. Memória como reconhecimento da ancestralidade que se conecta com o presente através dos corpos, cujas marcas do tempo perduram e desenham trajetórias de vida. Esse olhar trouxe uma atenção sobre o valor do tempo e o espaço do encontro, pela escuta e relações afetivas. Ali reconheci que a vivência imprime a memória no corpo trazendo um engajamento no trabalho do ator e que vai reverberar na presença do ser atuando no palco em frente ao público.

Todo esse aprendizado me levou a pensar que na relação da alteridade e o processo criativo, mais coerente do que eu, corpo-não indígena, agir a partir da referência de um corpo-indígena para atuação, seria me perguntar: o que nessa relação tornou-se significativo? Especialmente porque essa proposta vai tensionar as minhas alusões que são originalmente de uma pessoa que vem de uma urbanidade colonial. A fricção da minha experiência ao lado de um povo originário acaba por construir outras rasuras no meu corpo, as quais apontam diversos modos de estar em vida e o desejo de repensar a própria sociedade.

Também vale dizer que nesses anos fui passando por diferentes imersões em arte, como workshops, oficinas, participando de grupos de teatro, especialmente o Pigmalião Escultura que Mexe³ e o grupo Teatro da Figura⁴, na cidade de Belo Horizonte. Por meio dessas experiências criei um deslocamento sobre como gostaria de vivenciar um processo de criação de um espetáculo teatral. Após todo esse tempo, começa a ser essencial na minha escolha a participação direta nas discussões dramáticas e na composição da cena, lugar que, usualmente, não é ocupado por

² Ver nesta tese texto: O corpo mundo.

³ Disponível em: <https://www.pigmaliao.com>

⁴ O grupo Teatro da Figura finalizou, porém é possível ver algumas matérias sobre o espetáculo Ode Marítima, que participei como atriz. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/ode-maritima-em-cena-1.2799>

uma atriz ou ator, especialmente, em um contexto de gênero dramático em que as funções de cada participante são específicas. Assim, deixo de me interessar somente pelos procedimentos que envolve o atuar, para tornar-me uma artista que mistura em si todas as atribuições da composição da cena e assume uma autonomia na própria criação ao lado dos meus parceiros.

O espetáculo Gavião de duas cabeças

Depois dos 10 anos que se seguiram após a minha saída da aldeia Kamayura, entre as idas e vindas, envolvendo todo o aprendizado apontado no texto acima, 3 dias depois de defender a dissertação de mestrado, eu retorno para a sala de ensaio iniciando o processo de criação do espetáculo *Gavião de duas cabeças*. É interessante perceber que entrei nesse novo percurso acreditando que esta seria uma forma de fechar um ciclo sobre a pesquisa, tal como eu saliento no programa do espetáculo:

Durante os 16 anos que passaram; entre os experimentos práticos e às vontades de fugir desse assunto, foi impossível desapegar do cheiro da aldeia, indigno ouvir tantos preconceitos vindos de olhares colonizados e a tatuagem marcada em meu braço só me fazia lembrar que era preciso morrer o desejo dessa pesquisa, cavar a própria tumba (FIGUEIREDO, CARNEIRO, 2016b, s/d).

Mal eu sabia que, ao invés de cavar uma tumba, eu estava, na verdade, abrindo outras fissuras. Naquele momento, eu havia entendido a própria experiência como meio para um diálogo ético e criativo com a vida Kamayura. Isso mostrava que a indagação havia apontado um *como*, ou seja, nas relações de alteridade é importante um envolvimento pessoal que se deixa afetar na longa duração da vida, mas também na continuidade crescente do estado da arte. Nesta proposta de atuação não há o desejo de tornar-se outro ou falar pelo outro. Mas trabalhar deslocamentos do corpo no jogo da cena que vão apontar tensões dramáticas a partir de questões que emergem também na própria personalidade. Eu fiz escolhas que são marcadas por cruzamentos de subjetividades, de mundos e de culturas que, em fluxos ininterruptos, vem me constituindo como pessoa e como artista.

Vale notar que no cenário contínuo da pesquisa artística, sempre senti um desconforto grande sobre a invisibilidade dos povos originários no campo da arte e dentro do próprio teatro. No caminho da investigação, perguntei várias vezes porque nós, artistas brasileiros, não trazemos nas criações teatrais maior interesse e referência, envolvendo o diálogo com a população originária? Bem como, porque sempre há uma preferência pelo pensamento que vem de fora do país? A indignação deu-se no entendimento da hierarquização do saber colonial, o que tornou assunto de interesse pessoal que reverbera até os dias de hoje na minha criação.

Assumo que a pressão do preconceito e da desvalorização que encontrei sobre a vida dos povos indígenas na minha relação com professores e pesquisadores artistas do teatro, trouxe dúvidas sobre o caminho que eu estava propondo. Muitas vezes me flagrei em atos de fuga. Mas como sublinhei na citação acima, que está no programa do espetáculo *Gavião de duas cabeças*, acordar todos os dias e ver a tatuagem Kamayura marcada no meu corpo trouxe a memória de um compromisso político-afetivo. Assim, reafirmei a necessidade de suprir o desejo de responder à segunda pergunta que fiz após sair da aldeia: o que seria essencial sublinhar, dentro da complexidade social e cultural que envolve a questão indígena, na realização de um espetáculo teatral?

Eu observava o percurso que tinha traçado no trabalho pessoal como atriz. Sabia que havia experienciado de forma espetacular a *cena do índio*⁵; que teve como base os estudos sobre os modos de fazer Kamayura friccionados com a própria memória corporal afetiva. Tornava-se preciso continuar o trabalho, radicalizando a experiência do corpo nas fricções da alteridade. Foi assim que novamente procurei a diretora Juliana Pautilla, pois nós já tínhamos realizado vários processos de criação, inclusive a *cena do índio*. Ela conhecia a minha história no Alto Xingu, sabia de toda pesquisa e nos afinávamos em uma prática teatral voltada para o corpo como princípio de criação.

Não tínhamos recurso financeiro e ainda não havia equipe técnica. Trazíamos somente desejo e coragem de fazer o espetáculo de modo compartilhado. Como eu morava em São Paulo e Juliana em Belo Horizonte, no meu caso, o processo deu-se por meio de ensaios solitários, que duravam 4 horas, organizados em momentos de aquecimento, trabalhos espaciais e de improvisação. Nesse momento, eu me filmava, assistia, retomava o experimento para aprimoramento e quando achava um fragmento cênico interessante, eu gravava e enviava para a diretora assistir via a plataforma “Youtube”.

Durante toda a criação, nós duas nos encontramos sete vezes em imersões criativas que aconteceram em diferentes tempos e espaços, no contexto de ensaios que culminaram em abertura de processo seguida de debate⁶. Conseguimos estreiar o espetáculo por meio de uma campanha de financiamento coletivo, por causa de um empréstimo pessoal que fiz para o processo criativo, através do Edital Cena Aberta que proporcionou a ocupação de uma sala na Funarte/Sp e pelas parcerias com profission-

⁵ Cena integrante do espetáculo *Ode Marítima*, dirigido por Juliana Pautilla que teve a estreia no ano de 2012. Para saber mais sobre minha dissertação de mestrado: FIGUEIREDO, Andreia. O instante da cena do índio, a expressão poética de uma experiência. Local: Programa de Pós Graduação/Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. 120 p. Dissertação (Mestrado em Arte).

⁶ A produção foi realizada a partir de parcerias e mostras working progress, apresentando resultados da criação, com debates em vários lugares e instituições: “Primavera nos Museus” (Tiradentes, MG); “Espaço Esquyna” (BH, MG); Funarte (SP); Festival Cenas Breves (Manaus, AM); Teatro de Arena Eugênio Kusnet (SP).

ais de vídeo, luz, som, cenografia, figurino e design que participaram da realização⁷.

A criação do *Gavião de duas cabeças* aconteceu de forma muito independente, onde eu e Juliana tínhamos total decisão e partilha dos desejos criativos. O trabalho trouxe uma carga experimental que valorizou a relação com o público por meio dos ensaios abertos. As reflexões e impressões dos espectadores amadureceram muito o percurso das nossas escolhas. Por outro viés, a realização foi muito precária do ponto de vista financeiro. Acho importante dizer que a produção sem dinheiro limitou a nossa escolha cenográfica, de figurino, da produção audiovisual, ao mesmo tempo que impeliu um serviço acumulado tanto para mim quanto para a Juliana. Fizemos de tudo um pouco, além da gestão. O processo criativo do *Gavião de duas cabeças* aconteceu de agosto de 2015 a julho de 2016, quando teve a sua estreia, e durante três anos completou ao todo 40 apresentações⁸.

Sobre o público, eu posso pontuar que em todo o processo de criação e durante várias apresentações, convidamos profissionais aliados da vida indígena, antropólogos e militantes da área, seja do teatro ou de outros campos. Igualmente, sempre convidamos lideranças indígenas para assistir e conversar sobre suas percepções. Apresentamos para um público Guarani na cidade de Dourados, também no pequeno palco do Acampamento Terra Livre de 2017 – o maior encontro nacional indígena do Brasil realizado no gramado que fica em frente ao Congresso Nacional na cidade de Brasília (DF) – quando havia mais de 4000 indígenas de diferentes origens e etnias. Ainda, tivemos na plateia os líderes indígenas Ailton Krenak e Davi Kopenawa que assistiram e comentaram o espetáculo no último dia da temporada de 2017, na cidade de São Paulo.

Em relação à dramaturgia – e não estou falando somente no sentido estrito do texto, mas sim da enunciação de sentidos provocados na construção do espetáculo – a diretora e eu assinamos juntas. Desde o início, acreditei que era imprescindível a

⁷ Foi imprescindível a participação de criadores como Natália Machiavelli e Daniel Carneiro na criação do vídeo, Fernanda Guedella e Ronei Novais na criação da luz, Carlinhos Ferreira na trilha, Alice Stamato na direção e produção de arte, Daniel Carneiro na criação gráfica. E os parceiros de operação técnica como Bruno Carneiro e Ronei Novais, de registro fotográfico e em vídeo, como Robson Timóteo, Daniel Carneiro e Fernanda Procópio.

⁸ A peça foi estreada em julho de 2016, a partir da ocupação pública de 22 dias na sala Renée Gumiel, da Funarte de São Paulo. Realizou, em 2016, estreia em São Paulo (Funarte - 8 apresentações), estreia em Belo Horizonte (Teatro Marília – 1 apresentação), apresentação na Moteh – Mostra de Teatro e Direitos Humanos (Teatro Raul Belém Machado – 1 apresentação) e uma terceira apresentação em Belo Horizonte (Teatro Zap18 – 1 apresentação). Em 2017 apresentou em Brasília no Acampamento Terra Livre (1 apresentação), 12 apresentações na sala 08 da SP Escola de Teatro (SP), 08 apresentações na Oficinas Culturais Oswald de Andrade (SP), 2 apresentações no projeto Solos de Quintal (Dourados, MT), 1 apresentação no Festival Le Manifest (França), 1 apresentação no Mono Festival (São Paulo), 1 apresentação projeto ZAZ (Belo Horizonte, MG). Em 2018, fez 2 apresentações no encontro TePI (Sesc Pompeia, SP). Em 2019, 1 apresentação no Sesc Taubaté, sendo essa a última apresentação pública da peça. Após essas apresentações fiz também 1 apresentação no formato adaptado de performance-palestra em evento da USP.

presença de um olhar mais distanciado do meu, como entendi que existiam questões que somente a experiência junto à vida indígena poderiam tocar.

Havia consciência de que esta produção seria prioritariamente para um público urbano e o recorte não queria se aprofundar sobre os aspectos da cultura indígena. A idealização passava por um posicionamento político perante uma sociedade que não reconhecia a diversidade étnica indígena existente no mundo. Pretendia também instigar o pensamento sobre a diferença entre a noção do antropoceno e o valor da natureza que compõe a perspectiva do saber originário. Desde o início, havia a preocupação de não cairmos em um lugar superficial sobre a obviedade da nossa defesa em relação aos povos indígenas. Almejamos uma encenação que fizesse o público refletir e sentir-se parte de uma experiência artística, seja pela identificação com a narrativa ali apresentada ou pela provocação que algumas cenas traziam.

Fizemos a escolha de começar a partir da minha memória corporal sensitiva e da exploração da oralidade. Propomos jogos de movimento, de espaço e de improvisação. A diretora realizou entrevistas comigo e pesquisamos vários registros imagéticos, escritos e sonoramente armazenados que fazem parte do arquivo pessoal gravado que possuo⁹. Ali, buscamos um material cravado na pele, a sensação de cheiros, o tempo do fazer, imagens rememoradas, histórias engraçadas, fortes, tristes, cantos, choros, o saber do trabalho, a alegria como a dor. Estávamos escavando os momentos poéticos que transformassem a cena.

O eixo narrativo ficou marcado por uma abordagem com enfoque autobiográfico e documental. Contudo é preciso dizer que eu nunca havia planejado o percurso autobiográfico por receio de que o espetáculo acabasse em um lugar psicológico e autocentrado. Foi por meio dos debates com a direção que fui percebendo que era preciso abrir a própria experiência para o sentido que gostaríamos de emanar. Ser eu mesma, me expor, com as sensações, com as minhas memórias. E mostrar o desejo de ser afetada pela vivência com o outro, seja no alinhamento político mas, também, como uma pessoa cuja identidade se constitui em estruturas sociais e educacionais geradas em um contexto colonial.

Como foco da dramaturgia, escolhemos mostrar diferentes conteúdos que envolvem o conflito da terra no Brasil, considerando os fundamentos elaborados por indígenas sobre a territorialidade como lugar sagrado que liga o coletivo à sua identidade. Um entendimento completamente diverso do usufruto individualista e capitalista da terra. A disputa entre essas noções tornou-se outro eixo dramático,

⁹ Deste material chamo atenção para a nossa leitura do diário que fiz ao lado da antropóloga Betty Mindlin. No ano de 2004, quando eu ainda morava na aldeia, Betty me convidou para passar uma semana na casa dela para contar a minha história biográfica com os Kamayura. Ficamos em média de seis, oito horas gravando as falas que depois foram transcritas e editadas. O diário só foi lido pelo transcritor, Betty, Juliana e eu, especialmente porque compõe narrativas íntimas, da comunidade e apontam questões sociais que a comunidade vivencia com o Estado e instituições em geral.

por ser central na luta para garantia do bem-estar indígena e revelar diferentes mecanismos exploratórios utilizados sobre o povo originário até os dias de hoje.

Como forma de apontar na cena instrumentos de domínio e exploração ainda usados no Brasil, fizemos um recorte que mostrou a imposição da escrita, do papel-dinheiro ou do papel-escritura na apropriação da terra. Trabalhamos, por exemplo, com discursos políticos autoritários e o chamamento de intervenções militares na expulsão de indígenas dos seus territórios como maneira de demonstrar o abuso hegemônico. Também, a partir dessas falas, trouxemos referências estereotipadas sobre a população indígena como *preguiçosos* ou *aqueles que usam celular*, como uma maneira de apresentar a discriminação e preconceito. Ainda, questionamos a ideia de *Índio genérico* como uma homogeneização da diversidade e apagamento de suas histórias.

Todas essas questões foram elaboradas na minha performance, sublinhada pela relação de alteridade. Os comentários cênicos apresentaram-se em toda encenação, na cenografia que era feita de faixas de papel, nos objetos e figurinos que contrapunham tinta, cabaça, colar, pincel, pena, papel, tribuna, terno e roupa social. Nas projeções que em diferentes momentos traziam a memória, a presença discursiva de Congressistas e Líder indígena. E, em especial, no texto que foi todo construído a partir de discursos documentais reais que fazem parte da minha experiência, e das referências de líderes indígenas e congressistas.

O espetáculo iniciava com a minha presença recebendo o público, conversando e abraçando as pessoas. A opção já declarava que a minha pessoa estava ali presente e não havia personagem. Em seguida e no palco, fazia um canto de luto referenciado à minha memória sobre a lamentação Kamayura. Nesse momento, eu sempre convidava alguém do público para estar do meu lado no canto-lamento. Em seguida, começava toda uma narrativa da memória que ultrapassava diferentes cenas, mostrando como foi a minha ida para a aldeia. A recordação oralizada contava histórias do meu cotidiano com os Kamayura, como também era apresentada pelo corpo quando eu dançava a lembrança de gestos diários, como sentar, coçar a perna ou mexer os pés.

Depois disso, a cena passava para uma exposição congressista, escrita a partir de um discurso da ex-senadora e representante da bancada agropecuária Kátia Abreu¹⁰. A escolha foi feita porque o enunciado de Abreu, na tribuna do Congresso Nacional, declara explicitamente a tentativa de manipular a garantia da terra concebida legalmente aos povos indígenas desde a promulgação da Constituição Nacional em 1988. O discurso é uma falácia que avança em direção ao não reconhecimento dos direitos dos povos originários no Brasil, mostrando abuso e intuito de favorecer o projeto

¹⁰ Ver: YOUTUBE. Kátia Abreu sobre projeto que quer proibir demarcação de terras indígenas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y2278Nd_11E. Acesso em: 26 set. 2017.

agropecuário. O discurso ainda indica desconhecimento das diferentes realidades socioculturais dos povos indígenas que, historicamente, vêm sofrendo exploração e violência. Cito como exemplo, um fragmento deste momento criado na dramaturgia:

Agora a questão indígena que nunca foi um problema tão forte assim no Brasil, quando os índios pleiteavam as áreas da Amazônia, agora saem da Amazônia descem da Amazônia para o sul do país querendo às NOSSAS áreas de produção. Quer dizer, isso é só para bobo, senhor presidente. Eu queria saber como 800 índios arrumam dinheiro para ir para Belo Monte impedir que a usina seja construída? Isso está claro, transparente, cristalino que tem organismos internacionais financiando. Meia dúzia de índios, um tanto vagabundo pintado andando por aí, fazendo baderna, vandalismo. Belo Monte está longe do rio Xingu, o rio aguenta. A Natureza aguenta. A terra está aí para usufruirmos, para servir aos interesses do mercado (FIGUEIREDO, CARNEIRO. 2016^a, s/d).

A cena foi construída com um tom muito irônico sobre os vestígios textuais. A figura política iniciava seu discurso apropriando dos muitos papéis que estavam em cima da tribuna. Havia um crescente delírio na fala e na ação, por exemplo, quando algumas penas começavam a sair do meio dos papéis ou no momento em que ela lambia um fragmento de papel para pregar sobre os olhos, impedindo a sua visão. A progressão da cena chegava a ponto da figura congressista enfiar quase todos papéis dentro do próprio figurino, construindo uma máscara frente ao seu rosto, o que a transformava em uma mulher-política-papel.

Imagem 3 - Espetáculo Gavião de Duas Cabeças





Imagem 5 - Espetáculo Gavião de Duas Cabeças



Foto: Carol Machado, 2018. São Paulo.

Imagem 6 - Espetáculo Gavião de Duas Cabeças



Foto: Fernanda Procópio, 2016. São Paulo.

Imagem 7 - Espetáculo Gavião de Duas Cabeças



Foto: Fernanda Procópio, 2016. São Paulo.



Imagem 9 - Espetáculo Gavião de Duas Cabeças



Foto: Letícia Pinho, 2017. São Paulo.

Imagem 10 - Espetáculo Gavião de Duas Cabeças



Foto: Camila Vech, 2017. São Paulo.

Em seguida, construímos o Momento 4¹¹ que retomava a memória, porém com uma intenção diferente do início do espetáculo. No fragmento cênico, eu começava em frente a um dos painéis de papel pintando um símbolo influenciado pela minha memória e o grafismo do luto Kamayura. Simultaneamente, em *off*, surgiam perguntas feitas por várias vozes que apontavam para a curiosidade das pessoas sobre a aldeia. Juliana e eu tomamos a decisão de responder algumas dessas questões voltadas diretamente para o público, ao mesmo tempo em que construíamos uma narrativa que ia sublinhando o desconhecimento gerado pela discriminação da vida indígena.

Também neste momento, fizemos a opção política ao me colocar como uma pessoa não indígena que viveu nos dois contextos, a aldeia e a cidade. Procuramos identificar os preconceitos sociais que sofri, vinculados a essa escolha, assim como, o lugar que eu ocupava dentro da comunidade, as questões que envolvem o encontro na alteridade e, igualmente, questionando algumas ações próprias consideradas colonialistas. Posso citar na dramaturgia o momento em que me observo revendo o próprio comportamento dentro da comunidade:

Nós criamos uma escola juntos. Os Kamayura queriam aprender a falar, ler e escrever em português. Também matemática. (*Vira para o público*) Não queriam escrever em língua própria. Eu queria. (*Continua falando. Guarda o pincel por trás do painel central, vai em direção ao painel direito para colocar a cabeça no lugar original*). Eu queria que eles escrevessem na língua própria, eu queria que eles escovassem os dentes, eu queria que eles não ficassem tomando café e açúcar toda hora, eu queria que eles não comprassem biscoito doce recheado pra merenda, eu queria que as crianças jamais soubessem o que é coca-cola! Eu queria que eles não ficassem pedindo dinheiro, que eles não aceitassem fazer vídeos e fotos sem contrato, eu queria que os políticos do voto, da carteira de identidade, os fazendeiros do turismo, os projetistas de plantão ficassem longe da aldeia. O mais absurdo é que eu queria que eles guardassem o dinheiro, e assim poupassem dinheiro, no Banco do Brasil, para projetos de sustentabilidade. (*Ironizando a si mesma e constatando sua postura*) Eu queria, eu queria, eu queria. Eu tinha aquela ideia, daí eu queria. Eu queria, eu queria um monte de coisas! (CARNEIRO, Juliana. FIGUEIREDO, Andreia. Informação verbal¹²).

Claro que esse fragmento estava inserido no contexto da vida comunitária, pois eu vivenciava problemas e alegrias sociais ao lado dos Kamayura, tentando pensar, junto ao povo, soluções pontuais e urgentes, por exemplo, sobre a perda dentária prematura, o aumento da pressão arterial e outras doenças por causa da inserção de alimentos urbanos, a dependência de material industrial, o acúmulo de lixo como plástico e pilha, a relação com pessoas não indígenas e o vínculo financeiro. Contudo, a inserção dessa fala dentro da cena apontava para uma perspectiva “branca” que

¹¹ Ver nesta própria tese a dramaturgia Gavião de duas cabeças, Momento 4.

¹² CARNEIRO, Juliana. FIGUEIREDO, Andreia. Dramaturgia do espetáculo Gavião de duas cabeças. Não publicado, 2016

frequentemente insere expectativa externa dentro da aldeia sem um respeito sobre as escolhas da própria comunidade. Estávamos ali nos posicionando que em uma relação dialógica é preciso ter escuta, consideração à vida das pessoas e o tempo para aprofundar o encadeamento sociocultural envolvido.

Aqui há uma passagem importante e forte na dramaturgia e que é quando conto como foi a minha saída da aldeia. A transição abre com a música “Valse”, do Tom Jobim, que é uma música instrumental, melódica e que tenho grande identificação pessoal. Dali, começava a tirar a roupa e a me pintar inteira de vermelho com traços pretos. Não era a representação do indígena, mas a experiência do meu corpo transformando-se simbolicamente em uma rasura, quer dizer, não em outro corpo, mas em uma vida que desejo ser afetada.

Imagem: Música Valse, Paulo Jobim.



Fonte: <https://youtu.be/AVpnVhlc-cw>

Toda pintada e nua, a cena completamente em silêncio, eu saía do palco em direção ao público para cumprimentar as pessoas apenas estendendo o braço para dar a mão e ficar olhando um no olho do outro. Muitas vezes, nessa ação, encontrei pessoas em prantos, bem como, poucas vezes recusaram o retorno do gesto. Mas sim, já houve pessoas que recusaram.

Dali vinha a exposição de um discurso costurado no texto por nós, a partir de diferentes falas reais de líderes indígenas como Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Raoni Krenakore, Sônia Guajajara, Kotok Kamayura, Mapulu Kamayura, Eupídio Pires, Ambrosio Guarani-Kaiowa. A evocação era feita de forma oral na língua indígena Kamayura com a tradução para o português projetada no cenário. Trago um fragmento desse momento baseado no ponto de vista do líder Yanomami, Davi Kopenawa¹³:

Pemonetá ikatuiteá, fazendeiro apo, garimpeiro apo, mineração hidrelétrica a nite. Yaua je ne Paraná, yaua jene ata, ang ore opotaritea koyt. Je, tenote, napotaritéa mapam omanõa. Eu num quero morrer outra vez, ore oretaim omanoa 517 kwara awi. Ang`a erupi, ang`a erupi awite, ore, ore ka`a Brasil.

¹³ Ver YOUTUBE. *Davi Kopenawa sobre PEC 215*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bsRjdpXz140>. Acesso em: 25 ago. 2017.

O texto dado como discurso indígena é todo permeado por indignações sobre como o projeto de desenvolvimento capitalista que destrói o planeta Terra e que no entendimento desses líderes é a nossa casa comum. Há críticas sobre a incoerência de políticos que ao invés de lutar pelo povo brasileiro agem contra o povo indígena. Revoltas sobre a injustiça vivida no processo de demarcação, reflexão sobre a não escuta, o não reconhecimento do povo originário e sobre a importância que é dada ao papel e à escrita como instrumento de domínio e violência. Também há exposição sobre o humano e o planeta serem um mesmo corpo, levando a uma compreensão que não há separação entre natureza e humanidade, mas que todos somos parte integrante de uma mesma biosfera.

Como se pode perceber nessa descrição, o espetáculo foi construído com uma dramaturgia não linear, feita com um enredo que verte início, meio e fim, em cenas que se encadeiam umas nas outras, trazendo percepções singulares, as quais reverberam o conjunto da obra. Após o discurso indígena, a encenação passava por um momento mais simbólico que começava pelo retorno da *cena do índio*. Sim, remontamos a cena que eu fazia no espetáculo Ode Marítima¹⁵, adaptando-a para o solo. A escolha deu-se pela potência que sentíamos nesta criação, que tratava da violência do homem colonizador sobre a mulher indígena. No meu caso, esse trabalho também é importante porque nele há um estudo minucioso de preenchimento de sentido pessoal e atoral em cada gesto¹⁶, e essa forma de construir o movimento ficou marcado na minha memória corporal.

Por outro lado, noto que esse fragmento do *Gavião de duas cabeças* é o único dentro da peça que está vinculado a uma representação.

Nele, a palavra era toda enunciada na língua Kamayura, havia a construção de um ambiente com uma iluminação que se dava por meio de frestas e composta com a trilha levava à sensação de uma floresta. O movimento dramático mostrava uma mulher indígena caminhando no meio da mata. Ao perceber que não estava sozinha, ela começava a questionar quem a estava espreitando. A tensão da cena ia aumentando com o seu desespero, corporificado correndo de um lado para o outro do palco até o momento em que se escutam tiros. Ela cai no centro do palco, retomando

¹⁴ Tradução: Vocês criam o que não presta, fazendeiro, garimpeiro, mineração, hidrelétrica. Suja o nosso rio, suja os nossos lugares, isso é o que nós não queremos. Eu principalmente, eu não quero morrer outra vez. Eu num quero morrer outra vez, como nós morremos há 517 anos passados. Isso aqui tá retornando, tá retornando como que invadiu nosso, o nosso Brasil, então esse nosso problema de verdade. Ver: FIGUEIREDO, CARNEIRO, 2016a.

¹⁵ Ver neste texto nota 6.

¹⁶ No meu mestrado (nota 1 deste texto) desenvolvo os sentidos criados no corpo dentro da *cena do índio*, mostrando a qualidade de cada movimento na relação com imagens subjetivas.

o canto-lamentação do início do espetáculo, só que agora em uma agonia. Há um crescente que vai terminar em silêncio quando a mulher desaba totalmente no chão.

O espetáculo terminava com uma narrativa em *off* com uma adaptação da oralidade Kamayura, que conta que o Gavião de duas cabeças é uma ave que devora os indígenas mesmo depois da morte, acabando para sempre com a sua existência. Após, a narrativa entrava uma ação bastante performática, dançando e cantando, jogando tinta vermelha sobre os símbolos pintados no painel de papel, e rasgando o painel central. Depois, eu misturava no meu corpo as informações oferecidas pela encenação, juntando o figurino da Congressista com o colar de miçanga e a pintura no meu corpo. Então, eu subia na tribuna segurando duas penas grandes, colocando sobre o meu rosto uma máscara inteira feita de penas. A ação apresentava uma estética política que emaranhada com o retorno imagético por meio de projeção, mostrava a fala de políticos agredindo o direito indígena, a defesa de líder indígena sobre o seu ponto de vista, e também imagens de destruição da natureza. Os gestos que eu fazia no meu corpo igualmente traziam movimentos feitos durante o espetáculo. A música e os vídeos aumentavam o volume da cena até entrar no *blackout*, determinando o fim do espetáculo.

Flecha que aponta para outras direções!

Desmontar no sentido de desconstruir
e não voltar com as coisas no lugar.
Até aquela peça não existir mais
e a gente encontrar outros caminhos
que levarão a uma outra peça.

(Fala de abertura da Desmontagem
do Gavião de duas cabeças)¹⁷

O espetáculo Gavião de duas cabeças finalizou três anos depois de sua estreia, quando a diretora Juliana Pautilla e eu tomamos essa decisão. Não é que não existia uma motivação, mas o nosso olhar tinha mudado e refletimos que o formato daquela cena não correspondia mais aos nossos desejos atuais. Havia um entendimento de que algumas das nossas escolhas na encenação haviam envelhecido.

Desmontando o trabalho na análise de observar cada parte da montagem, percebo que as questões políticas mostradas dentro da obra ainda são contemporâneas no Brasil. Vejo um aumento crescente da representatividade indígena em todos os campos profissionais, nas redes sociais, na militância, trazendo sua voz e indignação sobre os resquícios da violência colonial. Mas também percebo o contínuo

¹⁷ YOUTUBE SESC POMPÉIA. Projeto Desmontagem: Gavião de duas cabeças. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PtozUem5x0>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

desconhecimento da maioria da sociedade sobre a população originária do país e um aumento do abuso de poder de políticos que tentam aprovar Projetos de Lei que violam os direitos fundamentais. Muitas dessas propostas têm fundamentos em teses jurídicas que não consideram a existência e o direito originário à terra dos povos indígenas, tal como o Marco Temporal, que defende que os indígenas só têm direito a uma terra se já estivessem ocupando-a no momento da promulgação da Constituição¹⁸.

Lembro que durante o processo da criação do espetáculo havia muita discussão e militância contra a PEC 2015, que é uma proposta de emenda constitucional que pretende delegar exclusivamente ao Congresso Nacional o dever de demarcação de territórios indígenas e quilombolas, bem como proibir a expansão de suas terras. Como bem diz Juliana na Desmontagem do Gavião de duas cabeças que fizemos para o Sesc Pompéia¹⁹: “Esse é um discurso de ódio presente na tribuna e que nos faz pensar para onde vai essa fala?” Concordo com a diretora e pergunto qual a responsabilidade desses representantes políticos em falar o que dizem perante a sociedade? O que vemos é que não há um compromisso e nem uma ética nesses discursos de defesa aos projetos anti-indígenas, mostrando que é preciso estar atento a todo momento sobre o risco da invalidação dos direitos.

Vale dizer também que tenho, de diferentes formas, tentado dialogar sobre a arte e a cultura como formas de resistência e, por esse viés, procurado entender como representantes de diferentes etnias pensam sobre o teatro contemporâneo. Mas também enxergam pessoas que não são indígenas realizando espetáculos que tratam de assuntos que os envolvem. Fiz exatamente essa pergunta para Davi Kopenawa, como mediadora de uma palestra voltada para um público jovem de teatro²⁰. Davi deu a seguinte resposta:

Eu acho que quando vocês, que não são índios, falam sobre a questão dos índios, vocês fazem com que as pessoas olhem para mim. Enxerguem quem eu sou. Nós não somos diferentes não, somos a mesma pessoa, branco, negro, índio, tudo igual. A verdade é que estamos lutando pela mesma coisa. Pela nossa vida, nós. É isso que é importante. (FIGUEIREDO, 2018, s/d).

Hoje entendo que o recorte autobiográfico que perpassa todo o espetáculo foi um acerto para a obra. Qual seria outro lugar que nós poderíamos falar se não a partir

¹⁸ Para saber mais sobre o Marco Temporal e sobre outras propostas que violam os direitos fundamentais dos povos indígenas, e como o ativismo indígena têm combatido essas ações também no campo jurídico recomendo o site da APIB – Articulação dos povos indígenas do Brasil. Disponível em: <https://apiboficial.org/>.

¹⁹ Ver nota 17.

²⁰ Ver: SP ESCOLA DE TEATRO. Palestra Davi Kopenawa (mediação Andreia Duarte). Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/em-palestra-lider-indigena-davi-kopenawa-fala-sobre-arte-e-denuncia-exploracao>. Acesso em: 29 de mar. 2018.

da própria experiência? O que estávamos colocando para o público era a história de uma mulher de origem não indígena que teve uma vivência radical de afeto com um povo indígena e, a partir disso, emergiram questões sociais, políticas, ambientais e artísticas. Desde o primeiro momento, a ideia era mostrar que o nosso posicionamento é o mesmo apresentado por representantes e líderes do povo indígena, quando dizem sobre o valor da diversidade e pluralidade de todas as existências e o entendimento basilar que nós somos natureza. Ou seja, estamos lidando com um pensamento e uma luta comum.

Traço um reconhecimento de algumas escolhas assertivas que ficam até hoje, mas também penso sobre as questões que nos fizeram parar esse espetáculo. Uma delas tem a ver com a forma como inserimos elementos da cultura Kamayura dentro do espetáculo. Por mais que essa maneira chegasse ao público a partir da minha memória-corpo, percebemos que ao inserir na cena colar, canto, dança, desenhos, movimentos que trazem alusões à cosmologia, também corríamos o risco de uma exotização. E isso tem a ver com uma fala que Juliana traz no vídeo da Desmontagem do Gavião:

Eu to dizendo sobre um olhar quase voyerístico do espectador, que fica ali sentado observando o espetáculo. Não que a gente não atravesse isso. A gente atravessa. Mas eu sinto que ainda, a maneira como se trabalha a encenação trazendo elementos indígenas, a gente cria uma relação, de uma estetização e uma voyeurização. E isso me remete hoje a uma questão. A gente fugiu o tempo inteiro do exótico, mas ao mesmo tempo isso parece que retorna de alguma forma. Porque eu pensei numa frase do Fanon²¹ que ele fala (...). Ele vai falar de uma negrofobia e uma negrofilia. Aí eu comecei a pensar em uma outrofobia e uma outrofilia. Quer dizer, a fobia que eu tenho do outro e o apego que eu tenho ao outro. Essas duas moedas que também chegam numa relação binária, vamos dizer assim, elas também podem levar a localizar o espectador, no caso a maneira como a gente mostra ao espectador apreciando uma coisa que não é para ser apreciada (Desmontagem Gavião de duas cabeças. Fala da Juliana Pautilla sobre o espetáculo. YOUTUBE SESC POMPÉIA. Projeto Desmontagem: Gavião de duas cabeças. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PtozUem5x0>. Acesso em 03 de fevereiro de 2022.)

A discussão é feita porque o teatro enquanto uma linguagem artística utiliza mecanismos como iluminação, ambientes, narrativas, jogos de tempo e espaço, em um processo de estetização que transforma a pesquisa em obra. Mas nós fizemos um trabalho estético político não com o objetivo de apenas apreciação do espectador sobre um ideal do “outro”, mas na intenção de deixar-se afetar, ser transformado, ser tocado por uma questão tão urgente. Ao colocar os elementos Kamayura na cena, levamos junto a presença do outro, o lugar do outro, a expressão do outro. Estetizamos esse espaço e isso do ponto de vista da cena também leva para um certo tipo de apropriação, porque vai constituir novamente a reelaboração do sentido originário em outro contexto.

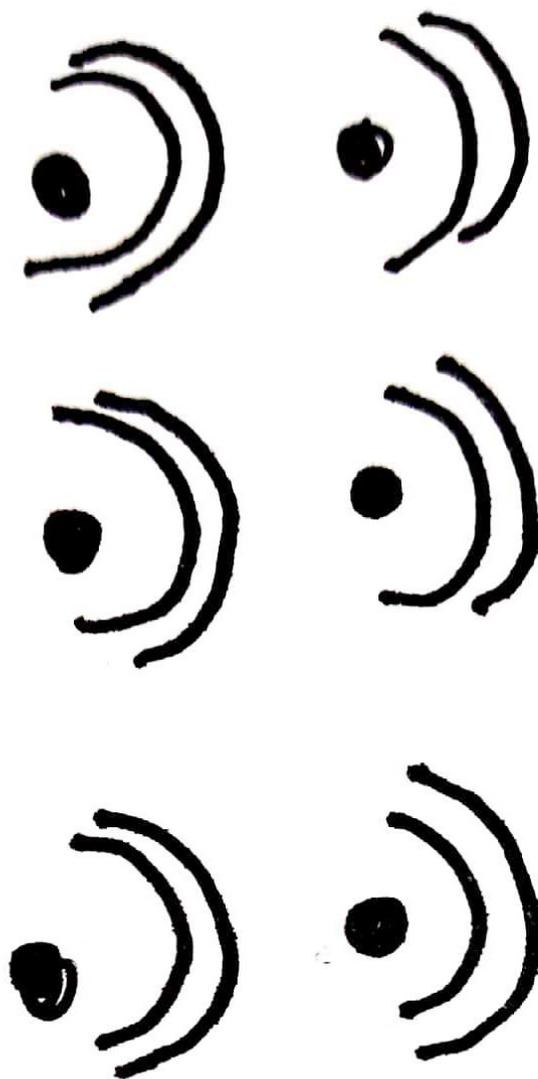
²¹ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* (R. Silveira, Trad.). Salvador, BA: EDUFBA. ([1952], 2008).

A integridade com os povos indígenas é algo que considero primordial na minha vida e por isso não tenho o interesse em trabalhar com formatos que tragam possibilidade de estetizar qualquer ideia sobre o outro ou na apropriação de elementos significantes da cultura de outras pessoas. Na verdade, como venho apontando nesse texto e tese, tenho procurado menos pela binaridade, seja nessa lógica entre eu e os Kamayura, o branco e o indígena, para cada vez mais buscar o borrado do meu corpo frente a toda essa experiência.

Talvez, hoje, eu perguntaria o que ficou e ainda está em movimento diante dessa relação de convivência entre eu e os Kamayura? Porque não sou somente eu ou mesmo apenas eles, mas é sobre essa fricção. Um “nós” que quer um planeta-corpo saudável, a riqueza do encontro entre a diferença, a garantia e manutenção de uma vida de bem-estar para todos, para o rio, para os animais, para as plantas, para tudo o que tem existência. Nesse sentido, não é também apenas uma dualidade entre o congressista “branco” com seu discurso de ódio e o indígena protegendo a floresta. Existe muita complexidade nesse “entre” e cada situação precisa ser vista no seu contexto e sobre um olhar histórico expandido. Ainda posso dizer que da minha parte vejo no ativismo indígena a reação contra tudo o que traz violência. Óbvio, são muitos anos de sofrimento lutando para a sobrevivência dos seus coletivos, da sua terra, da sua forma cultural de viver. Porém, o que tem me atravessado e interessado nesse momento, é pensar ações em um movimento conjunto que verte em direção a reinvenção da vida para o bem comum. Seja ela nos discursos, nas poéticas, também nas propostas educacionais e de políticas públicas.

Trago comigo essa reflexão crítica sublinhando o reconhecimento desta criação como um instrumento sensível de luta, no desejo de maior consciência ambiental e social. Penso que esse é o principal valor que a arte traz como essência que é, no meu ponto de vista, potência capaz de deslocar os sentidos das pessoas para outros espaços e tempos. Esse é um processo que se dá na prática do fazer artístico e pode marcar profundamente a pessoa, como me marcou o espetáculo *Gavião*. Tem sido uma grande oportunidade descobrir novas maneiras de ser por meio da aliança com os povos indígenas, compondo por meio das relações de alteridade e coletividade que é própria do teatro e da vida indígena. Ao final, percebo que o *Gavião* de duas cabeças segue como uma realização contínua, transmutando em um processo de aprendizado que vai apontando para novas direções.

Desenho 1 - Pinturas.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.

GAVIÃO DE DUAS CABEÇAS

DRAMATURGIA

Por Andreia Duarte e Juliana Pautilla

MOMENTO 1 - RECEPÇÃO

(Andreia está recebendo o público, cumprimentando-os, ajudando-os a escolher um bom lugar para assentarem).

(Quando todo o público está acomodado, ela convida alguém para ir para o palco junto a ela. Agacha com essa pessoa no centro do palco e começa a entoar um canto lamentação. A pessoa fica ao seu lado, apenas escutando. Depois de um tempo e ainda cantando, a atriz levanta de mãos dadas com o seu convidado e vai retornando-o para o seu acento. De volta ao palco, finaliza o canto olhando para o público).

Boa noite, boa noite!

O meu nome é Andreia Duarte.

Há muito tempo eu escutei uma música, isso foi em um encontro de música étnica. Eu estava assim, entrando em um lugar que era como um Centro Cultural. Tinham muitas pessoas. Eu fui entrando pra conseguir enxergar quem que estava tocando aquela música. Quando eu cheguei perto, eu dei de frente com cinco indígenas, todos eles pintados de vermelho e preto, tocando flautas enormes.

Eu fiquei completamente paralisada, emocionada mesmo. Eu nunca tinha visto aquilo, assim, na minha frente. Eu lembro que meus olhos encheram de lágrima.

Nesse encontro, eu conheci o cacique daquela comunidade, e a gente ficava conversando, assentado na rua, no paralelepípedo mesmo. Daí, teve um momento que eu perguntei para ele se eu poderia ir para aldeia. E ele me disse que sim.

Só que no outro dia ele foi embora. E eu, não sei por que, não tinha pegado nenhum contato dele. Eu fiquei uns bons dois meses tentando encontrar uma forma de falar com ele novamente, até que eu consegui um número de telefone. Esse número existe até hoje. É de uma central telefônica que a gente liga, eles plugam o telefone em um rádio comunicador, entram na frequência da aldeia e a gente consegue falar com eles. Eles por via rádio e a gente por telefone. Quando eu finalmente consegui falar com ele, eu me apresentei novamente, disse que realmente eu queria ir para aldeia e ele me respondeu que tudo bem, que ele me autorizava entrar na comunidade dele.

Naquele exato momento, eu desliguei o telefone e fui direto pra rodoviária, isso

em Belo Horizonte, que é a cidade de onde eu vim, e comprei a minha passagem para o dia 3 de janeiro de 2001.

A viagem foi como uma odisséia! Eu nunca tinha viajado sozinha tão longe, eu tinha 21 anos de idade. Eu saí de Belo Horizonte e viajei por 12 horas até a cidade de Goiânia. Cheguei de noite. Em Goiânia, eu peguei outro ônibus e viajei mais 16 horas até Canarana, que é uma cidadezinha do interior do estado do MT. Em Canarana, eu fiquei lá organizando toda viagem, comida, gasolina, toda logística, pra no outro dia de manhã bem cedo, eu fretar um caminhão e viajar mais 2 horas, 3 horas até a beira do rio Kulluene.

Esse rio, nós, não indígenas, conhecemos como rio Xingu. Imagino que alguém de vocês já deve ter ouvido falar. Mas aqueles indígenas me ensinaram que aquela grande parte do rio se chama Kulluene.

No rio, um indígena tinha ido me buscar. Nós tiramos as coisas de dentro do caminho, colocamos dentro do barco, um barco do tipo voadeira, e descemos o rio durante 6 horas até o posto indígena Leonardo Villas Boas, que é um Posto da Funai. De lá, nós tiramos as coisas de dentro do barco, colocamos em um caminhão e viajamos mais meia hora até a aldeia.

Eu sou uma pessoa que morou em uma comunidade indígena, que amou essa comunidade, eles são como minha família. Eu fui pra ficar 2 meses, mas acabei ficando 5 anos.

O povo com quem eu morei é mais conhecido como Kamayura, mas eles se autodenominam “Apyap”, que significa “Os que ouvem”.

MOMENTO 2 – MEMÓRIA

(Andreia vai andando em direção ao centro do palco, próxima das faixas de papel. Ela agacha).

(Imagens em vídeo e da aldeia começam a ser projetadas nas faixas de papel. Uma música de flautas contida de falas indígenas é tocada. Andreia dança a sua memória).

(A atriz vai colocando roupas no palco. No final da dança, volta à conversa com o público).

Também eu tenho uma memória muito forte dos entardeceres, quando os homens saem de suas casas e vão caminhando para o centro da aldeia. Para a casa dos homens, que é chamada de “tapyin”. Eu me lembro do Kotok indo até o centro, Tacumã, longe, carregando o seu banquinho, Makari sempre muito discreto e pai Kokar andando carregando a sua borduna. No centro, eles fazem uma fogueira bem pequena, os pajés assentam em volta e enrolam os seus fumos. É bonito ver, porque a fumaça, ela vai subindo e a gente vê de longe...

(A atriz conversando, começa a vestir a roupa colocada no palco).

Neste mesmo momento, as mulheres saem e assentam em frente de cada oca, junto com os seus filhos, netos, irmãos, primos, com seus parentes.

É neste exato momento, quando toda a aldeia está conversando, discursando, fofocando, gestualizando, que eu gosto de pensar que é este o momento que eles se escutam.

É estranho perceber que tantas vezes eu fugi desse assunto, por mais que eu queria falar. Eu queria falar. Mas este é um assunto que faz parte da minha vida. *(Termina de vestir. Coloca os óculos).*

MOMENTO 3 – DISCURSO ANTI-INDÍGENA

(Caminhando para trás, a deputada Kátia Gavião começa a o seu discurso em fala e gestos).

Eu venho a essa tribuna, senhor presidente, novamente para falar, infelizmente, de um mesmo assunto, não um bom assunto, não um bom tema, mas o mesmo tema que é a insegurança jurídica no país especialmente e especificamente com relação à questão indígena.

(Caminha em direção ao painel central. O enrola, deixando-o preso em cima. Uma tribuna aparece. Ela carrega a tribuna até o foco central, retomando o seu discurso).

São 47 mil hectares, 47 mil hectares que estão invadidos por índios, num total de 80 fazendas de pequenos produtores. Não é ocupada não, é invadida. Caso alguém não saiba, não se atentou para isso, 86% das propriedades rurais no Brasil são de pequenos produtores, pois não existe mais latifúndio no país. E, ainda, para esses que não estão familiarizados com o campo, o que significa 47 mil hectares? Daria para colher anualmente 3.500.00 sacas de milho que custariam 56 milhões de reais, 56 milhões de dinheiro que nós estamos perdendo com essas invasões.

É por isso que protocolo hoje, senhor presidente, um grande projeto, como nos governos anteriores que levantaram um instrumento poderoso coibindo qualquer invasão. Nós relutamos muito em aprovar esse projeto, tentando construir um diálogo, mas a cada dia que passa, ao invés de aumentar a segurança jurídica e diminuir as invasões por parte dos índios nas áreas de produção do país, elas estão aumentando.

Nós não queremos nada mais, nada menos. Para não tratar os iguais de forma desigual, copio da lei que prevalece hoje. Fazenda invadida por índio, não poderá ser demarcada, não poderá ser medida, não poderá ser vistoriada por dois anos. O que isso significa? Significa que o índio que invadir a terra, não poderá usufruir de argumentos frágeis, como laudos antropológicos que não dão nem para enrolar pão velho, para comprovar que essa é uma terra culturalmente secular e tradicional. E, se houver reincidência, se os índios invadirem novamente a mesma terra: serão mais dois anos que elas não poderão ser demarcadas.

Não discuto no projeto, senhor presidente, o mérito. Isso não vem ao caso. Se produtor rural tem razão, se índio tem razão. O que o projeto prevê e tem o objetivo puro e simples é de conter as invasões em fazendas que têm documentos há décadas.

Eu vi, que têm documentos desde 1800, senhor presidente! Portanto, esse projeto não beneficia e nem prejudica ninguém, ao contrário, faz valer o Estado de direito.

É por essas questões, que nós estamos empenhados em uma proposta base, estruturante, onde o legislativo passa a ter o poder e a decisão final sobre a demarcação de terras.

Não é possível que o Brasil, um país emergente que já caminha para país desenvolvido, ainda insiste em não resolver os seus problemas fundiários. Coisa de país subdesenvolvido, coisa de país da idade média, onde luta-se e briga com arco e flecha, arma de fogo, por conta de um pedaço de chão, senhor presidente, tenha paciência. Os produtores rurais não aguentam mais, ou será que o Estado Brasileiro não merece honra, não merece fé e a sua documentação é frágil? Um órgão obsoleto como a Funai, não enxerga as exigências do desenvolvimento de nossos potenciais recursos agrários e hídricos.

Não, senhor presidente, o que os índios sofreram no passado quando o Brasil foi descoberto é o mesmo que nós estamos sofrendo hoje. Eu só quero lembrar ao Brasil, é uma opção dos brasileiros. Eu não tenho nada contra o desejo dos índios. Eu acho legítimo, quem num ter terra querer ter terra. Índio ter terra e querer aumentar as suas terras. E que, todos os brasileiros, assim mesmo, os produtores rurais, os fazendeiros, todos tem vontade de aumentar as suas terras. É um direito legítimo. Mas o sonho, e o desejo de uns, não pode custar o sossego do outro, não pode custar o descumprimento de lei.

Por tanto, se o governo quer proteger índio, se o governo quer dar terra para índio, que compre e pague, compre e pague. Agora, ex-pro-priar, tomar terra de alguém com o discurso frágil de que o Brasil inteiro era dos índios, o que é isso senhor presidente? Eles nem tinham posse com documento legal. E, para além disso, hoje eles são detentores de grandes extensões de terras em comparação à quantidade de índios que sobraram no país. Sejam sinceros e diretos, para que uns sobrevivam, outros têm que morrer. É a lei, chega de protecionismo.

No meu Estado querido, nós temos 10 etnias e nunca tivemos problemas de terra. Muita pobreza, sim. Situações de abandono, sim. Gravidez na adolescência, sim. Alcoolismo intenso, sim. Assassinatos a esses pobres miseráveis, sim. Preconceito, sim. Racismo, bastante. Mas nunca, nunca tivemos problemas de terra. E porque estamos tendo agora? MST, código florestal, questão ambiental, decreto quilombola. Pra quê? Para quem? Quer dizer, isso tá sendo é disseminado por todo o país, como se fosse uma questão para desestabilizar o agronegócio brasileiro. Só não vê quem não quer.

Por isso eu peço, eu peço por favor, eu peço pela Constituição, não faça isso com os produtores que estão fazendo o que estão fazendo pelo Brasil. Se fosse uma categoria arcaica, atrasada, que só desse despesa. Não. Por isso eu peço. Nós

queremos proteção, nós queremos o Estado de direito. E nós precisamos contar com todos os juízes federais, com todas as instâncias desse país, que não recuem, que façam valer a ordem, que convoquem o exército brasileiro, a polícia militar dos Estados e que os governadores cumpram a sua função e reintegrem posse.

Agora a questão indígena que nunca foi um problema tão forte assim no Brasil, quando os índios pleiteavam as áreas da Amazônia, agora saem da Amazônia descem da Amazônia para o sul do país querendo as nossas áreas de produção. Quer dizer, isso é só pra bobo, senhor presidente. Eu queria saber como que 800 índios arrumam dinheiro para ir para Belo Monte impedir que a usina seja construída? Isso está claro, transparente, cristalino que tem organismos internacionais financiando. Meia dúzia de índios, um tanto vagabundo pintado andando por aí, fazendo baderna, vandalismo. Belo Monte está longe do rio Xingu, o rio aguenta. A Natureza aguenta. A terra está aí para usufruirmos, para servir aos interesses do mercado.

Sem falar nos índios que não são mais índios, que andam de roupa, compram carros, celulares, totalmente descaracterizados. Eu queria ver a comprovação de que eles são índios, de que existe índio puro nesse país. Quer dizer, pode até existir índio legítimo, mas que tem muito índio genérico aqui tem, sim, senhor.

Nós poderíamos estar aqui, discutindo mercado internacional, acordo com a União Europeia, com EUA, com China, falar de logística, estimular os empresários a entrar nas licitações, nas concessões, para que nós possamos superar esse gargalo. Falando de qualidade, de tecnologia e inovação. Não, nós estamos perdendo tempo na tribuna, falando de um assunto superado, que país desenvolvido não discute mais, é um desrespeito a todos nós! Não, pra mim não. E eu não tenho medo de dizer, ninguém vai me calar, ninguém vai me coagir porque é uma questão social, porque os índios, não!

(A deputada desce o painel de papel. Ela joga os papéis no espaço, continua falando gritando. Ao mesmo tempo vai tirando a sua roupa. A sua sombra vai aumentando atrás dos painéis de papel).

Não! Ninguém vai me calar, ninguém vai me coagir porque é uma questão social, porque os índios!

Nós precisamos colocar os índios no mercado de trabalho.

Terra! Terra não alimenta ninguém. Nós precisamos de vaca. Terra foi feita pro gado, pro gado!

Nós precisamos militares! Militares na FUNAI! M-I-L-I-T-A-R-E-S!

MOMENTO 4 – DISCURSO DA EXPERIÊNCIA VIVIDA

(Amúsica de flautas takwara Kamayura inicia. Andreia reaparece um pouco transtornada e dançando. Depois de um tempo, surgem diferentes vozes em off fazendo perguntas):

Andreia, porque você foi para a aldeia?

Eles te aceitaram lá?
Eles te deram um nome?
E como foi sua adaptação?
Você tinha um quarto?
Como você dormia?
Como você fazia para trocar de roupa?
O que você comia lá?
Você andava pelada na aldeia?
Como você ia ao banheiro?
Você tinha um momento de ficar sozinha lá?

(No decorrer das perguntas, a atriz pega um cabaça e um pincel. Ainda dançando e andando, vai em direção ao painel esquerdo e começa a pintar um símbolo indígena. As perguntas vão se sobrepondo uma à outra. Escuta-se a última pergunta).

Eles te deram um nome?

(Andreia pára de pintar e responde para o público)

Não... Tem essa ideia que você vai para a aldeia indígena e têm um nome. Eu nunca quis ter um nome kamayura. Eu sempre quis ser Andreia mesma.

(Termina a pintura conversando. Vai em direção ao proscênio e fala com os espectadores).

Eu fui morar na aldeia porque eu tinha um sonho, de uma vida na natureza, sem consumo, de morar em um lugar que eu acreditava não precisar de dinheiro... Bem, eu tinha 21 anos, né? Mas eu também eu fui com a intenção de estudar a expressão do corpo indígena pro teatro, só daí eu vivendo, me tornando família, entrando pra cultura, escarifiquei meu corpo, dancei em rituais, fui pra roça, carreguei bacia de mandioca na cabeça, eu fui vivendo...

(Caminha em direção ao painel do lado direito do palco. Começa a pintar o papel. Continua a conversa de uma forma mais mecânica, falando como se fosse um texto que alguém já repetiu muitas vezes).

Não, eu não tinha quarto, eu dormia em uma rede dentro de uma oca que na época tinham trinta pessoas. Trocava de roupa no canto da oca, ninguém olha e se olha também não é problema... Eu não andava pelada na aldeia porque as crianças reparam muito, é um corpo diferente, branco, com pêlos. *(Retoma outro ritmo na fala, mais interessada)*. Mas banho eu tomava pelada na lagoa. Sempre me lembro do Maputa gritando: “tekwatsin...” “bunda branca...” Banheiro eu ia ao mato mesmo, pegava uma folhinha e resolvia o meu problema. A folha, eu aprendi que a de fruta é ótima! Fica a dica! Eu tinha muito medo de pegar uma folha errada. Vai que? Mas esse problema do banheiro ele se resolveu há quatro anos, quando o ex Ministro da Justiça, Márcio Tomás Bastos foi para a aldeia e mandaram fazer um banheiro para ele. No final, eu achei bom, porque eu fiquei com o trono do ministro.

(Caminha em direção ao painel central. Pára. Volta o olhar para o público).

Se eu namorei na aldeia?

(Pausa. Não responde. Com ironia, emenda outro assunto).

A comida era variada! De manhã a gente comia peixe com beiju, de tarde beiju com peixe, de peixe com beiju. Às vezes tinha umas especiarias, uma formiguinha com castanha de pequi, um caranguejo, um tracajá, uma frutinha do mato. Mas na época de cheia, a gente passava fome. Porque nessa época o rio sobe, os peixes se espalham e fica difícil de pescar. Também não é época de colheita. Eu lembro que eu cheguei a trocar miçanga por polvilho. Num dia desses de fome, eu ganhei um pedacinho pequenininho de um beiju com um peixinho dentro. Eu estava morrendo de fome, sei lá quantos dias no mingau, que é água com polvilho. Eu fui pra minha rede, toda feliz, quando eu olho pra frente tinham 4 crianças pequenas, uma do lado da outra olhando para o meu beiju. *Daí foi* um rabo pra um, uma barbatana pra outra, um pedaço de barriga pra outro, a cabeçinha pra outro e um restinho pra mim. Também porque na aldeia a gente divide tudo. Roupa, comida, o que você quiser. Até a companhia a gente divide. *(Vai caminhando em direção ao painel central)* Era impossível ficar sozinha na aldeia *(agacha)*, nem um pouquinho debaixo da árvore. Quando um Kamayura me via sozinha logo chegava e perguntava: “pó ne jamot?” “Você tá com saudade?”. Porque pra eles, a saudade mata.

(Levanta, continua conversando e pintando os símbolos: I + I = \$).

Nós criamos uma escola juntos. Os Kamayura queriam aprender a falar, ler e escrever em português. Também matemática. *(Vira para o público)* Não queriam escrever em língua própria. Eu queria. *(Continua falando. Guarda o pincel por trás do painel central, vai em direção ao painel direito para colocar a cabaça ao lugar original).* Eu queria que eles escrevessem na língua própria, eu queria que eles escovassem os dentes, eu queria que eles não ficassem tomando café e açúcar toda hora, eu queria que eles não comprassem biscoito doce recheado pra merenda, eu queria que as crianças jamais soubessem o que é coca-cola! Eu queria que eles não ficassem pedindo dinheiro, que eles não aceitassem fazer vídeos e fotos sem contrato, eu queria que os políticos do voto, da carteira de identidade, os fazendeiros do turismo, os projetistas de plantão ficassem longe da aldeia. O mais absurdo é que eu queria que eles guardassem o dinheiro, assim, poupassem dinheiro, no Banco do Brasil, pra projetos de sustentabilidade. *(Ironizando a si mesma e constatando sua postura)* Eu queria, eu queria, eu queria. Eu tinha aquela ideia, daí eu queria. Eu queria, eu queria um monte de coisas!

Também eu morria de medo de fazer coisas erradas, porque eles sempre culpam os brancos de tudo.

(Retorna falando com os mesmos gestos da deputada Kátia Gavião)

Eu ficava tão imersa na aldeia que às vezes eu me sentia à margem, eu não era uma índia, ao mesmo tempo a cidade já não fazia parte da minha vida. Eu não

sabia do que eu gostava, que roupa eu devia vestir, um pouco de quem eu era. Mas para alguns, gente da Funai, antropólogos, indigenistas, gente das cidades próximas, das cidades distantes, artistas, produtores, gente de teatro, eu era aquela menina jovenzinha, branquinha, loirinha, professorinha, que enriqueceu com os índios, mulher de índio, loira do Xingu, Andreia do Xingu, primeira dama do Xingu. É pitoresco, né? Exótico, selvagem. Índio não ama não! *(Ironiza)* Não ri, não briga, não é gente não, né? *(Olha para o público)* Não é gente não. *(Continua parada olhando para o público).* *(Começa a descer em direção ao chão. Agacha).*

Na aldeia quando eu ficava muito triste, eu ia para a beira da lagoa e ficava lá conversando com o Bambu, que era uma criança de 3 anos e o Bill, meu cachorro.

“Bambu, pai Kokar chegou bem perto do meu ouvido e falou: você tá escutando que a gente tá falando não? Tá com cera no ouvido? Mas Bambu, eu sempre falei com eles que o dia que eu for embora, eu vou pegar os meus dois banquinhos, vou atravessar o centro da aldeia com a mochila nas costas e num vou olhar pra trás”. Quando eu tiver subindo no avião, o Maputa vai chegar, colocar sua mão no meu ombro e vai perguntar: “Andreia, você vai voltar?” E eu vou responder pra ele: “vou voltar Maputa, mas vai demorar”. *(Respiro)*. “Sabe, Bambu, eu sou tatuada”. *(Olha para o público)* “Kama-yu-ra, o-povo-da-tatuagem”. Nessas horas o Bambu chegava com a sua mãozinha pequenininha, passava no meu rosto e falava: “oiao itea, oiao itéa”. “Num chora não, num chora não”.

(Levanta)

Eu me lembro de um dia que eu estava deitada na rede e a Ceni que na época era uma criança, veio andando em minha direção. Ela chegou perto da minha, entrou, deitou comigo e começou a passar a mão no meu corpo, primeiro ela passou a mão no meu pé, depois na minha perna, na minha vagina, na minha barriga, *(começa a tirar o vestido)*, nos meus seios, no meu rosto, no meu cabelo. Quando a Ceni terminou, ela simplesmente levantou e foi embora.

MOMENTO 5 – PINTURA

(Nua caminha em direção ao painel esquerdo. Deixa o vestido no canto no chão e traz a cabaça que está do lado esquerdo para o foco de luz).

(A atriz começa a pintar o seu corpo branco de vermelho. Depois pega a outra cabaça e termina a pintura com tinta preta).

(Guarda as duas cabaças, veste colares. No final da música vai em direção ao público).

MOMENTO 6 – ENCONTRO

(A atriz pára em frente de uma pessoa no público. Estende a mão para cumprimentá-lo. Olha em seu olho. Fica um tempo. Depois com as mãos dadas, estende a outra mão para outro. Olha nos olhos e junta as mãos dos dois. Continua cumprimentando

as pessoas no público e juntando as suas mãos. Depois de um tempo, retorna ao centro do palco devagar).

MOMENTO 7 – DISCURSO INDÍGENA

(Todo o discurso é feito na língua indígena Kamayura e tem a tradução em legenda projetada no painel central do cenário).

Ajorak am, presidente, deputado, senador, ne re y`im awa, fazendeiro u`am. Auje`rak japoneta, po pene`a pekõ? Auriren`eng rak ipojy`jujé jere`rokotawa rehe. Pehem pe`awyky peporerekwama ore ka`a moma pauamã.

(Eu já vim aqui, presidente, deputado, senador, o seu povo, povo fazendeiro. Nós já conversamos, vocês lembraram? Eu pedi respeito. Vocês estão criando essas leis para tentar acabar com o que está restando da floresta.)

Então, je a kawe`eng je`juru a pupe. Je na je`eng ité branco awite carera arehe. Je carrera je a kang a pupe. Je`re y`im awa ekame`eng morerekwa`nen a purá “Gavião de duas cabeças” apyram. Aé ou, aé out oremokon, cawaip, caraip, ipitsunamawa. Ae`ou oremokomap.

(Eu falo oralmente. Eu não vou falar como branco fala com o papel. O meu papel tá na minha cabeça. O meu povo chama o congresso da casa do “Gavião de duas cabeças”. Ele está comendo, engolindo, nós, todo mundo. O índio, o branco, o negro. Está engolindo o nosso país).

Pe`ne miay`kya ikatuite`aé, fazendeiro apo, garimpeiro apo, mineração, hidrelétrica a nité.

Ore paraná pe`mo yau. Ore yi pe`mo yau.

Ang ore opotarité koyt. Je napotarité je mano tawa koyt.

Eu não quero morrer outra vez. Na mano potarité 519 kwarera wité.

Ang `a eruti. Ang`a eruti ymawé uarera awiteuara Brasil a pupe. Então, ang`a ore porerekwamera ko`yt.

(Vocês criam o que não presta, fazendeiro, garimpeiro, mineração, hidrelétrica. Suja o nosso rio, suja os nossos lugares, isso é o que nós não queremos. Eu, principalmente, eu não quero, morrer outra vez. Eu num quero morrer outra vez, como nós morremos há 517 anos passados. Isso aqui tá retornando, tá retornando como que invadiu nosso, o nosso Brasil, então esse nosso problema de verdade).

A lei, o documento ore momap pehen we`jué`ran. Ore momap pehen we`jué`ran carrera karaim tawa a pupé. Aeramu`ene je kame`eng iporoa tsiwera ma`eram.

Noroproatsin`téa!

Mare`caraiwa ni`ité oje`upe? Caraiwa moroatsiwera.

Caraiwa nokwahawité ore porerekwama?

Te`a `yma! Apya`é`yma!

Pejurué`a! Pehem pe`na mijara je`up. Muito tempo índio aqui.

Ang noropotarité ko`yt. Am ang je`eng, akyheri teté je pe. Pe`jurué karera pokwama. Jawe cawaiwa omano`aé.

(A lei, o documento pra acabar com a gente de novo. Acaba com a gente a escrita do papel feita com a caneta. É nisso que você me chama de invasor? Nós não estamos roubando nada. Porque o branco num fala dele? Branco ladrão! O branco não sabe a nossa história? Tá cego, tá surdo! Mentira, vocês que são igual bicho. Muito tempo índio aqui. É isso que a gente não gosta, eu to falando aqui hoje, indo atrás dessas coisas à toa, da mentira do papel, outro índio tá morrendo).

Ne governo orerestak ipojoy`jué, ma`are ne`morerekwara maramo`e ore rekarin.

Fazendeiro ore`pyhuk amu`e, ekame`eng carrera, documento yma`eman.

Manora ang? Cawaiwa nakwawitéa papel. Índio num sabe.

Manora`aetewara ore`upé jeramyia retã`met, je y`a rak pira o`mo`in, je`rua oia`ó tawera e`yi awa tymamu`e. Ang aetewara ore ka`a ko`yt.

(O seu governo tem que olhar pra gente, porque o governo tem época que precisa da gente. Fazendeiro pegava-nos, dizendo que eles têm o papel, tem documento. O que é isso? Índio num sabe papel. Índio num sabe. O que é verdade para nós é onde meu avô morreu, minha mãe cozinha o peixe, onde meu pai chorou o parente enterrado. Esse é o nosso mato de verdade).

Ang`a ang ore apo, ore apo. Carrera porerekwama nakwahawité.

Akwaha`atsyn je`rera akarain tawa tete.

Tyte, je`rua awiwara, ymawarawa awi. Ymawe ité iaip.

Owã onun carrera arehé tinta a pupé.

Ang`a koyt jere a kaim ité.

(O que é nosso, é nosso. Sobre o papel eu mesmo num sei... eu sei um pouquinho a escrita do meu nome. Diferente, meu pai, os antigos, num tem muito tempo, colocava o papel no dedo, com a tinta. Isso aí eu num vou esquecer).

Amo at, caraiwa oporoanup`ak je`upé: mã`tyte y`yia cawaipa aupé? Aeramu`e apepyk.

Ya ore`tsak pirã`nga.

Yi`atsu`uma ore`ra óa.

Ywuré ore kang`a,

Yi`pó ore rai`yka,

Ywtu`a ore ywtu`a,

Ita ore akan`ga.

Ang`a ko`yt ore ram.

Hoka awité, angarupi ore eá, ore apayn, ore ijuru.

Amongaty, akaty ore nami`a. Okupe katy ewikwara

Aetewara koyt, tyte ité ang kō.

(O branco me perguntou um dia, qual a diferença da terra, da água para o índio? Eu respondi, a água é o nosso sangue, a lama é a nossa carne, a madeira é o nosso osso, o cipó, nosso nervo, o vento o nosso fôlego, pedra nossa cabeça, a pessoa, é tudo isso, o corpo do índio. Como nossa casa, na frente olho, nariz, boca; desse lado, do outro lado, os ouvidos, atrás o nosso ânus. Verdade, num tem separação).

Petsakaneà. Ne karrera nopawité.

Ka`a pawamu`e cawaiwa opaperan, peheran peje paperan.

Ore yry`wá ipojy`ma`e.

Ne morerekwara iwarantã icarrera arehe teté. Ore nité. Ore ko`yt ore oje`moatyron tawa, ore apya, ore je`enga, ore porerekwama, aé ore mowarantã.

Ka`a ome`eng ore upe manora je`ne ang.

(O seu papel pode não acabar. Se a floresta acabar, o índio vai morrer e o branco também. Nossa prioridade, nós somos sagrados. O seu governo tem poder por causa do papel, a gente não. Nós temos a pintura, nossa escuta, nossa fala, nosso costume, que faz a gente forte. A floresta que dá pra gente o que a gente é)

MOMENTO 8 – MORTE

(Não há tradução desta cena. Ela é construída em imagens, sonoridade e sensações).

(Vê-se uma índia cantando. Entra o som de floresta noturna).

Nawiaka wiu

weke ne a hu, aia há há hu.

I hoho i hoho i hehe i hoho i hehe a hu, aia há há hu.

(Ela percebe a presença de algum não indígena na floresta)

Awa pe o koi? Ma`are karaip am?

Karaip po ere kwahap? Moitará aé ko yt. Je a me eng je karamema ne upe, ere je me eng ne rurua, ere? Ne rura je me eng? Ere?

(Ouvem-se tiros).

(A respiração aumenta, a índia começa a gritar de forma desesperada).

Manora ene`a? Nite`a. Ene mamaeà ko yt. Ne pokwaim ka a opap aera wi iay.

(A respiração aumenta, ela começa a correr).

Eian.. Eian caparim. Eian, Eian caparim, eian, eian caparim, eian, eian, eian, eian, eian....

(Ouvem-se mais tiros. A índia cai e começa a cantar desesperadamente um choro lamentação. Ela chora falando).

Je me murakwe omanoã, minhara ekoyt. Je me murakwe omanoã, iajai

(A índia morre).

MOMENTO 9 - HISTÓRIA GAVIÃO

(Andreia está assentada no chão do palco. Ouve-se em off a voz da atriz).

A morte dentro da aldeia foi uma das cenas mais marcantes da minha vida. O morto é arrumado como se fosse a uma festa. Cortam-lhe os cabelos, pintam o seu corpo de vermelho com urucum e preto com jenipapo, colocam-lhe enfeites. Os choros-lamentações não cessam. Depois de arrumado, envolvem-no com a sua rede de dormir e, auxiliados por um canto-reza carregam-no para o centro da aldeia.

Colocam o corpo em um grande buraco dentro da terra. Ao lado, depositam cuidadosamente um arco e uma flecha. Dizem que é preciso colocar objetos pontiagudos junto aos mortos para que eles possam se proteger. Daquele momento em diante o seu nome nunca mais pode ser pronunciado. A terra passa a ser então o lugar ancestral da junção entre o morto e os vivos.

Tacumã sempre me contava que os espíritos vão para a aldeia dos mortos e ficam aguardando o eclipse lunar. Quando esse dia chega, todos os espíritos sobem pelo caminho da via Láctea e vão guerrear contra os pássaros.

Nessa guerra, as aves de todos os tamanhos se reúnem em uma luta sangrenta, tentando bicar as cabeças dos espíritos e levar para o “Gavião de duas cabeças” comê-las. Dizem que o Gavião é uma ave enorme, com dois bicos encurvados, quatro pequenos olhos sempre abertos e um corpo coberto de penas cinzas esbranquiçadas, com detalhes marrons.

Os espíritos se defendem com as armas enterradas juntas aos seus corpos, protegem vorazmente as suas vidas, mas não podem matar o Gavião-chefe, pois é ele que com as suas garras enormes sustenta o céu sobre as nossas cabeças.

Quando o Gavião devora o espírito, a existência acaba ali, não vive mais, fica como vento. É por isso que todos os espíritos dos índios guerreiam contra os pássaros, para que possam continuar a sua vida na aldeia dos mortos junto aos seus parentes. É isso que acontece com todos os espíritos dos índios. Acho que deve ser do mesmo jeito com todas as almas.

MOMENTO 10 - O GAVIÃO DE DUAS CABEÇAS

(Imagens e discursos reais são projetados em fotos e vídeos. A atriz performa no palco dançando, entoando gritos, marcando de tinta vermelha os desenhos pintados em preto nos painéis. Ela sobe na tribuna com a máscara do Gavião, faz os gestos da deputada entoando gritos de guerra. A música aumenta até finalizar. Black out).

FIM

O CORPO MUNDO

O CORPO MUNDO

Desenho 1 - Rabo de cobra.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.

O corpo sempre foi o eixo central do meu olhar nas artes cênicas e na relação com os povos originários. Há 20 anos, eu já me interessava pelas práticas corporais e perguntava sobre como seria estudar a expressão do corpo indígena dentro do campo do teatro. Ainda que, naquele tempo, esse pensamento fosse calcado por certa ingenuidade frente à complexidade e à diversidade da cosmologia indígena, havia ali uma percepção de que a vivência coletiva dentro das aldeias apresentava um modo de fazer e saber que apontavam para uma forma singular de estar no mundo.

A partir dessa noção, vim pensar a prática da cena em diálogo com a vida dos povos indígenas em uma perspectiva ampliada, do movimento, sobre o conteúdo gerado simbolicamente na criação e na relação com o público. Nessa experiência, aprendi que há muitas maneiras de distinguir o corpo que são determinadas pelo contexto social, o vínculo histórico, a relação com o habitar e com todo enredamento pessoal, coletivo e cultural.

Esse é um reconhecimento que mostra a existência de diferentes epistemologias do corpo e abre para uma reflexão sobre quais as referências que cada um de nós traz e como queremos a nossa presença diante da vida. Afinal, observar o ser agindo, notar como ele se constitui e se relaciona, e se deixar-se afetar por fazeres diversos em cada situação e encontro, são formas de ampliar o repertório reorientando a própria experiência.

O que trago na memória, assim como, as palavras e os textos redirecionaram o meu olhar diante da ciência própria do ser indígena – ainda que sejam corpos guiados por diferentes realidades e cosmologias. Isso me fez perguntar sobre o conhecimento específico que perpassa esse corpo/corpos, tentando entender como o aprendizado pode acontecer por meio de uma orientação não institucionalizada. A vida dos povos originários chamou a minha atenção para a noção de coletivo implicado na constituição da pessoa, mas acima de tudo, desestabilizou o padrão tão arraigado pelo sistema colonial que separa o homem e a natureza. O fundamento da ancestralidade do corpo

indígena referenciado pela memória viva, recondicionou a ideia temporal da vida, expandindo para a noção do humano no percurso da existência planetária.

Com o meu corpo atravessado por essa episteme, reconheci um dos principais aprendizados que vem rasgando o meu ser em uma fricção com padrões da epistemologia do saque¹; ao mesmo tempo que proporciona uma reflexão sobre o alicerce que acredito para a vida.

Digo isso porque a própria noção do corpo transformou-se e passou a ser vista como um espaço que ocupa o mundo e o meio pelo qual os vínculos com tudo e todos acontecem em várias direções. Dessa maneira, fui compreendendo toda a composição fluida de pele, carne, osso, líquido, órgão, célula, molécula, como local de origem da experiência e por onde o sentido é constituído e o saber entra em um processo de relação e comunicação. Por isso, considero esta discussão essencial no diálogo com os povos indígenas, especialmente por afirmar que todo conhecimento perpassa o corpo no tempo, seja o corpo humano, o corpo vegetal, o corpo animal, assim como, o corpo Terra. Nessa relação, entendi que o corpo está para o tempo, como a memória está para a vida, é um saber contínuo que integra toda complexidade do mundo.

O corpo conhecimento no tempo da vida

Quando penso o corpo conhecimento na relação com os povos indígenas, a primeira questão que me chama atenção é a implicação do coletivo sobre a constituição do corpo de uma pessoa a partir de suas perspectivas culturais, sociais, cosmológicas. De maneiras variadas e para cada povo, percebo um cuidado que começa desde o nascimento, na afinidade do bebe com os pais, sobre o fluido sanguíneo da mãe, na manutenção do crescimento da criança e depois do jovem, desde massagens, o uso de agentes medicinais como ervas e raízes que têm função de limpar os órgãos, a cautela sobre o cheiro do corpo e a sexualidade, na aplicação de métodos como escarificação para fortalecimento da pele ou mesmo como uma maneira de potencializar a entrada do efeito medicinal de uma planta no corpo. Também por meio de dietas alimentares que têm objetivos diversos, seja para a cura, para uma reclusão espiritual, para o nascimento do primeiro filho, na orientação dos xamãs ou no ritual de passagem, que é quando a criança ou um jovem vivencia uma experiência importante no contexto cultural que vai delimitar para si uma nova ocupação dentro da comunidade.

O ritual de passagem ou de iniciação, como também é chamado, deixa nítido a orientação coletiva intencional na transformação do corpo. Como explica Ailton Krenak (2008), este é um momento quando a alma da pessoa passa a ser habilitada

¹ No conjunto desta tese, o texto “Sobre pés que pisam leve na terra” aborda o conceito “epistemologia do saque” desenvolvido por Ailton Krenak e que tem relação com o antropocentrismo e a colonização.

não apenas do ponto de vista físico ou psicológico; mas pode ser entendido como a ocasião em que se começa a moldar o sujeito, atualizando a sua conexão identitária. Moldar o sujeito ou fabricar o corpo pode ser entendido como a ação de intervenção direta da sociedade sobre a pessoa. O que implica em constituir ou esculpir a sua forma, ou seja, como esse sujeito irá se transformar fisicamente. Mas para além, pois vai implicar na subjetividade e consciência da pessoa a partir de suas referências socioculturais.

Ailton (2008) explica que o período da fabricação do corpo, acontece de forma diferenciada para menino e menina, e por meio de ações que vão muito além do veículo da fala, pois trazem sinais externos marcados em atos diretos no indivíduo, como o tocar, pintar, amarrar, rodar, furar a orelha, o lábio. Para cada etnia da qual a pessoa pertence, na singularidade de sua cosmologia, ela pode ganhar um paramento que vai identificar a sua faixa etária, o seu clã, o grupo que pertence etc. Ainda segundo Krenak, também existem as implicações subjetivas que são a essência de cada povo², por exemplo, quando os jovens passam toda a madrugada dentro da água para depois sair e fazer jejum durante vários dias até desmaiar. Ocasião em que os adultos dão raízes ou ervas para eles, como uma bebida particular, que os ajudam a ter visões e encontrar os espíritos dos seus antepassados que vão ensiná-los em outra dimensão.

Depois eles voltam de novo aqui na terra, só que agora, quando eles voltam, já retornam com o registro que eles foram fazer em outras paragens. Ninguém ficou falando na orelha deles. Foram os espíritos que os tocaram, que deram pra eles dons, ensinaram pra eles coisas, que eles mesmos não vão poder ensinar pra outra pessoa apenas falando, escrevendo ou mostrando. Eles vão ter que fazer uma transmissão para a próxima geração, respeitando os cânones da tradição (KRENAK, 2008³)

No caso do povo Kamayura, a menarca é o período que define a entrada da menina na etapa da reclusão. A jovem é separada dos seus pertences que são doados para outras famílias, e passa a ficar isolada no canto da própria casa que é tampada com pano ou palha. Durante o período de aproximadamente um ano, a *munkwa`um* (como é chamada a menina reclusa) vai receber diferentes cuidados que são realizados com muita atenção por sua mãe e avó, e que envolvem tomar e vomitar um remédio específico para limpeza dos órgãos digestivos, seja para engordar, fazer amarração no joelho e no tornozelo para marcar o corpo e inchar as pernas, deixar o

² KRENAK, A. *Receber sonhos*. Entrevistadores BUCCI, E. e FREIRE, A., 1989. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/>. Acesso em 07 jan 2020.

³ MUSEU DA PESSOA. *Rio de memórias. História de Ailton Alves Lacerda Krenak*. Publicado em 14/03/2008. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/rio-de-memorias-44619>. Acesso em 09/09/2020.

cabelo crescer a ponto da franja tampar todo o rosto, fazer escarificação⁴ para que o efeito da planta medicinal entre e aja sob a pele, acordar cedo para tomar banho e ter atenção com o sonho.

A menina reclusa não pode ter contato com outras pessoas, não pode sentir cheiro de sexo, o seu alimento é preparado de forma exclusiva e não deve sair de casa, a não ser para satisfazer as necessidades fisiológicas. Nesse período, o corpo está em um estado de transição que precisa de cuidado. O retorno à vida na aldeia só acontece na finalização dessa passagem que se dá no término do ritual de luto chamado Kwaryp, quando é possível observar a diferença entre o corpo de criança que entrou para a reclusão e a jovem mulher que se apresenta com o rosto tampado, a pele toda branca da ausência de contato com o sol, pintada e primorosamente enfeitada, levando castanha de pequi no pátio central da aldeia para os grupos de diferentes etnias convidadas e participantes da cerimônia.

Lembro de um caso quando eu dava aula para as crianças na Escola Mawaiaka⁵ dentro da aldeia e uma das minhas alunas entrou para a reclusão. Um ano depois, quando ela saiu, apresentando-se para a comunidade, eu não reconheci aquele corpo. Ela entrou com a forma de uma criança, sem seio, um corpo bem magro e pequeno, e saiu encorpada como uma mulher adulta. Outra vez, havia uma jovem munkwa⁶ em casa em que eu morava e, às vezes, eu ficava deitada na rede próxima ao seu espaço, conversando com ela. Um dia, perguntei se ela estava feliz ali e se ser uma jovem reclusa fazia sentido para ela. E a resposta foi: “Sim, eu estou muito feliz, esse é um momento importante que sempre pensei quando chegaria a minha vez”.

Os meninos jovens Kamayura também entram em reclusão com o objetivo de encorpar, sair do período infantil e ir para a vida adulta. Entretanto, a preparação masculina é diversa da feminina, pois são tratados para saírem como grandes lutadores de Huka-huka⁶ que é uma atividade tradicional do Alto Xingu. Durante o período que os separa da comunidade, eles tomam remédios específicos para este objetivo e saem às vezes para treinar no centro da comunidade.

⁴ No povo Kamayura, o escarificador é feito com dentes de peixe Cachorra colados com cera de abelha em um pedaço de cabaça cortado em formato triangular. A escarificação é um hábito muito comum no Alto Xingu e é usada para o fortalecimento da pele e processo de cura. Normalmente o uso se dá com uma pessoa passando o dente sobre a epiderme de outra pessoa até deixar sangrar a pele para, então, colocar por cima do machucado plantas maceradas que têm funções específicas.

⁵ A Escola Mawaiaka foi criada no ano de 2001 e tinha o objetivo de ensinar e trocar ações culturais locais e necessidades implicadas na relação com a sociedade não indígena. Para saber mais ver: FIGUEIREDO, Andreia Duarte de. Escola Mawaiaka. Como os Kamaiura concebem a sua escola. 2007. Monografia de Conclusão do Curso de Licenciatura Plena em Letras, habilitação Língua Portuguesa - Instituto Universitários do Araguaia, Universidade Federal de Mato Grosso, 2007a.

⁶ A Huka-huka é uma luta comum entre as etnias habitantes do Alto Xingu. Sua disposição se dá com duas pessoas estabelecidas uma em frente da outra na posição de quatro apoios, quando precisam pegar a parte posterior da perna do oponente. O auge da luta se dá durante o Kwaryp quando os principais lutadores de cada comunidade lutam entre si.

Como as tatuagens, as escarificações e outras marcas simbólicas frequentemente aplicadas na pele dentro de várias comunidades indígenas, também a reclusão mostra que o povo originário traz o corpo como um princípio de inclusão social. A observação que faço sobre a prática da reclusão Kamayura como uma ritualização, mostra a síntese do corpo esculpido ancestralmente pela coletividade. Por isso é importante e desejado pelos jovens, pois eles sabem que aquele momento é a transição para assumir outro lugar dentro da comunidade, quando vão lembrar a responsabilidade e o sentido de estar vivo junto ao seu povo.

Então, o sujeito indígena dentro da comunidade não é um excluído, pois ele não faz parte de uma sociedade que obriga a pessoa a lutar individualmente para ocupar um espaço de referência social. Uma pessoa que nasce em uma biosfera como da aldeia Kamayura, cresce em um povo que sublinha a sua marca na fisicalidade, ao mesmo tempo em que vai elaborando um pertencimento coletivo e, nessa correspondência, potencializa o espaço que ele ocupa na própria existência.

Do ponto de vista dos estudos sobre o corpo, esse entendimento ainda oportuniza pensar que no lugar corpóreo comunitário não existe uma forma separada do conteúdo. Nessa visão, não há distinção entre mente e corpo. O saber do corpo indígena apresenta-se também na forma que é constituída pelas as práticas firmadas no tempo. Justamente porque o corpo é entendido como um conjunto de relações e tudo o que vemos como jeito de ser e expressar estão imbricados na subjetividade, na constituição da identidade e na conjectura sociocultural que a pessoa faz parte.

É por isso que na multiplicidade dos povos indígenas a manifestação corporal, como o dançar e o cantar, não são apenas coreografias ou vocalização esvaziada de sentido. Mas uma expressão que pode estar pautada pela narrativa da tradição e envolvida em ritual pertencente a um calendário cosmológico. É um vínculo profundo integrante da singularidade de cada povo e só conhece profundamente quem realmente faz parte daquela cultura. O antropólogo Yepamashã, João Paulo Barreto (2021, a)⁷ explica muito bem essa relação quando ele diz que os povos indígenas também têm manifestações artísticas, só que estão colocadas em uma lógica específica. Ele comenta que dentro da própria cultura que é a Tukano, quando as pessoas participam da festa de antropomórficos da pupunha e outras frutas, elas transformam os seus corpos em extensão desses seres, ou seja:

(...) não se comunicam só entre humanos, estão conectados com os seres que cuidam das frutas e estão conectados com cuidados do corpo, questão de saúde, então tudo está relacionado, é uma relação social, comer com meus

⁷ BARRETO, João Paulo. Gonçalves. Luiz Davi. Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização. In: Teatro e os povos indígenas. Organização Andreia Duarte de Figueiredo e Naine Terena. Publicação online (ebook). Editora N.1 e Outra Margem. Disponível em: <https://www.outramargem.art/janelas-abertas-para-a-possibilidade>. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

cunhados, primos e tios. Manifestar aquilo não é manifestar por manifestar, ou simplesmente cantar e dançar. Isso está no sentido de cuidado da saúde coletiva em outra dimensão, e é essa interação ou comunicação que você constrói através da dança, das músicas, com esses seres que cuidam das coisas (YEPAMAHSÁ, João Paulo. GONÇALVES, Luiz Davi. Teatro e povos indígenas: o perigo da folclorização. 2021. Disponível em: <https://www.outramargem.art/janelas-abertas-para-a-possibilidade>. Acesso em 17 de novembro de 2021)

O corpo biológico para Barreto (2021b)⁸ transcende em uma comunicação para além da humanidade. O corpo se realiza em várias dimensões, como territorial, política, na organização social e no trabalho, em uma complementaridade, assim como nas relações cosmopolíticas. É um corpo que transgride uma visão limitada do aspecto físico apenas como expressão e caminha para uma noção onde tudo o que age tem sentido nele mesmo e está em associação com o mundo.

A noção da amplitude desse corpo preenchido de referências em diversos aspectos também é possível notar na realidade do povo Kamayura. Do ponto de vista ritual, um dos exemplos que posso trazer, é quando eles dançam e tocam as Wuruá, que são duas flautas feitas de taquara com extensão de mais de dois metros de comprimento, sendo que cada uma é dividida em tamanho distinto, o que as diferencia na variação sonora. Elas são afinadas com bocais feitos de cera de abelha e amarrações de linha de algodão; e também não é qualquer pessoa que sabe tocar e conhece a música das Wuruá. Na cultura Kamayura, é preciso formação longa para se tornar maraka`up (músico), o que se dá em uma relação dadivosa com o instrutor. O músico é um especialista importante na realização do ritual, por isso, seu canto, a sua música é sempre retribuída por meio de alimentação ou objeto de valor.

Algum visitante desavisado, ao ver os dois homens pintados e enfeitados, tocando as Wuruá no pátio central da aldeia, entrando e saindo das ocas, pode encontrar apenas beleza nessa manifestação cultural. Porém, aquele momento faz parte do Kwaryp, um ritual do luto familiar que habitualmente dura toda passagem do inverno para a seca e que possui, em sua composição, uma malha complexa de funções que precisam ser cumpridas pelos “donos do morto”⁹, por aqueles que enterraram o falecido¹⁰ e pelas

⁸ BARRETO, João Paulo Lima. Complementaridade e transformação Yepamahsá. Ciclo “Antes o mundo não existia”. Cadernos Selvagem. Dantes Editora Biosfera, 2021b.

⁹ Os donos do morto são os familiares mais próximos do falecido, como pais, filhos, irmãos, e que serão os principais responsáveis pelos cuidados para a realização do ritual de luto, passando a serem identificados como os “donos do Kwaryp”.

¹⁰ Não é simples o aceite dos homens que vão enterrar o falecido, normalmente são 4 a 6 homens convidados para essa função chamada de ywykwariokaret. O convite é feito e pode ser aceito ou não; visto que os cavadores do buraco irão assumir a função de je`jeng jaret, que é o dono da fala e responsável pela mediação entre o “dono do morto” e a comunidade, bem como por várias outras funções dentro do Kwaryp. Cada ação que eles fizerem também deve ser retribuída pelos “donos do morto” por meio de alimentação ou objeto de valor.

famílias da comunidade. As ações são amplas e envolvem banho para “tirar o luto”, pescaria coletiva, pintura corporal, marcação no pátio central da aldeia com apenas¹¹, cuidado com o local do enterro, reza para orientação do espírito falecido, feitura de comida como forma de troca por serviço; coleta, preparo e conservação de alimento, oralidade específica chamada juru`katy¹² e tantas outras atividades complementares. Quando os dois homens tocam as flautas e duas mulheres se juntam dançando com as mãos apoiadas em seus ombros, surge a rememoração da história dos irmãos criadores Kwat e Jay (Sol e o Lua), que por meio desse ritual, tentaram reviver a própria mãe¹³.

A amplitude do Kwaryp alcança a narrativa cosmológica que envolve o término do luto familiar, bem como toda uma negociação feita pelos pajés com os mamaés¹⁴, com aqueles que são os donos do Kamiuá (tronco do Kwaryp), os que habitam o rio, que comunicam sobre os perigos na pescaria, informando se a comunidade vai conseguir receber muito peixe ou se alguém vai machucar. Também é nesse ritual que há rezas sobre os corpos dos lutadores, tanto para os vencedores da huka-huka ou para os oponentes perdedores. E ainda é o momento derradeiro para liberar o espírito do morto sem retorno para o plano terrestre. Segundo o entendimento desse povo, antigamente, os corpos masculinos eram enterrados com arco e flecha e os femininos com y`ym que é um tipo de instrumento pontudo utilizado para fazer linha de algodão. Isso para ajudar o espírito do morto que, daquele momento em diante, vai se encontrar com outros espíritos e preparar-se para a guerra contra os pássaros no eclipse lunar ou solar. Assim, caso sobreviva, poderá estender o seu habitar na aldeia dos mortos que pode ser contemplada na via láctea.

¹¹ Depois de um mês e na lua nova os je`eng jaret (ver nota 3) vão perguntar para os donos do morto se podem cortar o tronco Kamiuá (a mesma árvore do tronco do Kwaryp) para fazer o apenas. O apenas é considerado uma pintura feita de madeira colocada no chão em torno do local em que o morto foi enterrado. Ele é feito de Kamiua, embira e vara de pindaíba; e é colocado no pátio central da aldeia em frente a tapyuin (casa central da aldeia que pertence a flauta Jakuí, instrumento permitido apenas pelo olhar e toque dos homens). Para os Kamayura o apenas é uma marcação simbólica da realização do ritual que reforça a responsabilidade do “dono do morto” sobre o luto. Ele permanece na aldeia durante todo o período do Kwaryp e só é retirado quando os anfitriões convidam diferentes aldeias no momento da sua finalização.

¹² Na tradução juru`katy significa “fala boa”, mas o seu significado é mais amplo, pois abrange uma oralidade formal que só especialistas dentro da comunidade sabem fazer, que é passada de pai para filho e tem o objetivo de orientar e organizar a realização do Kwaryp.

¹³ A narrativa do Kwaryp pode ser lida no livro “Moroneta Kamayura – histórias Kamayura”, que tem autoria de Tacumã Kamayura e Kanutari Kamayura e que tive a oportunidade de organizar. Existem outras publicações que falam sobre o Kwaryp, como a tese de doutorado O Kwaryp de Kanutari: uma abordagem linguística e etnográfica, de Páltu Aisanain Kamayura. Tese de doutorado O Kwaryp de Kanutari: uma abordagem linguística e etnográfica. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20694>. Acesso em 13 de agosto de 2022.

¹⁴ Acho complexa a tradução de mamaé para espírito, porque este termo carrega um imaginário de referências não indígenas diferente do alcance do mamaé dentro da aldeia. O mamaé tem personalidade, cada um se apresenta de uma forma que pode ser ou não igual a do humano. É um ser que cumpre funções de resguardo dos seus “bens”, da sua “casa” que é a planta, a árvore, a floresta. E ainda pode realizar ações benéficas e afetivas com a humanidade, como também pode gerar riscos e perigos.

Com esse entendimento é possível perceber que quando os Kamayura tocam as Wuruá, eles apresentam em sua manifestação corporal um contexto de relações ampliadas que vai envolvendo o sujeito e o coletivo, a espiritualidade e a natureza, a sociedade, a história, a política e a própria constituição familiar comunitária. Tem fundamento naquilo que apontou acima o antropólogo João Paulo Barreto, o que acontece é a renovação dos significados ancestrais, trazendo uma conexão na relação do corpo com o seu entorno, que vai irradiando em várias direções a presença do ser na atualidade.

Essa conjuntura complexa de saberes igualmente pode ser vista no cotidiano, no momento em que passamos a reconhecer o aprendizado na convivência, por meio da orientação dos familiares e intelectuais de cada povo. Sobre esse assunto, lembro quando Kopenawa (2015, p 239, 240) relatou que cresceu na floresta bebendo mel selvagem, o que tornou o seu pensamento reto e amplo:

Crescemos indo sempre caçar e pescar juntos. Também ocupávamos nosso tempo imitando tudo o que faziam os adultos. Foi assim que pouco a pouco começamos a pensar direito. Flechávamos todos os tipos de passarinhos e lagartos, na floresta ou nas roças vizinhas. E os trazíamos de volta, entrando orgulhosos, como caçadores, em nossa grande casa. Moqueávamos as presas e organizávamos pequenas festas *reahu*¹⁵ com essa “caça”, como víamos fazer os mais velhos. Estes nos encorajavam, brincando. Acrescentavam a nossas presas pedaços de caça de verdade. Então entoávamos alegremente cantos *heri*, como se costuma fazer quando a comida de *reahu* é farta. Também imitávamos a dança de apresentação de nossos convidados. Dançávamos inclusive em pequenos casais segurando as meninas pelo pulso, como os adultos, em certas noites de festa. Divertíamos-nos muito mesmo! Tudo isso ocorria na praça central da casa. Os adultos olhavam para nós e riam muito. Divertiam-se em nos ver parodiá-los com tanta ousadia (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 239)

Acho muito lindo o relato, também porque me faz lembrar dos pequenos Kamayura, que estimulados pelos adultos, batem os pés no chão dançando e segurando galhos como se fossem grandes flautas. Ou, quando as meninas sentam ao lado das mães com pequenas esteiras, reproduzindo as costuras feitas em varinhas de buriti e linhas coloridas de algodão.

Essa maneira de aprender instituída no corpo e no tempo da vida, igualmente pode ser vista nos gestos diários, como na ação de ralar mandioca quando as mãos femininas fazem movimentos longos e curtos para frente e para trás; no momento em que os homens remam, impulsionando a canoa; quando as mulheres secam os seus cabelos, jogando-os para um lado e outro, passando velozmente as mãos sobre eles.

¹⁵ Reahu é o ritual de luto Yanomami feito para homenagear um ente falecido. A complexidade de sua realização envolve a coleta e manutenção de alimentos, a participação de convidados de outras aldeias, danças, cantos, a prática xamânica, o choro de despedida, diálogos cerimoniais, trocas de bens, enterro ou o consumo das cinzas dos ossos do falecido na forma de uma bebida. Para saber mais sobre o reahu (KOPENAWA, 2015).

Na diferença entre os gritos, seja para comemorar a chegada do alimento, de uma boa notícia, para anunciar o início da luta huka-huka ou como meio de comunicação dentro da floresta. Até mesmo podemos ver a sabedoria do corpo ancestral na organização de uma colheita: enquanto uma mulher corta os ramos para o próximo plantio, outra arranca a mandioca da terra, simultaneamente, mais outra coloca no chão as raízes em montes grandes e pequenos, para depois arrumá-las em bacias. Na hora de retornar da roça para a aldeia, elas se ajudam a colocar a carga extremamente pesada por sobre a cabeça que é protegida por uma amarração. No percurso, os seus corpos apresentam um ritmo que se altera entre passos largos e lentos, e um andar rápido e curto, o que ameniza o fadigoso caminhar¹⁶.

São muitos os exemplos que eu poderia lançar, e vale ressaltar que não estou dizendo que qualquer gesto indígena traz um significado essencialmente específico, mas que o contexto desse aprendizado constrói a identidade da pessoa conectada com seu povo. Quando passo a perceber esse vínculo dentro da realidade indígena, isso muda a minha ótica sobre a constituição da pessoa. Aprender na aldeia é viver, não é como na minha referência originária urbana que insere a formação dentro de um compromisso institucionalizado, ligado à construção do indivíduo isolado para um pragmatismo da produtividade. Sem falar dos valores inseridos sobre o corpo na história de domínio capitalista, que hierarquizou as elaborações racionais e científicas diante do conhecimento vinculado à experiência. Nesse contexto, vejo a educação originária indígena livre dos parâmetros coloniais, por ser um processo de ensino não delimitado pela hora, por obrigações burocráticas, pela escrita e mesmo pelo mercado. O que encontrei nessa maneira foi a qualidade de uma comunicação expandida que vai se dando na importância da oralidade que demarca narrativas cosmológicas. E, igualmente, pela possibilidade de uma escuta contínua, no crescimento do ser e na convivência à medida em que os sentidos vão transformando o corpo.

No ano de 2019, eu estava em uma palestra no MASP (Museu de Arte de São Paulo) ouvindo o xamã Davi Kopenawa Yanomami, quando ele comentou que não seria possível ensinar a história do seu povo, porque ela compreende uma narrativa que, além de ser muito rica, é muito longa, e se fosse para contar apenas uma parte, precisaria de mais de cinco horas ou teria que ficar dez horas apenas falando. E disse: “Nós, índios Yanomami, temos que escutar muito para aprender, não é só um pedacinho não, tem que escutar muito para aprender. Nossa escola, nossa aula magna da floresta é muito comprida.”¹⁷

O tempo da escuta apontado por Davi vai ao encontro da fala do artista Denilson

¹⁶ Na dissertação de mestrado, desenvolvi sobre o corpo Kamayura reconhecendo seus modos de fazer como conhecimento. (FIGUEIREDO, 2015).

¹⁷ MASP. *Histórias indígenas, um diálogo entre Davi Kopenawa e Joseca Yanomami*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oly1q0Biab8>. Acesso em 13 de junho de 2019.

Baniwa (2017), quando relata a própria experiência de sair da aldeia e ir morar na cidade. Para ele, o envolvimento com a língua portuguesa foi difícil não em relação à pronúncia ou à fala, mas especialmente pela diferença da extensão do pensar nesses dois territórios, como ele mesmo explica:

Porque o pensamento indígena é muito diferente do pensamento não-indígena. A gente na cidade tem que ter um pensamento muito condensado, um pensamento muito prático, digamos assim, muito reduzido. Você não tem muito tempo de estar conversando. A gente está aqui conversando e já está rodando o tempo, tem que responder várias perguntas dentro deste tempo, que sempre é limitado por vários fatores. Então a gente tem que condensar a conversa. Isso é muito complicado. (BANIWA, 2017. Disponível em: <https://revistausina.com/artes-visuais/upurandu-resewara-entrevista-com-denilson-baniwa/>. Acesso em 06 de abril de 2021).

Observo nessas falas uma metodologia própria inserida no contexto de trocas afetivas e familiares. O que novamente me faz perceber o valor sobre o processo, onde o objetivo não é somente virar xamã, saber a história ou se tornar um cantor, mas passar por um caminho de aprendizado que se dá em uma temporalidade dilatada. Agora, vale pontuar que toda essa orientação não acontece por meio de uma narrativa mastigada, como explica Ailton Krenak¹⁸. A pessoa que quer aprender precisa prestar atenção, tem que dar valor àquilo que está sendo falado, porque muitas vezes o ensinamento aparece como fragmento dentro de tudo o que está acontecendo. Krenak ainda completa dizendo que essa percepção é um entendimento importante, pois é comum uma idealização não indígena sobre a transmissão do conhecimento dentro do contexto das aldeias, e nos elucida:

O que muitas vezes as pessoas não entendem é que não existe uma transmissão. O que acontece tem mais a ver com um sentido muito mais apurado do que a ideia de alguém que faz transmissão. Quem faz transmissão é rádio comunicador! O que os velhos fazem é ocultação. Quando a gente está conversando com os velhos nas aldeias, eles não ficam ali ensinando tudo o que sabem sentado no terreiro. Na vida real, o que os velhos fazem é esconder história, esconder como faz isso, como é que faz aquilo, como é que dá um nó, como tece uma palha, como é que faz um balaio. Os velhos ficam ocultando. São pessoas que escondem as coisas dentro de uma narrativa, que sabem que só vão entender quem quiser mesmo, não ficam dando luz a cego (KRENAK, 2020. Informação verbal¹⁹).”

A maneira perspicaz apontada pelo líder indígena Ailton Krenak sobre o ocultamento, também pode ser notada no processo de orientação dentro da aldeia Kamayura. O especialista de um conhecimento, seja um canto, a feitura de um

¹⁸ KRENAK, Ailton. *Conversa sobre ocultação do conhecimento*. Zoom. Pessoal. 2020.

¹⁹ IDEM

instrumento, o trançado de uma esteira, a raiz ou a planta usada como remédio, não fica mostrando a sua ciência para qualquer pessoa. Normalmente isso é passado de pai para filho, mãe para filha, porém só se houver disposição de aprendizado na relação. Se uma pessoa quer praticar um saber singular vai precisar investir no encontro para ampliar a escuta e mostrar para o dono do conhecimento que realmente há um interesse, poderia dizer, que há uma ética, o que nos dá o parâmetro sobre o desejo genuíno do aprendizado. Outra vez, se houver uma disposição da parte do especialista, esse intercâmbio pode implicar em certos tipos de troca de objeto ou serviço como um meio de valoração do aprendizado. Fora que a condução do ensino pode demorar dias, meses ou até anos.

João Paulo Yepamahsã (2021) destaca que a relação com os especialistas não tem o mesmo significado em uma sociedade hierarquizada, pois não quer dizer que há obediência, que alguém manda e outros obedecem. Para ele, o que acontece é que os povos indígenas gostam da diferença, isso porque não fazem parte de uma sociedade de igualdade, não no sentido de igualdade de direitos, mas no sentido de conhecimento.

Acredito ser fundante essa noção para a compreensão do ser indígena no mundo e seus parâmetros epistemológicos. Primeiro porque a complementaridade está na relação sociedade e sujeito, onde a ciência de cada pessoa preenche as atividades e as necessidades do coletivo. É uma troca que se dá na comunicação cotidiana, através da oralidade, nas práticas diária e ritual. E tem como base a pluralidade do saber e a diferença social que são constituídas de especialistas da saúde, da fala, do canto, da pintura, dos rituais, do plantio, do xamanismo, das representações sociopolíticas e familiares. Além disso, porque é um conceito fundante que expande o elo do corpo indígena com o seu entorno, como explica João Paulo Yepamashã:

E essa noção de complementaridade, para nós, é muito importante, na medida em que complementaridade também não está somente na sociedade, entre nós, sociedade, está também nas relações com o nosso entorno; com isso quero dizer com a floresta, com a água, com o ar, com os espaços etc. Então é muito maior, até arrisco dizer, é nossa filosofia. Viver em complementaridade é nossa filosofia de vida, de sociedade, enquanto outras sociedades talvez prezem a hierarquia. (BARRETO, João Paulo. *Complementaridade e Transformação Yepamahsã*. Cadernos SELVAGEM. Publicação digital da Dantes Biosfera, 2021. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/05/CADERNO22_JPLBARRETO.pdf. Data de acesso: 02 de fevereiro de 2023).

Esse ponto tão central abordado por João Paulo Yepamahsã, reforça, no meu olhar, o entendimento de que não existe corpo isolado no mundo. Estudar, ouvir, viver ao lado e junto ao conhecimento corporal dos povos originários aprofunda a ideia de que o ser é constituído pelo meio do qual faz parte, e nessa correspondência, as construções físicas, subjetivas e sociais vão sendo fincadas na história da pessoa.

Observar o ser indígena, nesse sentido, retira a ideia de uma dualidade do corpo onde forma e conteúdo estão separadas, pois afirma o ser em uma totalidade de significados, constituídos por meio de aprendizados complexos, que estão para além dos saberes institucionalizados; ou seja, se dão na experiência de tudo o que atravessa a existência. Portanto, a epistemologia do corpo indígena ensina a reconhecer que todo o conhecimento perpassa o corpo, como institui um lugar coletivo distanciado da prática da competição, caminhando para uma compreensão de que todas as formas de habitar são diferenciais e complementos uma das outras.

Desenho 2 - Rio.



O corpo mundo

Gosto muito quando Ailton Krenak²⁰ traz a memória como um grande rio onde todas as águas de vários lugares, da chuva e das nascentes vão se encontrando para criar um fluxo. Para ele, essa é a imagem da memória que se faz presente em todas as pessoas, independente da sua origem, construindo a experiência da humanidade até os dias de hoje. Mesmo que a história humana tenha sofrido tanta violência, o rio da memória sobrevive e mostra para o momento presente a possibilidade de ser, de se reconhecer e compartilhar um com o outro.

Acho essa uma leitura inspiradora exatamente porque sustenta o fundamento da memória como a grande mãe que alimenta um processo de cuidado e manutenção do saber, que vai passando de geração em geração e garantindo a continuidade da existência coletiva no tempo. A memória, através dos seus meios de comunicação, pela corporalidade e oralidade, expõe a dimensão da ancestralidade de um povo, revelando as suas bases cosmológicas na atualidade. É por isso que não dá para pensar na ancestralidade como algo do passado, ela é instituída por uma episteme antiga, que vai sendo elaborada continuamente como as corredeiras de Krenak, tomando novas formas, mas sendo sempre o mesmo rio. Ailton mesmo explana:

Nos fundamentos da tradição não há a palavra vazia. Os fundamentos da tradição são como o esteio do Universo. A memória desses fundamentos não é uma coisa decifrável. É como a água do rio: você olha de um determinado ponto a água correndo; quando voltar na manhã seguinte, não verá a mesma água, mas o rio é o mesmo. Ele está ali. Você não distingue. Você só sabe que não é a mesma água porque vê que ela corre, mas é o mesmo rio (KRENAK, A. *Receber sonhos*. 1989. Disponível em <https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/>. Acesso em 07 jan 2020.)

Portanto, a ancestralidade orientada pela memória coletiva persiste como o rio que movimenta suas águas na contemporaneidade. Essa permanência aponta para o entendimento de que passado e futuro não estão organizados em uma linha, em que o fim de um determina o início do outro. Mas estão a todo momento interligados no presente, quando os fundamentos da tradição são retomados de forma dinâmica determinando o sentido da vida.

É com essa compreensão que vejo a memória e a ancestralidade no contexto do povo originário como essenciais na relação do corpo indígena com o seu entorno. Porque a oralidade indígena, memória atuante dentro das comunidades, é uma das principais referências que mostra a conexão das diferentes biografias no mundo,

²⁰ MUSEU DA PESSOA. *Rio de memórias*. História de Ailton Alves Lacerda Krenak. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/rio-de-memorias-44619>. Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

reforçando pensamentos e ações que vinculam a humanidade como parte integrante da natureza.

O que apreendo como notável na construção narrativa indígena é que há sempre uma relação direta entre o animal, a pessoa, a planta, o espírito e tudo o que está vivo. É um saber composto de associações não hierárquicas entre as espécies. Ainda que as oralidades apresentem enfrentamento e conflito no âmbito das distintas presenças, essas situações acabam por gerar na história um movimento que determina outras descobertas, novos modos de fazer e ser.

Um exemplo que posso trazer, pensando na diversidade da narrativa Kamayura é o relato sobre como a mãe dos irmãos gêmeos Kwat e Jay (Sol e Lua, respectivamente) foi criada a partir de uma necessidade. A história conta que o criador do mundo, que na cosmologia do povo é denominado Mawutsinin, foi roubar a corda do arco na aldeia das onças. Só que quando já estava indo embora, ele foi descoberto e no risco iminente de perder a vida, prometeu ao chefe Onça que ia enviar mulheres para ele. O chefe Onça, muito feliz com a notícia, topou o acordo, deixando Mawutsinin ir embora. Chegando na própria aldeia, o demiurgo Kamayura pensou e resolveu inventar a mulher a partir do tronco Kamiuá, também conhecido como Kwaryp²¹.

A versão do livro Moroneta Kamayura – Histórias Kamayura (2013) narra que ele fez várias tentativas para construir o corpo feminino: pediu cabelo para o pássaro, quebrou pedrinhas para fazer o dente e insatisfeito com a sua cor escura, tentou novamente colocando semente de mangaba no lugar. Também para o buriti pediu o fio para fazer cinto e perguntou ao tamea`op²² se ele poderia enfeitar as mulheres. Quando elas ficaram prontas, o criador mandou-as encontrar com o futuro marido, o Onça.

Apenas duas mulheres conseguiram chegar nessa aldeia e, após muitas peripécias, casaram com o chefe quando a mais nova engravida. Da gravidez desta mulher, que é assassinada pela sogra Onça, nascem os gêmeos criadores de todo o mundo Kamayura ao lado do avô Mawutsinin. Em suas aventuras, os irmãos inventaram o ciúme, o sexo, o fogo, as curvas do rio, a canoa, os bichos espíritos, a morte, a luz do dia, a luta, o namoro, as regras diárias, a prática da medicina dos pajés, o pequi, os pelos pubianos, as lagoas, os bichos, as falas, a música, seus instrumentos e tantos outros identificadores que estão na cosmovisão do povo.

Em um primeiro momento, essa lógica narrativa pode ser entendida apenas como uma composição lúdica e ficcional. Mas na verdade, ela sustenta a noção do surgimento e organização da existência, como também é um saber concretizado nas

²¹ Ver texto acima sobre as flautas Wuruá e o ritual Kwaryp.

²² Tamea`op é uma seiva que quando é retirada da árvore, ainda mole e molhada, é moldada no formato de uma pequena vagina. Pronto e seco, o enfeite – também conhecido como uluri, é colocado pelas jovens Kamayura em um cinto feito de fios de buriti que usam em torno da bacia corporal. Elas amarram o uluri na altura do púbis e em outro fio também feito de palha de buriti, passando-o entre as pernas, da parte anterior do corpo até a posterior. Finalizam prendendo-o no cinto próximo ao cóxis.

práticas rituais e cotidianas que estão na memória do povo. No caso dos Kamayura, o tronco Kamiuá é símbolo originário de onde surge a mulher e a via pela qual os irmãos criadores tentam reviver a própria mãe quando ela falece. A narrativa passa a ser materializada na vida comunitária por meio do ritual de luto Kwaryp, quando a presença do corpo é rememorada por meio de reza, pintura e enfeite do tronco. O ato é em si uma representação do falecido, que acontece exatamente no tronco que é o meio alusivo pelo qual se dá o surgimento da vida.

A oralidade mostra como a episteme da origem do mundo Kamayura respalda o enredamento de todos os seres em uma vida que se transforma a todo momento. O homem do passado pode ter se tornado a onça do presente, o jacaré que não era apenas um animal, mas o homem-jacaré, namorado de duas mulheres, que se transforma em árvore de pequi quando falece, o humano que se apaixona pela arara e, por isso, vira pássaro, a cobra que a menina reclusa tem relação sexual, entre outros exemplos que revelam outras conexões.

Esse modo tão dinâmico que vai entrelaçando situações entre diferentes espécies está em várias narrativas de diferentes povos indígenas como explica Denilson Baniwa:

(...) pra gente, todas as histórias e as coisas não são mitos, elas não são contos, histórias, pensamentos inventados. Aconteceu de verdade pra gente. Quando fala que as coisas têm espíritos e vivem, elas têm espíritos e elas vivem! Elas estão entre a gente. (...) É muito estranho. Para gente, antes, todos os animais, todas as plantas eram humanos. A gente conversava com elas, trocava informações e tudo. Tanto é que todos esses conhecimentos de plantas de cura que a gente conhece foram elas quem nos disseram segundo a nossa história de evolução indígena (BANIWA, Denilson. *Upurandú resewara, entrevista com Denilson Baniwa*, 2017. Disponível em: <https://revistausina.com/artes-visuais/upurandu-resewara-entrevista-com-denilson-baniwa/>. Acesso em 06 de abril de 2021)

O que acontece para Baniwa (2017) é que o mundo ocidental foi colando véu nos olhos do humano, proibindo, determinando o que existe, o que não existe, o que é pagão e fantasia. Nesse contato hierarquizante, algumas culturas foram sendo reprimidas, o que acabou renegando as outras existências por serem diferentes dos humanos, como também coibiu qualquer possibilidade de comunicação entre as diferentes espécies e os humanos. Denilson critica que a grande maioria das pessoas ocidentais não conseguem imaginar que o humano tenha sido criado de um trovão, como mostra a narrativa Tukano, mas conseguem imaginar que um ser humano tenha sido feito do barro por causa da alusão cristã. E pergunta: “Qual a diferença? No sentido de criação, de invenção social? Só porque o que você entende é mais difundido e “compreendido” pela sociedade, desfaz qualquer tipo de realidade do outro?”

Há uma análise feroz na fala de Denilson porque nos mostra como os processos

de discriminação social sobrepujam a ideia de verdade, como apenas aquilo que é determinado por certos tipos de referência, como da religiosidade cristã ou da ciência. Mas também porque historicamente esse fato trouxe muito desconhecimento e preconceito sobre o saber dos povos indígenas. Por outro lado, é igualmente interessante perceber como, cada vez mais, na atualidade, há um cruzamento entre os estudos de cientistas e as epistemes indígenas. Uma das reflexões que aproxima visões apoiadas na ciência e na cosmovisão é a noção de metamorfose, que é uma discussão que envolve o princípio comum do mundo e o vínculo entre as diferentes espécies²³.

A formulação da metamorfose pode ser entendida como a tradução da criação constante da vida, pois nela é possível observar o atravessamento da existência no tempo, de maneira contínua, fluida, ocupando sempre novos espaços. O pensamento traz a alusão da borboleta e da lagarta, que mesmo sendo seres que possuem anatomias diferentes e podem ser observados de maneira completamente incompatível, os seus corpos se unem no princípio de sua origem. Quer dizer, a memória da lagarta sempre estará presente na vida da borboleta, pois elas são, ao mesmo tempo, duas faces e a unidade de apenas uma existência.

É por isso que, segundo Ailton Krenak (IDEM), essa noção incide sobre a nossa ideia de corpo, pois a forma que se apresenta na atualidade pode ter sido, no passado, outros corpos e espécies. Em sua fala, o líder indígena explica que forma e conteúdo podem estar o tempo inteiro mudando, pois ainda que a forma prevaleça, o conteúdo, que é a vida que nos atravessa, renova-se a todo instante. A metamorfose, nesse sentido, caminha para a ideia de recriação da existência não apenas como um evento remoto, mas é um movimento que sucede a cada instante.

Essa conceituação alcança uma coerência que une a ideia de metamorfose com a do conhecimento que os povos originários há muito vêm apontando, ou seja, no passado a vida era constituída de outras formas e conforme as existências foram relacionando-se entre si, a pluralidade das espécies foi constituindo-se. Portanto, é um olhar que mostra o ponto central desta reflexão: nós somos seres de apenas uma origem e trazemos em nossos corpos o mesmo princípio natural de vida.

Recorro mais uma vez ao antropólogo João Paulo Lima Barreto Yepamahsã (2021b), quando explica que o corpo é entendido pelos especialistas indígenas como síntese de tudo. Isso porque nele se apresenta a vida animal, a vida vegetal, vida ar, vida fogo, vida terra, a vida água e a própria vida humana. Só que vale prestar atenção que essa não é uma concepção sobre um tipo de vegetal, de animal ou de terra, mas, sobretudo o que existe e constitui a floresta, que envolve a condição da existência animal e do conjunto que constitui a terra.

²³ Ailton Krenak faz essa discussão ao lado do filósofo Emanuele Coccia. Para saber mais ver: SELVAGEM CICLO DE ESTUDOS SOBRE A VIDA. Conversa Selvagem – Ailton Krenak e Emanuele Coccia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0LvAauH3tfw>. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

A orientação de João Paulo Yepamahsã (2021) expõe que o corpo e o mundo terrestre são formados pelos mesmos elementos. Bem como, são esses elementos que estimulam a potência de gerar novas vidas, como ele mesmo explica:

(...) o mundo contém todos os elementos que podem gerar outras vidas. Então, portanto, a nossa insistência, dos povos indígenas, de dizer que o mundo terrestre é o corpo da mulher. Por isso que nós chamamos de “Mãe Terra”. Porque os nossos especialistas falam que o mundo é o útero da mulher. Eles dizem que só tem duas possibilidades de gerar novas vidas, que é sobre condição de terra e sobre condição de mulher. A mãe terra para nós tem esse sentido de fertilidade, de gerar novas vidas e manter as vidas. Daí a nossa importância de cuidar da terra, também de cuidar do corpo da mulher. (Conversa Selvagem - Terceira Flecha: Somos um? Somos muitos? Ailton Krenak, Emanuele Coccia e João Paulo Lima Barreto. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SabZlir9hKE>. Acesso em 17 de janeiro de 2022.)

A partir dessa perspectiva, que está fundamentada pelo conhecimento dos mestres do rio Negro e do seu povo Tukano, João Paulo Yepamahsã (IDEM), mostra que por meio do corpo humano ou corpo mundo, a transformação da vida faz-se no movimento constante das águas, dos minerais, do ar, do calor, da potência animal e vegetal. O equilíbrio dessas substâncias torna-se importante para a proteção do corpo, pois é ele que vai equalizar a saúde, bem como apontar o tratamento necessário na manifestação da doença e do desconforto.

Esse cuidado que envolve a condição de equilíbrio e desequilíbrio sobre os princípios da vida, também são apontados por outros mestres e xamãs indígenas que trabalham para cuidar do planeta. Observo que pajés indígenas como Tacumã Kamayura, Mapulu Kamayura, Davi Kopenawa Yanomami, Carlos Papa Guarani, e tanto outros que tive a oportunidade de escutar e ter contato, fazem uma prática em diálogo com a espiritualidade da própria cosmovisão, mantendo uma atenção sobre o corpo, o alimento, o entorno e as relações. Assim que Mapulu Kamayura negocia com os “donos da floresta”, que é como os Kamayura denominam seus *mamaés*²⁴. Ou como Davi Kopenawa conta que os xamãs Yanomami dançam, cantam e curam, auxiliados pelos xapiris, que são aqueles que vigiam a mata, o céu e a terra (KOPENEWA, 2015).

No risco iminente da vida, o equilíbrio e a manutenção são a essência para manter saudáveis o corpo e o mundo. O que me faz compreender que, do ponto de vista da epistemologia do povo originário, não existe corpo separado do mundo. Nessa perspectiva, a existência surge a partir de um mesmo princípio e o fluxo da vida foi trazendo mutações que geraram novas espécies. A humanidade é então vista como parte complementar e integrante da natureza; ela constrói, carrega e mantém a memória da vida como os outros corpos que existem. Todos os seres trazem consigo

²⁴ Ver nota 10 neste texto.

a memória da origem do mundo e transmitem essa experiência de forma contínua no tempo e no movimento do planeta. Então, o corpo humano não somente é elemento natural, como também depende das substâncias que geram a vida para continuar a própria existência. Mapulu Kamayura sempre diz: “se vocês destroem a floresta, vocês estão destruindo o remédio que a gente usa para o nosso próprio cuidado”.

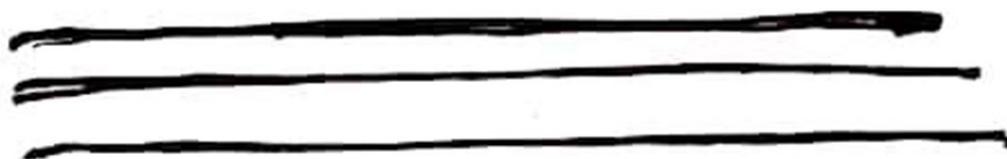
No encontro com a sabedoria dos povos indígenas aprendo com todos, que o mundo é a mãe e todo corpo é mundo, somos como a borboleta e a lagarta: duas formas da mesma essência. Da origem da existência até os dias de hoje, não há centralidade sobre a humanidade, não há separação entre pessoa e natureza. O que há, portanto, é a complementaridade e a pluralidade que permite a vida seguir. Nós vivemos em correspondência: os sujeitos, seus coletivos, o seu habitar. Somos todos, ao mesmo tempo, água, carne, temperatura, ar, elemento mineral, vegetal e animal. A memória que nos insere na existência, nos faz reconhecer o que somos, e se comporta de maneira complexa: de dentro para fora, de fora para dentro, nas diagonais, de cima para baixo, em uma relação espiralada que vai sendo metamorfoseada no tempo que constitui a cena da vida.

Toda essa noção expandida da vida me faz lembrar de um acontecimento que vivi ao lado do líder e xamã Davi Kopenawa Yanomami e que acho um relato incrível para finalizar o texto, justamente porque vai mostrar a síntese da episteme indígena sobre o corpo-mundo:

Há um tempo atrás fui para a cidade de Boa Vista encontrar Davi na Associação Hutukara Yanomami, pois ele tinha solicitado para eu ir estudar com ele. Fui com enorme alegria e ficamos lendo juntos o livro “Ideias para Adiar o Fim do Mundo”, de Ailton Krenak quando conversamos bastante sobre a floresta e a degradação da Terra. Nessas conversas, em algum momento falei com o Davi que o mundo “nape” (“não indígena”, em Yanomami) insere o humano no centro e acima de todas as existências do planeta. Então, contei que a noção do antropoceno poderia ser pensada como uma pirâmide: desenhei o homem no topo e todas as outras existências na base, como se fossem algo menos importante. E depois fiz ainda um círculo e coloquei o homem no centro. Quando Davi ouviu o que eu estava dizendo e quando olhou o desenho que eu fiz, ele começou a rir e me disse: “Ah é? É assim que vocês pensam? Nós, do meu povo Yanomami, não pensamos dessa forma.” Foi então que ele levantou e deitou com as costas viradas para o chão e me explicou: “para nós, o mundo é como todo esse corpo (apontou para o próprio corpo deitado). O sol nasce lá no pé, vai subindo, subindo, subindo e depois vai descendo até entrar por trás da cabeça. Quando é noite, o sol some, vai para outro lugar. A minha barriga (ele colocou a mão na barriga) é aquilo que nós chamamos de Hutukara – a terra – lugar em que todos nós habitamos. Com os braços abertos, ele disse: “Aqui nas minhas mãos estão os pilares do mundo que seguram o céu, é nesse lugar que os espíritos xapiris trabalham para consertar todos os seus trincados e segurar o céu. Vocês pensam que o corpo é como um círculo e o humano está separado? Para nós não. O mundo é como nosso corpo, nós habitamos nele e é ele que sustenta a nossa vida.” (Informação verbal.²⁵)

²⁵ FIGUEIREDO, Andreia. Relato vivido ao lado de Davi Kopenawa sobre a noção de mundo e corpo na

Desenho 3 - Horizonte.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.

SE FOR PARA OLHAR, QUE SEJA LONGE

SE FOR PARA OLHAR, QUE SEJA LONGE

É assim a história do sapo Arutsan. O sapo foi pedir o arco da onça. Ele foi na aldeia da onça. As onças eram muito perigosas. Elas sempre comiam o pessoal que ia pedir arco. Tinha muito osso de cabeça atrás da casa delas.

“Amanhã eu vou pedir arco do meu cunhado” – o sapo disse. “Não vai não, eles são perigosos”. Mas ele foi rezando para as onças ficarem boazinhas com ele. Chegou na aldeia. As onças viram: “Oh! O sapo está chegando”. Ele perguntou: “cadê meu cunhado?” As onças pensaram: “tá procurando o chefe”. Chegou na casa. O cacique onça viu: “você está aí, cunhado?” “É, estou aqui”, respondeu o sapo. Entrou na casa e continuou a rezar. O cunhado onça falou para ele: “deita aqui, cunhado, na minha rede”, colocou a rede perto do sapo. Deitou, Arutsan continuou rezando, deitado. “Vamos banhar, cunhado?” – o cacique onça chamou para tomar banho. Foi, saiu com ele para tomar banho. Pequeninho... O pessoal do cacique falou: “eh, vai morrer. Vai morrer”. Foram até que chegaram na beira. O onça esperando ele tomar banho. O sapo começou a lavar a mão. O onça correu pra tomar banho. Rap! Rap! Rap! O sapo correu e mergulhou rápido. O onça pensou: “Puxa! Ele já banhou” Tuk, tuk, tuk, tuk, tuk... Foram embora. Chegaram na aldeia. Puxa! Ele já não é nada” – falaram para o cacique onça. O cunhado onça não matou Arutsan porque o sapo estava rezando. Escureceu, ele perguntou para o sapo: “Dormiu?” “Ainda não”. O sapo saiu para fora e pegou um vagalume. Colocou em cima do olho, deitou, dormiu. O onça levantou para ver, ele viu o olho do sapo brilhando. “Não dormiu não”. Ele levantou para olhar de novo. “Puxa, ele não vai dormir não?” Até que amanheceu. O onça foi acordá-lo: “Cunhado! Cunhado!” O sapo estava dormindo: “Oi? Oi?” Puxa, ele estava dormindo”, o onça pensou.

(...) essa história é assim, o sapo foi pegar o arco do onça e depois foi na aldeia do cobra. O cacique onça o deixou escapar e o cobra o deixou escapar. Aconteceu isso porque ele tinha reza forte. Por isso até hoje nós estamos usando as rezas que ele usava para rezar inimigo. É isso, essa aqui acabou.

(KAMAYURA, Tacumã. KAMAYURA, Kanaraty. Moroneta Kamayura, Histórias Kamayura. Org. Andreia Duarte. Literaterras, FALE / UFMG. Belo Horizonte, 2013).

Acho muito forte a tradução simbólica da colonização feito pelo líder indígena Ailton Krenak (2020) quando comenta que a reprodução da prática colonial é um vírus resistente, que impregna na pele como a poluição do ar e vai se reportando em tudo o que compartilhamos, no nosso olhar sobre o mundo, no cotidiano, em qualquer

relação até ir causando metástase.

Esse é um pensamento que vai ao encontro da fala do xamã Davi Kopenawa (2015) quando diz que opção do povo não indígena em destruir a natureza, maltratar a terra e poluir os rios vem de um desejo desmedido sobre a mercadoria que esfumaça o pensamento, fechando-o para todas outras coisas. Como também aproxima da leitura da pajé Mapulu Kamayura¹, no momento em que explica que a maneira como o *caraip*² lida com o poder, nasce das pessoas que só conseguem olhar para si.

Desenho 1 - Vírus.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.

Mapulu conta que, no início de tudo o demiurgo *Mawutsinin*³ colocou fogo no meio de um caminho para os seus filhos e netos prestarem atenção. Só que esses antigos não viam nada ao caminhar, porque o seu olhar era voltado somente para si. Foi por isso que muitos morreram queimados. Para ela, essa é a origem do problema de quem não consegue olhar para o outro, tal como governantes que não olham para o próprio povo. A questão é que eles não conseguem olhar longe e acabam ficando cegos.

É muito interessante perceber como a fala dos três líderes indígenas apontam um impedimento estabelecido no corpo: a doença impregnada na pele e espalhada por um ser invisível aos nossos olhos, o pensamento esfumaçado produzido por uma ambição desmedida e a visão bloqueada por uma maneira exclusivista de ser. A sabedoria desses representantes originários que são de povos diferentes mostra uma representação da colonização penetrando na subjetividade, entrando na epiderme e ficando na história de quem somos, na memória das nossas gerações.

Fiz a escolha de trazer essas palavras logo no início do texto, pois elas nos fazem lembrar que a formação do povo brasileiro se dá por meio de um processo de exploração

¹ Mapulu fez essa reflexão em uma conversa no telefone no ano de 2020, na qual estávamos falando sobre o contexto das explorações e gestões governamentais na história do Brasil.

² *Caraip* significa não indígena na língua Kamayura que é de tronco Tupi, família Tupi-guarani, do povo Kamayura.

³ Mawutsinin é o criador do mundo na cosmologia Kamayura.

contínua que está presente até os dias de hoje. Considero esse um reconhecimento importante, porque o entendimento de como os mecanismos da colonialidade são construídos podem ampliar a visão para uma tomada de consciência histórica social. Bem como é um assunto diretamente relacionado à questão da invisibilidade do povo originário no Brasil. Posso dizer que ainda fico abismada com a ausência de conhecimento da população brasileira sobre a complexidade e contemporaneidade da existência indígena. E por isso não acredito ser possível trocar com os povos indígenas em uma produção intelectual sem tocar nessa cegueira generalizada que vai gerar todo tipo de violência; como o racismo, a discriminação e a negação dos indígenas ocuparem todos os espaços sociais, inclusive o campo da arte, como o teatro.

Digo isso também porque sei que foi no reconhecimento do próprio ofuscamento, que acabei buscando trocar vivência com pessoas que são do povo originário. Fiz essa consideração no meu mestrado em Artes, intitulado “O instante da cena do índio: a expressão poética de uma experiência” (FIGUEREDO, 2015), escrito entre os anos de 2013 e 2015, em que explico que aquele era um momento em que eu trazia muitos questionamentos sobre a realidade urbana na qual estava inserida e “a floresta e os índios significava uma esperança de outro lugar, de outra vida” (IDEM, p. 29).

Ora, quando eu saio da cidade em 2001 para ir morar com os Kamayura, há em mim, o desconhecimento, a ânsia por um aprendizado, um desejo que envolve especificamente a própria frustração de uma vida urbana. Havia uma expectativa de que a vivência com o povo indígena e próximo à natureza fosse algo fora desse sistema incessante do consumo, do prazo, da exigência desgastante e procedente do capitalismo que estamos imersos. Mas é fácil perceber, também, que todo esse vislumbre é consequente do abismo que eu tinha em relação ao contexto histórico e social imposto à diversa realidade indígena no país. Quanto é possível ver que foi aquele distanciamento que me provocou sair da minha própria casa e ir para a aldeia; como pode ser visto nessa passagem da dissertação: “eu queria entender os povos originários do Brasil e que até então eram distantes para mim, pois eu não havia obtido informações além de pitorescas, superficiais e preconceituosas sobre os mesmos (FIGUEREDO, 2015).

Penso ser interessante nessa fala tentar perceber a visão *caraip* sobre o “outro”, a partir da frustração da vida na cidade em sua extensão capitalista. Levanto essa exposição, porque concordo com Ailton Krenak (2018), quando ele diz que o mundo do branco está tão saturado que os não indígenas acabam por buscar novas alusões no imaginário da África, da floresta, na aldeia. De um ponto de vista pouco profundo, poderíamos olhar esse fluxo como uma forma de alavancar a curiosidade sobre o encontro entre pessoas de cultura distinta. Porém, a crítica passa pelo aspecto de que é imprescindível apreender que essa escolha, não é unilateral mas uma perspectiva da alteridade enquanto um espaço de vinculação que precisa responsabilidade.

Quando um não indígena vai para uma aldeia, por exemplo, ele insere-se em um

patamar de intercâmbio no qual se faz necessário assumir a disponibilidade do diálogo ou da tensão que pode acontecer. A possibilidade de criar um encontro afetivo, no qual pessoas diferentes possam se conhecer e realizar uma troca saudável, também passa por um movimento do próprio ser e da identidade. Saber quem a gente é, de onde viemos, qual a nossa história pessoal e social pode contribuir para ampliar a escuta, respeitar a perspectiva do outro, criando maior afinidade de troca.

Seria justamente esse o questionamento que Ailton Krenak (2012) faz em relação a população não indígena, que muitas vezes não consegue praticar o significado que abarca a expressão da alteridade, por estar imersa em tanta referência que acaba fabricando alienação de si. O pensamento de Krenak mostra que no compromisso entre a pessoa indígena e o não indígena, o fundamental é estar atento para o tipo de permuta que está sendo estabelecida e não, dar continuidade à colonização por meio da prática e mente de uma sociedade ávida por novidades. Discorrer sobre isso pode, inclusive, ajudar a visualizar outras paisagens, um lugar de intercâmbio feito de outro modo que não seja apenas o da captura do mundo simbólico dos indígenas pelo olhar do branco (KRENAK, 2018).

Nos perguntar sobre as condições que estabelecemos essa conexão e pensar qual a responsabilidade ou fantasia que a população não indígena constrói sobre o povo originário, vai ao encontro da fala do artista Macuxi⁴, Jaider Esbell (2018), quando diz que a carga de responsabilidade que se coloca sobre a população originária é muito pesada, especialmente vinda do mundo ocidental. Para ele, é injusta essa relação porque ao mesmo tempo que há a construção de uma expectativa, não é dada a chance de o povo indígena corresponder à mesma altura, de almejar e ambicionar uma vida não indígena em sociedade. Para Jaider, nessa situação, o indígena acaba servindo até certo ponto, ou seja, exatamente na medida em que ele passa a ser negado. Uma consideração que se estabelece apenas na dualidade e superficialidade, como se o mundo “branco” tivesse exterminado toda a natureza e os “índios”, por outro lado, fossem os dependentes dela direta e exclusivamente. “Seria essa equação a ideia fixa sobre pureza?”, questiona Esbell.

O bom selvagem precisa matar para comer, como qualquer ser vivo, pois são gente e mesmo que fosse bicho ou planta precisaríamos de algum tipo de alimento. É totalmente excludente o sentido da pureza, pois remete a um isolamento inviolável, a algo invisível, inatingível, fora de qualquer contexto e alcance político inclusive. Privilegiar politicamente o sentido de pureza é promover etnocídio, genocídio, desumanizar e desconsiderar a linha do tempo das coisas (ESBELL, 2018, s/d)

⁴ Para saber mais sobre o povo Macuxi ver: SOCIOAMBIENTAL, Instituto. *Povo Macuxi*. <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi>. Visitado em: 3 de dezembro de 2020. Para saber mais sobre o artista Jaider Esbell ver: JAIDER ESBELL. <http://www.jaideresbell.com.br/site/>. Visitado em: 3 de dezembro de 2019.

Há uma carga de crueldade nessa ideia de um lugar indelével onde o bom selvagem habita, pois sugere a perspectiva da eliminação de todos aqueles que não estão neste espaço – e que na verdade é inexistente. Porque faz parte da construção de uma imagem romântica e estagnada, que simplifica a existência dos diversos povos indígenas, determinando que só pode adentrar na “categoria índio” aquele que se mantém sobrevivente na floresta. Há um risco nisso, como indica Esbell (IDEM), enquanto um argumento tênue que carrega a sugestão que a pureza é a fragilidade onde tudo é impuro, tornando a realidade indígena um corpo sem anticorpos, algo muito delével e vulnerável.

Desenho 2 - Monstro.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.

Impor essa alusão em um campo duplo e contrário, entre o frágil ou impuro, mostra uma visão egoísta e tendenciosa, na qual o estrangeiro à terra indígena fica apenas reforçando sua posição que algo só é belo, forte e bom, se for a partir do próprio

ponto de vista. Mas também torna-se uma arma apontada para a própria cabeça, quando demonstra naquela oposição que o sujo e o doente emerge na urbanidade, local de origem daqueles que vão às aldeias e levam todos os tipos de imundices, desde os plásticos, o alumínio, o mercúrio do garimpo e as diferentes moléstias que chegaram a exterminar comunidades inteiras, como se pode ler no relato do líder indígena Davi Kopenawa (2015).

Assim a agudeza da fragilidade vê o indígena apenas como aquele que vive delimitado em uma reserva e, ao mesmo tempo, não o reconhece, ou ainda, não permite a sua inserção na vida contemporânea, onde ele quiser, ignorando e desqualificando a sua existência. Vale dizer que esse pensamento se alinha com a prática da modernização do Estado realizada especialmente a partir do século XX, quando começa uma interlocução mais permanente com os povos indígenas. A institucionalização dessa política dá-se por meio do Serviço de Proteção do Índio (SPI), criado em 1910 como uma agência de civilização e tem os regimentos exercidos especialmente por militares, tal como o Marechal Cândido Rondon.

Segundo Krenak (1989), a ideia inicial mostrava uma visão humanista baseada no positivismo, que defendia a não violência aos povos originários, almejando preservá-los do contato negativo com a nação brasileira. O propósito era dar tempo para que os indígenas pudessem evoluir e gradualmente alcançar um estágio de sabedoria e civilização que os habilita à convivência social. Entretanto, após a Segunda Guerra Mundial, passou a vigorar a leitura que os indígenas eram estranhos à nacionalidade e precisavam ser vigiados enquanto potenciais inimigos. Nesse momento, o objetivo deixa de ser a defesa da vida e garantia da terra enquanto um lugar que vai reforçar a identidade, para torná-los “bons cidadãos brasileiros” e integrá-los à força de trabalho, ao comportamento, a todas as manifestações culturais e signos da pátria. Um serviço sistêmico de diluição das etnias que começa a propagar que o índio aculturado é um índio sem terra.

O problema é que esse movimento vai se aprofundando do século XX até os dias de hoje. Como explica Ailton Krenak (2009), com o fenômeno da globalização, as manifestações locais, as disputas religiosas e a entrada dos evangélicos, os indígenas foram sendo jogados cada vez mais em um liquidificador. Para ele, dois séculos de guerra bruta não conseguem realizar os serviços que um pequeno período de democracia está fazendo e que é o de integrar de maneira absoluta toda uma diversidade cultural. Cito:

E aí, na virada do século XX para o século XXI descobrimos ter uma capacidade enorme de fabricar pobreza, que é quando você chega em comunidades que ainda não têm dependência dessa coisa do fluxo do mercado, que são capazes de comer, beber, se vestir com as coisas que estão próximas deles, e daqui a pouco eles estão subjugados por esse sistema de compensação de trabalho do mercado, mão-de-obra e tudo. E acaba que, por seu despreparo para

esse modelo, são excluídos também e eles vão para aquela lista de pobres (KRENAK, 2015, p. 332).

A fabricação da pobreza vai gerar uma desestruturação da identidade, da cultura e do território, coibindo o sujeito a perder a sua “condição de indígena” para tornar-se apenas mais um cidadão que serve ao desenvolvimento do país. Nesse processo vai emergindo os valores que determinam a invisibilidade e que Krenak (2018) conta que sempre foi um incômodo muito grande. Porque quando o sujeito vive a experiência de uma comunidade, a ideia de pessoa é fortemente construída em uma perspectiva estruturante, interagindo com os outros. Mas quando cai em um campo minado do exílio é como se o indivíduo tivesse que atualizar o tempo inteiro quem ele é. Esse axioma da emancipação seria de forma efetiva a eminência do corpo indígena tornando-se mais um desestabilizado, obrigado a se reajustar para cada situação e dentro de um sistema que o condena a entrar na fila da miséria.

Então, por meio dessa conjuntura densa que caminha entre a projeção do bom selvagem e a perspectiva da integração, vai nascendo todo tipo de preconceito e ignorância exercida sobre os povos originários. A hostilidade chega a tal ponto de excomungar o ser indígena até mesmo por usar calça, celular, câmera, internet e por ter formação acadêmica. Vale dizer que se eu que sou não indígena, me encontro permanentemente tentando contornar situações para explicar de uma forma inabalável a presente vivência do povo originário no Brasil; acho solidário pensar no contexto e na paciência desses líderes indígenas que se mantêm abertos ao diálogo com a sociedade brasileira em geral.

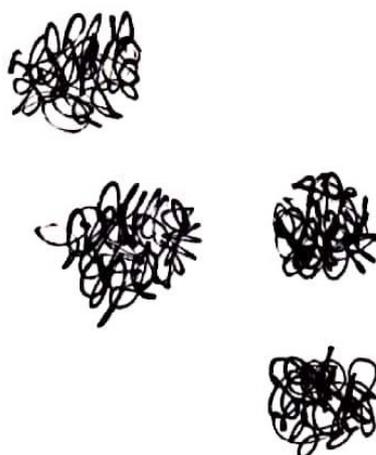
De qualquer forma, sublinho que o acesso a informação sobre as etnias que vivem no território brasileiro está na internet, com uma presença marcante na rede social, por meio das organizações comunitárias que as representam juridicamente, na pesquisa universitária e como acadêmicos, publicando livro enquanto autores e fazendo palestras. Nas profissões variadas, como dentista, professor, antropólogo, linguista, enfermeiro, administrador e também na arte, seja no cinema, nas artes visuais, no teatro ou na performance.

A juventude indígena, cada vez mais, insere-se numa fissura pela conexão com o mundo, em um desejo de trocar e experimentar, ao mesmo tempo que reconhece nas formas dos seus avós uma legítima maneira de existir (KRENAK, 2018). O fato de buscarem outras relações para além da comunidade, não minimiza de nenhuma forma a resistência ancestral e a criatividade em se atualizar perante a sociedade envolvente. Principalmente, em face de tamanha desigualdade nas relações sociais e perante a tanto desconhecimento e prejulgamento por parte da população brasileira sobre o povo originário. A representatividade indígena vem há muito sendo fortalecida pela construção de um movimento de base, na luta pela garantia do direito, na parceria

com aliados, discutindo e reivindicando a sua autonomia em todo espaço da sociedade. Uma impugnação que posiciona reclamando o reconhecimento da sua existência na pluralidade, do seu modo de fazer e produção de conhecimento⁵. Esse é um assunto que me faz lembrar quando eu morava com os Kamayura e ouvia frequentemente a indignação do cacique Kotok, que em diferentes situações repetia a mesma reflexão: “os *caraip* andam de carroça na cidade até hoje? Não, né? Então porque vocês ficam querendo que a gente viva no passado?”

Evidente que reconheço pesquisadores, militantes, artistas não indígenas que apoiam e são aliados do pensamento e vida indígena. Distingo-os e me identifico em uma luta ao lado deles, dos líderes e do povo originário. Mas exponho tudo isso, até mesmo porque nesses anos acompanhando os Kamayura, venho observando a quantidade de visitantes que adentram e se relacionam com a comunidade no arrolamento de interesses diversos. Examinando em uma repetição, o ponto de vista não indígena que aborda aquele tipo de sociedade como os que precisam de assistencialismo, doações e projetos externos. Ora, claro que os Kamayura lutam para conquistar situações para a melhoria da vida, mas isso não significa que desejam mudar o seu modo de existir ou mesmo que vivam em necessidade. Digo isso porque o que vejo, muitas vezes, são relações ou negociações mal esclarecidas e o perigo do esvaziamento de projetos sociais que chegam de forma pontual na comunidade, sem manutenção, continuidade, reflexão dinâmica e conjunta; e que deveriam envolver o aprofundamento sobre o contexto sociocultural e a disposição do tempo.

Desenho 3 - Vírus.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.

⁵ Sobre o reconhecimento da produção de conhecimento indígena, ver: KRENAK, Ailton. *Pensando com a cabeça na terra*. VI Reunião de Antropologia da Ciência e da Tecnologia, IEB – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2017.

Vale destacar também que importantes líderes indígenas dizem reiteradamente em seus discursos sobre a necessidade de o Brasil entender de uma vez por todas que não existe apenas um padrão de vida. Fico emocionada quando escuto a líder indígena e ex-vice-presidenciável Sônia Guajajara, em resposta à senadora Soraya Thronicke⁶, que questionou, em audiência pública⁷ as condições de pobreza do modo de vida indígena:

Nós estamos nessa situação porque a gente quer continuar com o nosso modo de vida. Tem que respeitar a diversidade, tem que respeitar os modos de vida, tem que respeitar os diferentes povos que tem nesse país. A gente está lá sim, na aldeia, nos nossos territórios por insistência nossa, por resistência nossa, porque se depender de vocês a gente estava tudo expulso e nem existia mais, num tinha mais lugar para gente poder ter nossas aldeias e praticar nossos rituais sagrados que isso faz parte da nossa vida. Porque você tá na cidade, tem seu apartamento, tem sua mansão, num quer dizer que a gente quer isso também não. A gente quer o respeito aos nossos direitos territoriais que não são somente direitos constitucionais, mas é um direito originário dos povos indígenas. E a gente exige respeito também nessa plenária por esse entendimento aos nossos modos de vida, aos nossos povos originários (MÍDIA NINJA, *Sônia Guajajara dá aula de história sobre povos indígenas à senadora do PSL*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qc0ze7cv7dE>. Acesso em: 5 de junho de 2019).

A origem de todo esse desentendimento é a mesma que gerou o distanciamento que decifrei na minha juventude. Faz parte de um tipo de apagamento que se dá em um processo histórico social que tenta falsear a violência gerada sobre os habitantes originários dessa terra. Ao mesmo tempo, demonstra que qualquer tentativa de reduzir os povos indígenas a “pobres”, “puros” ou outra denominação genérica, só pode ser feita na ausência de noção do que foi essa tomada de poder durante todos esses anos da colonização.

Krenak tem um texto belíssimo feito em 1999 que chama “O eterno retorno do encontro”, no qual faz alusão sobre como tem acontecido o contato entre os não indígenas e o povo originário desta parte do planeta. Durante a escrita, Ailton (KRENAK, 1999) traz o questionamento de como temos nos relacionado ao longo desses anos e de qual forma se dá a noção do encontro para cada povo. É assim que ele conta como os brancos sempre apareceram nas antigas narrativas indígenas marcando um lugar de oposição, reforçando aspectos fundadores da identidade própria de cada tradição e mostrando a necessidade de reconhecer a diversidade que existe originalmente em cada povo.

A percepção que Ailton traz em sua escrita mostra que quando nós sustentamos

⁶ Soraya Thronicke, do Partido Social Liberal, do estado do Mato Grosso do Sul.

⁷ Na Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH) do Senado Federal para debater a situação da saúde indígena no dia 11 de abril de 2019.

a invisibilidade do povo indígena, fazemos uma fratura nas nossas relações. Como ele demonstra, pensar que o encontro entre os indígenas e os não indígenas aconteceu apenas em uma data é uma tentativa de negar que esse encontro sempre aconteceu e sempre vai acontecer. Olhar para esse ponto de vista é uma forma de entender que na convivência há possibilidade de assumirmos a riqueza de cada um de nossos povos enquanto o verdadeiro patrimônio. Especialmente tendo em vista que só quando conseguirmos ver a diferença não como defeito, nem como oposição, mas como da natureza própria de cada cultura, poderemos avançar no reconhecimento do outro e estabelecer uma convivência mais verdadeira entre nós (1999).

Por tudo isso, acredito essencial quebrarmos qualquer tipo de invisibilidade, porque estamos lidando com a potência de viver um mundo ampliado que não traga somente visões exclusivas que limitam a percepção. No campo artístico, alcançar esse entendimento, como Krenak (1999) completa, é a oportunidade de garantir a pluralidade e de assegurar a mesma entrada para ocupar espaços culturais. Ainda que as apresentações, o seu processo de criação e do pensamento não coincida com a ideia predominante sobre o que é arte, obra artística ou estética. A valorização da diversidade é um caminho para o desmoronamento de qualquer cegueira social, mas também a oportunidade de abriremos caminhos para a erupção de imagens e ideias vindas de várias direções. Desconstruindo todo tipo de opressão e igualmente oportunizando a expansão do nosso ser em uma prática de olhar longe.

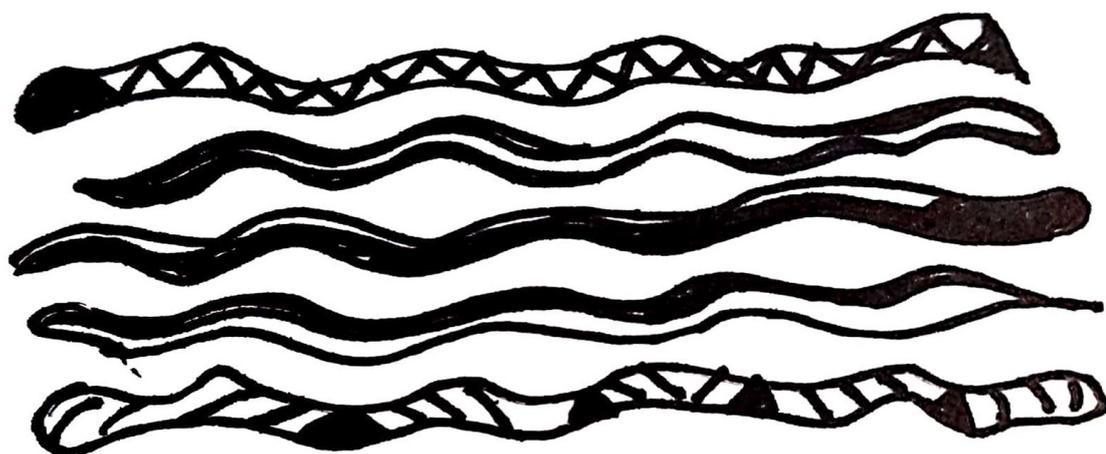
Desenho 4 - Peixes.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.

CARTA AO LEITOR

Desenho 1: Cobra lagoa.



CARTA AO LEITOR

São Paulo, 15 de janeiro de 2023

Prezado leitor,

Como vai?

Espero que você se encontre bem e acolhido em sua vida no momento em que lê essa carta.

Resolvi escrever neste formato como uma maneira de nos aproximar em uma conversa mais direta, ampliando outra experiência no meio da leitura dessa tese que é também poética. No final da carta, deixo o meu email para caso queira dialogar sobre algum ponto ou mesmo trocar alguma ideia.

Quero te contar que todo esse trabalho acadêmico tem sentido em minha vida como uma forma de organizar as ideias sobre o que tenho criado, enquanto pesquisa, espetáculo, festival, nas relações com as pessoas e no diálogo com os mundos dos povos originários. É uma maneira de elaborar essas ações pensando em seu contexto e expandir o olhar sobre a história, a sociedade, mas também sobre aquilo que acredito e desejo.

O que vem me guiando é o exemplo das lideranças indígenas que sabem de onde vêm, que conhecem a história do seu povo e mediante essa referência identitária não perdem o caminho. Estou falando de pessoas em contextos diferenciados e que também trazem na sua memória a perda de condições fundantes da vida, como serem expulsos dos seus próprios territórios, perderem violentamente familiares assassinados ou mortos por doenças no contato com a sociedade não indígena, outros que foram obrigados a fugir para sobreviver e perderam a língua, e no caminho da colonialidade, sofrem até hoje as consequências da invisibilidade social pautada pela visão antropocêntrica que só pensa em saquear tudo que traz vida na sua essência.

Essa gente me mostra o que é ter integridade e o que é ter uma ética real sobre si e sobre o outro, na luta diária pela sobrevivência do seu povo. Em seus discursos e atitudes vejo a potência de uma perspectiva ampla sobre a interdependência do planeta terra, do respeito aos rios, ao ar, dos animais e todos os seres. E no entendimento que fazemos parte de uma grande biosfera que desde a sua origem se constituiu em movimento, em impermanência e transformação.

Por isso, me integro radicalmente (como raiz, como fundamento) a esse conhecimento na construção de quem eu sou e do que quero no mundo. Reitero meu posicionamento político de fazer uma tese que traz como referência a intelectualidade

indígena, através de suas falas, publicações e ações artísticas. Mesmo porque, o saber dos povos originários ampliado sobre o mundo, ainda é recusado pelas instituições acadêmicas baseadas em regras que negam, por exemplo, uma banca de especialistas indígenas por não terem titulação de Doutorado e ainda pela dificuldade de validarem o outorgamento de Doutor Honoris Causas, como é o caso do líder indígena Ailton Krenak. Pergunto: Quem melhor poderia falar sobre a epistemologia que constitui as diferentes culturas e pensamentos dos povos indígenas que não eles mesmos? Consigo compreender de onde vem essa visão conservadora e regulamentar, mas diante da dimensão do conhecimento indígena acredito essencial e luto por essa presença em todas as instituições e lugares para que cada vez mais possamos aprender com as nossas diferenças.

Sei que a história é constituída com o paradoxo contínuo das conquistas e regressões. Vejo como foi traumático viver nesses últimos anos no Brasil, entre tantas perdas causadas na pandemia de COVID-19 e o aumento da destruição das políticas públicas que garantem o direito à vida. Ao mesmo tempo, vibro com emoção na posse de um Presidente da República que sobe a rampa de braços dados com o líder indígena Raoni Kaiapó aos seus 90 anos, junto a outros representantes da população brasileira. Naquele momento, meus olhos se encheram ao assistir uma mulher negra colocando a faixa presidencial no então eleito democraticamente, o Presidente Luís Inácio Lula da Silva.

Essa atitude tão simbólica conecta-se à, finalmente, concretização do Ministério dos Povos Indígenas a ser regido pela Ministra Sônia Guajajara e também pela direção de Jôenia Wapichana na hoje denominada Fundação Nacional dos Povos Indígenas. Vamos observando essas conquistas tão sonhadas, ao mesmo tempo em que vemos o abismo que transparece na idealização de pessoas vestidas com as cores da bandeira da Nação, esbravejando contra a democracia e vandalizando o Congresso Nacional, o Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Planalto.

Tudo me parece um cenário desviante que vai renovando o seu formato, produzido cada vez mais na desinformação e ou pelo seu excesso.

Daí podemos nos perguntar: por que falar de arte dentro desse sistema que ainda não garante o básico para todos: a moradia, a alimentação, a ecologia, o trabalho, a saúde, o lazer e o ócio? E qual a importância de pensar sobre a relação entre o teatro e os povos indígenas?

Na minha experiência, a arte, enquanto espaço de criação, abre infinitas possibilidades de imaginar novos mundos. Quero sim dançar, cantar, pintar o meu corpo, redirecionar a maneira de ocupar os lugares, ampliando a ideia de tempo na conexão com a natureza. Acredito nessa importância que reverbera na relação com a alteridade e nas ideias plurais que podemos atizar na escuta e convivência.

Ainda bem que venho tendo a sorte ou a escolha de vivenciar tudo isso que

amplia os meus valores sobre a coletividade, me fazendo refletir sobre a relevância de cada ser na complementaridade de suas ideias e formas de fazer. Também pela noção de desfronterização, quando implicitamente a memória ancestral expande os limites da correspondência do corpo no espaço, de todas as espécies, no sentido afetivo do território e do habitar.

Se há um ponto que posso afirmar é que na relação entre a arte e os povos indígenas eu encontro a vida. O valor está em tudo o que é vivo. Como sempre nos lembra o grande Davi Kopenawa “o facão vai durar duzentos, trezentos anos. A nossa existência é mais curta, por isso que damos mais valor para ela”.

Então, essa tese é sobre a ideia de reiventar a nossa existência por meio de ativações da criação, seja no palco, na rua, na aldeia, na floresta, em todos os lugares, com quem desejar, no formato que quisermos e para todo o mundo.

Fundamentalmente, quero ser realista a ponto de desejar o impossível!

Assim termino essa carta, mandando um abraço para cada pessoa que estiver lendo. Estou aqui sempre aberta ao diálogo!

Andreia Duarte

OBS: Segue meu email é andreaia@outramargem.art

Desenho 2: Flecha.



**DRAMATURGIA O SILÊNCIO DO MUNDO |
A EFEMERIDADE DE O SILÊNCIO DO MUNDO**

O SILÊNCIO DO MUNDO

DRAMATURGIA DO EXPERIMENTO CÊNICO

de Ailton Krenak e Andreia Duarte

CENA 1 – A FLORESTA

No chão do proscênio, o livro “A queda do céu, palavras de um xamã yanomami”, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, está aberto na página 329.

No fundo do palco um ciclorama. Uma cadeira à frente e na esquerda do público. No alto, um céu pendurado.

Luz no proscênio.

Andreia Duarte e Ailton Krenak entram e se posicionam à frente.

Andreia

Boa noite. Nós estamos aqui porque vamos apresentar um experimento cênico, que produzimos durante uma semana em imersão no Festival Porto Alegre Em Cena. Convidamos o nosso querido Xori Davi Kopenawa para estar conosco, mas infelizmente, como o seu sogro faleceu, ele teve de submeter-se a um longo período de luto e reclusão. Agradecemos a presença de cada um de vocês e que possamos juntos fazer parte desse acontecimento. Obrigada.

Ailton senta na cadeira. Andreia vai à frente e pega o livro. As luzes se apagam. Um foco vertical abre sobre Andreia com o livro na mão.

Andreia lê

“meu sogro não viajou tão longe quanto eu na terra dos brancos. No entanto, é um xamã antigo e seus espíritos já conhecem todas essas coisas. Quando conto a ele minhas viagens, declara apenas: você diz palavras verdadeiras! O pensamento dos brancos é cheio de ignorância. Eles não param de devastar a terra em que vivem e de transformar as águas que bebem em lodaçal. Foi ele quem me deu sabedoria, me propiciando contemplar o que os xapiri veem. Costumava me chamar e dizer: “venha cá! Vou alargar seu pensamento. Você não deve envelhecer sem se tornar um verdadeiro homem espírito. Senão jamais poderá ver a imagem da floresta com os olhos dos xapiri¹”. Então, eu me agachava e bebia yakoana² com ele durante um longo tempo. Aos poucos, meus olhos morriam sob a potência de seu pó. Era assim que, depois de eu ter virado fantasma, os espíritos de meu sogro me carregavam até o peito do céu. Voavam em alta velocidade com minha imagem e meu sopro vital. Minha pele permanecia no chão da casa, enquanto meu interior atravessava as alturas.”

Andreia sai do palco com o livro em suas mãos.

Todas as luzes do teatro apagam em blackout.

Vagarosamente uma sonoridade vai entrando e ocupando todos espaços do teatro. Sons minimalistas vão desenhando a intimidade da floresta, o vento batendo nas folhas, os animais caminhando, o rio descendo, os pássaros comunicando.

O ambiente sem luz é tomado durante 3 minutos pelo som da floresta.

Conforme o som vai diminuindo, vai aparecendo no fundo a imagem da floresta Yanomami. Um foco de luz abre sobre Ailton Krenak que está sentado na cadeira.

CENA 2 – O TEMPO DO MITO

Da coxia, Andreia pergunta:

AILTON, O QUE É O TEMPO DO MITO?

¹ Os xapiris são seres espirituais de grande complexidade e diversidade que vivem na floresta. Estão totalmente conectados com os xamãs Yanomami que agem para proteger o mundo contra seus males e as epidemias que atingem os humanos. Para saber mais sobre os xapiris, ver: KOPENAWA; ALBERT, 2015.

² Yãkoana é uma substância ritualística usada pelos xamãs Yanomami, que consiste em um pó feito de cascas de árvores secas e pulverizadas. Ao ser inalado, inicia o indígena no conhecimento xamânico de seu povo. Para saber mais sobre yãkoana, ver: KOPENAWA; ALBERT, 2015.

Ailton:

Nós precisamos ser capazes de tentar uma memória contínua de quem nós somos. No caso dos povos indígenas, a memória continuada tem que visitar um lugar que insistem em chamar de mito, porque querem esvaziar ela de sentido histórico e, portanto, chamam de mito. Acontece que todas as narrativas míticas anunciam coisas que nós vivemos, reconhecidas como história. Outro dia, eu estava me perguntando, que lugar é esse que o mito informa para vocês? Como um pensamento se apoia nesse lugar da narrativa do mito para ele pensar e interagir com o mundo? O que me ocorreu é dizer que no tempo do mito a gente ainda não tinha a angústia da certeza. Parece um debate filosófico, né? O tempo do mito é quando você ainda não tem angústia da certeza. Você não precisa ter certeza; o mito é uma possibilidade, não uma garantia. Não tem uma garantia de duração, de tempo; ele é mágico. Ele inaugura, abre uma porta para você atravessar e sair no mundo, interagir e se realizar no mundo. E sempre, obrigatoriamente, é uma experiência coletiva. Não é o sujeito, não é o self made. Não tem self made nessa história. As pessoas pertencem a coletivos, suas histórias são de profunda interação com uma constelação de gente que na base mesmo, costuma estar a sua herança cultural, seus avós, seus ancestrais. Independente de qual culto eles sigam, na base da mentalidade, do modo de se colocar no mundo estão as memórias mais antigas e ancestrais.

Então, essas memórias antigas nos ajudam a pensar na possibilidade de mundos que sejam intercambiáveis, que possam se alternar em diferentes espaços e lugares, senão as fronteiras vão continuar sendo a marca mais brutal, mais anti-humana. Precisamos vazar essas fronteiras, feito uma peneira, para podermos transitar entre esses mundos. Essa passagem do tempo em que não havia angústia da certeza deve se referir ao instante imediatamente anterior à linha que divide os povos que têm história e os que passariam a ter mito. O Olimpo, por exemplo, aquele monte Olimpo que fica ali em torno de Atenas, que sobe e encosta lá no mar Egeu e sai se espalhando por ali, aquele monte que hoje é ocupado por oliveiras, que é uma colina cheia de pedras, deixou de ser o lugar de deuses, deixou o seu lugar de trânsito de divindades e foi simplificado como uma paisagem que pode ser alterada. Ele deixa de ser um lugar sagrado, um lugar com essa potência criadora e transformadora que foi percebida antes como o Olimpo, o lugar onde os seres de poder transitavam entre humanos, a ponto de estabelecer relações com os humanos, de ter filhos, de ter consanguinidade com os humanos.

Quando acaba essa possibilidade, aquela gente empobrece a sua visão. Eu vou usar uma expressão que pode não ser a melhor agora, mas eles perdem a sua visão, a sua cosmovisão, eles abandonam uma cosmovisão e passam a perseguir agora uma ideia. Uma ideia de polis, de cidade, de sociedade, uma ideia de civilização que começa

a viver a angústia de ter certeza de alguma coisa. De ter certeza de que vão poder controlar aquele lugar onde estão vivendo, aquela paisagem, que vão conseguir através do conhecimento, da ciência, da experimentação, controlar a passagem do tempo, as mudanças dos ciclos do plantio e da colheita, até chegar a esse extremo que nós experimentamos hoje, no qual não dependemos mais do humor da Terra para a nossa produção, tanto da nossa produção material quanto da nossa produção de ideias.

Enquanto Krenak fala, no fundo do palco vai aparecendo uma comunidade de caranguejos.

Os humanos seguem produzindo, em algum sentido, independentemente do humor desse imenso Olimpo que é o planeta onde vivemos. Mas nós compartilhamos uma grande canoa – eu insisto nessa imagem, na qual a qualidade do ambiente não é mais uma preocupação da maioria da tripulação, porque os artificios que foram acessados, as técnicas, a ciência, os recursos, a tecnologia, isso que nós chamamos de tecnologia, que foi acessada pelos humanos, rompe aquela relação de lugar sagrado da Terra, que o Olimpo teve um dia e que outros lugares continuaram a ter mais tarde. Seus habitantes romperam com a ideia de que aqueles lugares eram sagrados e passaram também a tratar aqueles lugares como recurso. Recurso disponível para o humano moldar, manipular. E essa compreensão crescente de que o mito é uma categoria de conhecimento de povos que não têm história, que não têm pólis, que não têm política, que não pensam a complexidade das relações no mundo que nós compartilhamos, é uma grave herança segregacionista daquele pensamento que teve origem lá nos gregos. Eu fui com o Davi Kopenawa Yanomami a Atenas. E o Consulado do Brasil em Atenas pôs uma pessoa para nos acompanhar em visita à Acrópole, ao Arco de Adriano, ao Templo de Zeus. Fomos visitar esses lugares. Quando chegamos lá perto do mar Egeu, numa ruína, com aquelas colunas quebradas, com pedra caída para todo lado, restos de antigos templos tombados no chão e um mar lindo à nossa vista, em um dia de luz bonita e sol, paramos ali e a nossa acompanhante do consulado brasileiro ficou junto com a gente contemplando a paisagem. Então ela perguntou para mim e para o Davi: “O que vocês acharam deste lugar? Vocês gostaram do passeio?”. Eu fiquei num vazio, assim, pensando no que eu ia responder. O Davi me antecipou um pouquinho e disse: “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 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”.

Essa imagem, essa tradução que o pajé yanomami fez da nossa visita àquele lugar de ruínas na Grécia, é de uma completa compreensão daquele tempo mítico em que os antigos gregos viveram, quando o Olimpo era um lugar de trânsito de seres

divinos, bem como da passagem daquele lugar para um lugar histórico, onde você faz monumentos, constrói templos, constrói cidades e faz guerras. É a transição do tempo do mito – tempo em que é possível tudo, em que é possível que os mundos se intercambiem – para um mundo chapado, com uma história linear.

Não tem uma régua para você contar o tempo nas narrativas cósmicas ou cosmogônicas que os nossos ancestrais experimentaram e que alguns de nós herdaram deles por boa audição, porque, se fôssemos surdos, também estaríamos com uma régua contando tempo. Nessa condição, tudo o que nós imaginamos que é compartilhado como “o mundo”, segundo o que nós vivemos, ainda estava por existir. É como se fosse antes do tempo. Quando não estávamos ainda movidos na imensa movimentação de ideias, de recursos, de meios, para medir o tempo. Ainda não experimentávamos o sentimento interior de angústia em relação ao amanhã. O amanhã diz respeito à nossa ideia de tempo, tempo prospectivo, esse tempo que seria como uma flecha sempre em direção a alguma coisa que nós aprendemos a pensar como o futuro.

No mito, o tempo é uma espiral, não é uma flecha. O lugar que o nosso pensamento pode experimentar é um estado de suspensão, como na meditação, por exemplo. Quando alguém consegue parar a mente e fazer um exercício de meditação, essa pessoa pode visitar aquele lugar antes da angústia da nossa certeza sobre o amanhã. Eu me encontro com você hoje e nós marcamos um novo encontro amanhã. Nós fazemos esse acordo sobre o tempo com uma arrogância e com uma pretensão de que nós temos certeza que amanhã estaremos aqui ou vamos estar vivos para cumprir esse programa. Na verdade, quando nós nos despedimos e dizemos para alguém “até amanhã”, nós estamos investindo nessa incerteza viva que nós somos. Nós acreditamos que há amanhã. Mas nós não podemos abusar dessa ideia do amanhã como viemos fazendo nos últimos 200 anos onde alguém conseguiu tornar um mantra a expressão “tempo é dinheiro”. Seria talvez uma medida de tempo, dinheiro, assim como outras coisas poderiam ser tomadas como medidas do tempo. Quem está passando agora, é o tempo?

Ailton continua falando e Andreia entra do fundo do palco, caminhando devagar e paralelamente à tela. Olha a comunidade de caranguejos, o seu corpo vai se misturando com o da imagem, integrando àquela comunidade.

O tempo do mito me dá a oportunidade de convocar essas outras visões de mundo, que implicam também em outras experiências de tempo. Eu busquei a imagem daquelas pessoas que têm a prática da meditação para que pudéssemos ter pelo menos um exemplo de exercício possível para alguém experimentar, sair desta contagem do tempo dinheiro, do tempo compromisso e experimentar o seu tempo interior. Esse tempo nos libera da incessante reafirmação

que nós buscamos de ter certeza sobre o amanhã. O amanhã pode ser um presente que virá de encontro à nossa perseverança, à nossa paciência com o dia que nós vivemos hoje, que é o presente de agora, que é o sentido da palavra “presente”. Quando nós pensamos passado, futuro, nós estamos pensando sobre o que não existe mais ou o que não existe ainda. Viver a incerteza viva, é a melhor dança, talvez, que a gente possa fazer com a experiência de compartilhar a vida com uma constelação de outros seres que não contam o tempo como nós, os humanos. Nós podemos convocar um tipo de humanidade que interpela os outros seres também sobre a vida, a existência. Uma árvore, quando está adulta, ela pode estar com 80, mas ela pode estar também com 200 anos, algumas sequoias chegam a 600, 800 anos, uma peroba rosa, um carvalho – isso para ficar nas árvores. E as montanhas, qual a idade das montanhas? Nós contamos o tempo muito mais mobilizados pela nossa angústia do que pela nossa incerteza. Talvez você possa experimentar, também, habitar um tempo que é anterior a essa angústia comum a todos nós, no tempo que nós vivemos no mundo hoje, diante de tantas ameaças e de tantas violências, o nosso ser fica instigado a buscar certezas. Mas nós podemos habitar numa boa a experiência da incerteza viva, porque nós ressaltamos o sentido da vida: que não há garantia da vida. O amanhã – ele não está à venda. Acho que esse é um convite para pensarmos sobre viver o dia de hoje, viver com tudo, a experiência de cada dia com o sentido renovado de um presente, não de uma prospecção no tempo. Mas este presente que te possibilita como um dado interior de estar no mundo da melhor maneira aqui e agora.

CENA 3 – PÁSSARO MULHER

Um corredor de luz abre onde Andreia caminha. Ela fala:

A oportunidade de morar em uma comunidade indígena deslocou para mim uma autonomia maior sobre o tempo e que era possível ver no cotidiano. Nas coisas da vida. Lembro dos momentos em que eu ia pescar no fim da tarde. Isso nos dias de semana, como uma terça-feira. Eu sempre pensava que enquanto eu estava ali, dentro de uma canoa no meio daquela lagoa enorme, esperando o tempo do peixe; as pessoas, meus amigos, família, estavam todos, naquele momento, cumprindo os seus horários, trabalhando oito horas por dia na cidade, com hora para acordar, para comer, para sair, para tudo. Era um privilégio poder parar quando eu não queria fazer nada. Apesar que eu sempre estava inventando alguma coisa.

Naquele, lugar eu sentia transportada para outra dimensão, por exemplo quando, em toda noite, eu era acordada com alguém perguntando: “po ne wa`up?” “Você sonhou?” Isso porque os Kamayura acordam na madrugada para saber o que as pessoas estavam sonhando. E no outro dia, de manhã bem cedo, também perguntam

qual foi o nosso sonho. Se você sonhou alguma coisa, se você sonhou com alguma onça, então a pessoa vai ter que ficar em casa, não é para ir para outro lugar. Também tem o sonho que traz alguma coisa boa, que você fica feliz sabendo que aquele sonho veio para você.

Então, não é uma coisa distante, mas algo que faz parte da vida. E não tem a ver com essa prioridade sobre a economia, sobre esse desenvolvimento, na verdade está em uma vida que vai sendo transportada para outros lugares, se conectando, dançando, cantando, nadando, ouvindo histórias. Aquele tanto de criança livre. Tem a ver com isso.

Talvez seja com essa força que em todos os dias, a tatuagem marcada na minha pele vai provocando o fundamento que não posso esquecer de onde eu vim, nem a noção de que os percursos que passei aprofundam as escolhas que faço. Vejo esse símbolo, né? 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.

CENA 4 – CANTAR E DANÇAR PARA SUSPENDER O CÉU

Ailton e Andreia vão para o centro do palco. Se colocam ombro a ombro, um ao lado do outro. Inspiram e expiram. Inspiram e expiram. Começam a dançar em círculo, cantando:

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã

Inspiram e expiram. Inspiram e expiram.

CENA 5 – OS BRANCOS SÃO MUITOS?

Os dois caminham em direção ao proscênio. Krenak começa a contar a

história:

Na segunda vez em que eu fui visitar os Yanomami na floresta, um deles me perguntou:

Andreia: Ailton, é verdade que os brancos são muitos?

Krenak: Aí eu pensei, como que eu vou responder um negócio desse? E respondi: “são, eles são muitos. Então ele me perguntou:

Andreia: Mas, eles são muitos quantos?

Krenak: Eu respondi assim, como a areia, como as estrelas do céu, os brancos são tantos assim. No outro dia, o meu amigo veio chegando.

Andreia: Se eles são muitos, como que eles fazem para comer?

Krenak: É um pensamento maravilhoso esse, se eles são muitos, o que eles comem. Daí eu falei: eles comem tudo, pau, folha, pedra, terra, eles comem tudo. Meu amigo foi embora e no outro dia fez mais uma pergunta.

Andreia: E onde é que eles jogam todo o lixo deles?

Krenak: Eles jogam no mundo, eu respondi. No mundo inteiro. Então ele me perguntou.

Andreia e Krenak: E eles estão vindo para cá?

CENA 6 – CHAMAMENTO

Andreia sai de cena e Krenak senta no chão, olhando a tela.

Começa a projeção de fotos e vídeos das “Greves do Clima”, realizadas em 2019, por adolescentes e ativistas de todo mundo, quando a jovem Greta Thunberg passa a ser considerada uma liderança que chama atenção dos representantes mundiais sobre a crise climática do planeta.

Há um jogo imagético de transição para um fragmento do vídeo do líder Ailton Krenak discursando em defesa dos Direitos dos Povos Indígenas na Assembleia Nacional Constituinte de 1987, quando pintou seu rosto de preto em manifestação de luto. Fala de Ailton Krenak no vídeo:

(...) Os srs sabem, V. Exas. sabem que o povo indígena está muito distante de poder influenciar a maneira que estão sugerindo os destinos do Brasil. Pelo contrário. Somos talvez a parcela mais frágil nesse processo de luta de interesse que se tem manifestado extremamente brutal, extremamente desrespeitosa, extremamente antiética.

O povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver, tem condições fundamentais para a sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida, da sua cultura, que não coloca em risco e nunca colocou em risco a existência, sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos. Creio que nenhum dos srs. poderia jamais apontar atos, atitudes da gente indígena do Brasil que colocaram em risco, seja a vida, seja o patrimônio de qualquer pessoa, de qualquer grupo humano neste país.

Imagem 1 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



Fonte: Frame retirado do vídeo feito para O silêncio do Mundo. Filmagem da fotografia de Claudia Andujar feita por Isabel Ramil. 2019. Porto Alegre.

Imagem 2 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



Fonte: Frame retirado do vídeo feito para O silêncio do mundo. Edição Isabel Ramil. 2019. Porto Alegre.

Imagem 3 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



Fonte: Flyer da Greve Mundial sobre o Clima. Edição Isabel Ramil. 2019. Porto Alegre.

Imagem 4 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



Fonte: Edição do vídeo do líder indígena Ailton Krenak na Constituinte de 1988. Edição Isabel Ramil. 2019. Porto Alegre.

Imagem 5 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



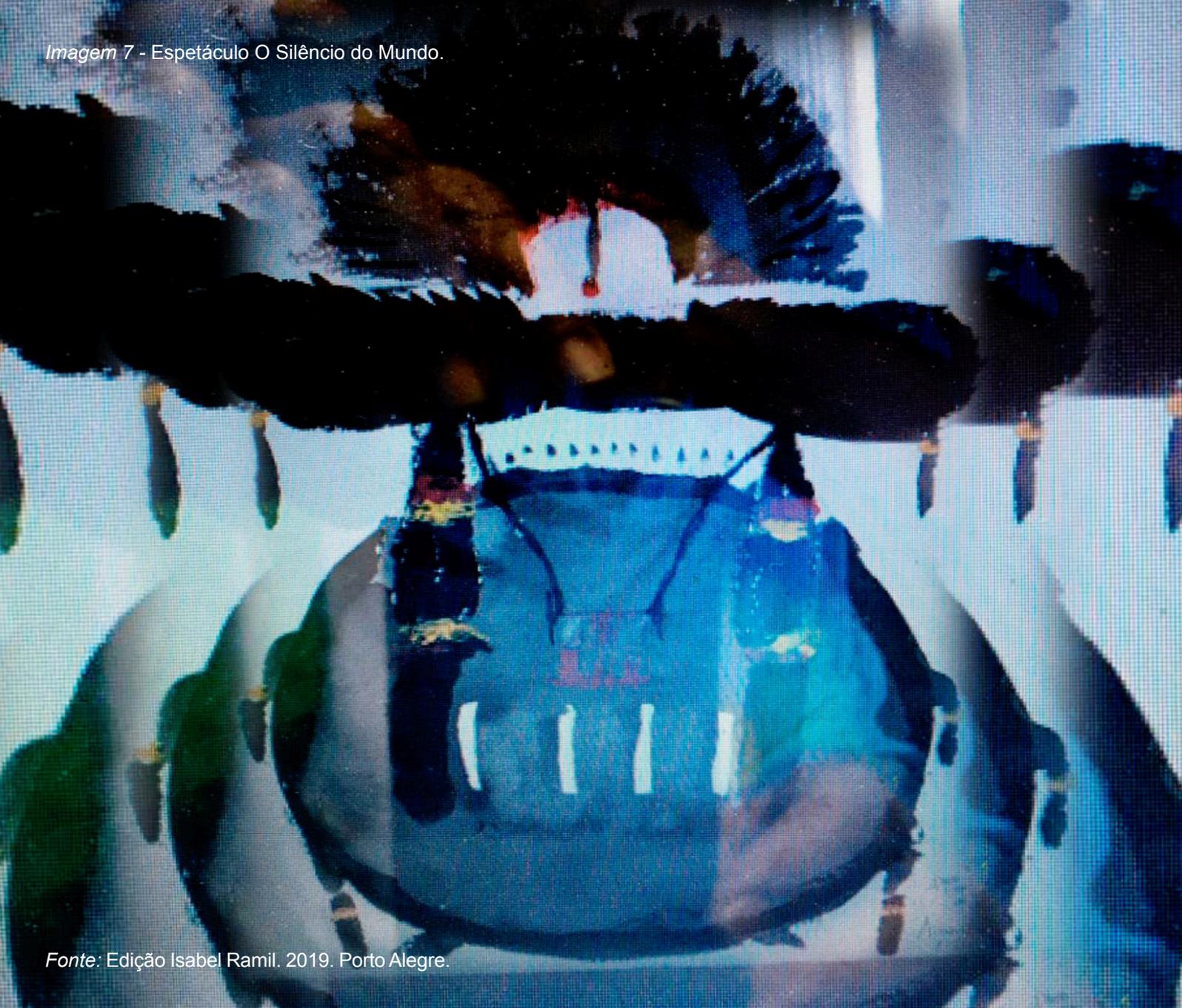
Fonte: Edição do vídeo do líder indígena Ailton Krenak na Constituinte de 1988. Edição Isabel Ramil. 2019. Porto Alegre.

Imagem 6 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.

AINDA É POSSÍVEL UMA MEDIAÇÃO?

Fonte: Edição Isabel Ramil. 2019. Porto Alegre.

Imagem 7 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



Fonte: Edição Isabel Ramil. 2019. Porto Alegre.

Imagem 8 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



Fonte: Edição Isabel Ramil. 2019. Porto Alegre.

Hoje somos alvo de uma agressão que pretende atingir, na essência, a nossa fé, a nossa confiança. Ainda existe dignidade, ainda é possível construir uma sociedade que saiba respeitar os mais fracos, que saiba respeitar aqueles que não têm dinheiro, mas mesmo assim, mantêm uma campanha incessante de difamação. Um povo que sempre viveu à revelia de todas as riquezas, um povo que habita casas cobertas de palha, que dorme em esteiras no chão, não deve ser de forma nenhuma contra os interesses do Brasil ou que coloca em risco qualquer desenvolvimento. O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos 8 milhões de quilômetros do Brasil. V.E. são testemunhas disso.

Agradeço à presidência, aos srs. Constituintes, espero não ter agredido com as minhas palavras os sentimentos dos presentes neste plenário. Obrigado. (Palmas prolongadas)

CENA 7 – AINDA É POSSÍVEL UMA MEDIAÇÃO?

Andreia entra no palco, conversando com Ailton:

Mas se a individuação separa o mundo dos humanos, da montanha, da chuva, do sol, do ar, da terra, e cria uma sociedade que não permite a existência de outras formas de vida; eu fico perguntando: ainda é possível algum tipo de mediação? Ainda existe quem possa fazer essa mediação?

Ailton continua sentado no chão.

Andreia pega a cadeira na esquerda do palco e leva à direita. O palco vai escurecendo, enquanto um foco de luz abre sobre ela que está sentada na cadeira. Entra um som de chuva.

Ela sente a chuva com as suas mãos.

Andreia levanta da cadeira e caminha no palco. Pára, sente a chuva no corpo. Vagarosamente vão abrindo feixes de uma luz transversal. As luzes começam a iluminar o palco e o som da chuva aumenta.

Andreia se move em direção ao chão. Pára com as pernas estiradas e sente a chuva.

Andreia movimentava o seu corpo e encontra Ailton Krenak estirado no chão.

Ela deita ao lado dele.

Eles sentem a chuva.

Ailton levanta. Canta e dança sozinho para o trovão.

Na tela do fundo aparece a pergunta:

Ailton caminha e senta na cadeira que está no palco, à direita do público.

Andreia senta do seu lado, no chão.

Ailton começa a sua fala:

A nossa aldeia Krenak fica na margem esquerda do *Watu* de onde podemos observar, na margem direita, uma serra rochosa que tem o nome de Takrukak. É uma serra de pontas viradas para o céu, pontas de pedras, como lanças apontando para o espaço. Meu pai, meu avô, meus primos, olham aquela montanha como se fosse nossa mãe, como se fosse nossa avó, fazem cerimônia para ela, cantam para a montanha, cantam para o rio. Olham para o outro lado do rio e observam o seu humor, se ela está triste, feliz ou ameaçadora, se tem nuvem em cima dela, se vai chover ou se amanheceu com o céu limpinho e está toda bonita, brilhando. É assim que o pessoal lá da nossa casa fica sempre parecido com o humor da montanha, com o humor do nosso avô que é o *Watu* e parecido com o humor de todas as serras, das montanhas, dos rios que cercam a aldeia. Também, quando nós acampamos no mato, ficamos esperando o vento nas folhas das árvores para ver se ele ensina uma cantiga nova, um canto cerimonial novo, se ele ensina e a pessoa ouve. Se ela ouvir, repete muitas vezes esse canto até aprender e depois mostra o canto para os seus parentes, para ver se ele é reconhecido, se é verdadeiro. Se for verdadeiro ele passa a fazer parte do acervo dos nossos cantos.

Por essa razão que eu falo do lugar em que a memória busca o fundamento, informando o nosso conhecimento universal que é vivido no cotidiano de nossas comunidades. É muito bom quando os Krenak podem se recolher no Taruandé que é um movimento que o céu faz de aproximação com a Terra. No Taruandé os meninos que ainda estão engatinhando, os homens, as mulheres, os mais velhos cantam e dançam juntos, como uma brincadeira de roda. Repetindo frases na sua língua materna que diz: “o meu avô montanha, você é meu avô e o rio”, “você é peixe pra eu comer”, “você me dá remédio para a minha saúde”, “você esclarece minha mente e meu espírito”, então, “o vento, o fogo, o sol, a lua”. Ficam repetindo essas frases na sua língua ancestral, batendo o pé no chão, tocando maracá, acendendo fogo, pulando na água fria, buscando saúde, fazendo terapia muito especial e afirmando a sua própria identidade.

Tudo isso também diz respeito às coisas efêmeras que o vento leva, que a chuva leva e as casas, os objetos, os ornamentos. Os adornos que nós usamos em cada ocasião, eles não são só para enfeitar a gente, eles são para nos tornar mais parecidos possível com o espectro dos nossos ancestrais, que estão em volta da gente, dançando. É para os imitá-los, então procuramos usar signos para que os nossos ancestrais se sintam animados a ficar perto da gente, porque nós estamos parecidos com eles. Para que eles pensem: “ah, meus netos estão gostando de mim, estão parecidos comigo.” Esse é um pensamento indígena sobre a própria origem, sobre sua linhagem espiritual que é determinante para viverem qualquer coisa. Para se relacionarem com os brasileiros,

com os portugueses, com os mineiros, com os capixabas, com os japoneses, com o alemão, com todas as pessoas no mundo. A identidade que o meu povo carrega até hoje, mesmo depois de ter enfrentado tanta hostilidade, não cortou a ligação que temos com a nossa memória, com esse rio de memória ancestral que alimenta a nossa existência nos campos. É da vida familiar, material, é aquilo que sustenta a gente. No sentido de ser transcendente, de tudo que excede as nossas necessidades de ter uma terra, de ter comida, de sobreviver com segurança física ligada a esses vínculos.

Eu sou de uma geração que cresceu falando português, falando a língua regional dos nossos vizinhos mineiros que vivem no entorno do nosso rio, lá no Rio Doce, uma área que foi colonizada desde a década de 20, no século passado e que já tem mais de cem anos de colonização intensiva. Como aconteceu aqui no Rio Grande do Sul que os territórios vizinhos às terras indígenas Kaingang e Mbyá-Guarani foram ocupados. É uma presença tão próxima, um assédio tão intenso da cultura regional que acaba por abafar a expressão dessas línguas locais, e devagarzinho vai erodindo a cultura desses pequenos grupos até o ponto de eles se integrarem na vida regional sem nenhuma particularidade. Onde os conhecimentos tradicionais sofrem uma erosão tão grave que nós, em pouco tempo, nos tornamos uma comunidade de iguais. Iguais no sentido de empobrecimento; quem dera que fôssemos iguais no sentido de compartilhar o que nós temos de melhor. Mas essa igualdade é uma igualdade com sinal de menos. A gente fica cada vez mais igual e cada vez mais pobres do ponto de vista cultural, do ponto de vista da diversidade, do conhecimento sobre os ecossistemas em que nós vivemos, da capacidade de interagir com os lugares em que nós vivemos e precisamos viver, com o lugar de onde nós tiramos água para beber, tiramos comida, tiramos tudo que a gente precisa para fazer nossos abrigos, para nos sentir bem, para nos sentir confortáveis. Então nós vamos, devagarzinho, fazendo desaparecer as paisagens em torno dos lugares onde nós vivemos, que é um espelho do outro desaparecimento, interior, que nos expomos a ele, e às vezes, contribuimos para ele, que é a erosão cultural, né? É a perda de conhecimentos próprios sobre nossos habitats, sobre nossas comunidades. No caso, não só da comunidade humana, mas das comunidades em que nos constituímos, como culturas e os ambientes que nós experimentamos.

É por isso que o que eu valorizo é a possibilidade de ter famílias que olham para si mesmas, que não sintam vergonha de ser quem são, não tenham vergonha de morar em casa de chão batido, não sintam vergonha de cozinhar num fogareiro de cupinzeiro, em cima de pedra; não tenham vergonha de comer carne moqueada, comer peixe moqueado assado na pedra, comer batata e mandioca tiradas de baixo das cinzas; não tenham vergonha de fazer isso. Acho que esse 'fazer' é um jeito de continuar sendo Krenak. Os árabes, os judeus, os japoneses também batem tambor, e comem de palitinho. É um jeito de eles continuarem sendo árabes, judeus,

japoneses. Por que a gente não pode continuar sendo como somos e em qualquer lugar? Essas pessoas têm que ter o direito de continuar ensinando para seus filhos os valores que até hoje eles trouxeram vivos consigo.

Mas também para trazer essa experiência magnífica que é quando essas coletividades se unem com suas visões para cantar e dançar para suspender o céu. Isso significa ampliar o nosso horizonte no sentido existencial, não é apenas uma projeção de algo, de um desejo. Mas uma ideia de contribuir com quem nós somos, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, também existe uma por consumir as nossas subjetividades.

Então vamos vivê-las com liberdade que somos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos pelo menos ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões e nossas poéticas sobre toda a vida. Definitivamente não somos iguais e é maravilhoso perceber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. O fato de podermos compartilhar esse espaço não significa que somos iguais, mas significa exatamente que somos capazes de atrair uns aos outros pelas nossas diferenças. Ter diversidade, não isso de uma humanidade com a mesma etiqueta e que até agora vem sendo uma maneira de homogeneizar e tirar nossa alegria de estar vivos. Por isso, é importante sabermos sobre essas comunidades que ainda existem em todo o mundo, quando o céu está fazendo uma pressão muito grande sobre o planeta é essa parte de humanos que vão estar cantando e dançando. Se não fizerem isso, a pressão fica demais sobre nossa cabeça e ficamos sem saída. Eu não aceito o xeque-mate, fim do mundo ou fim da história. Nos momentos mais difíceis para mim é quando eu mais evoco esse pensamento: cantar, dançar e suspender o céu.

CENA 8 – CANTAR E DANÇAR PARA SUSPENDER O CÉU

Ailton e Andreia vão para o centro do palco. Se colocam um ao lado do outro. Inspiram e expiram. Inspiram e expiram. Começam a dançar em círculo cantando:

Ehe ehe ehe, porã etê
Ehe ehe ehe, porã etê
Ehe ehe ehe, porã

Ehe ehe ehe, porã etê
Ehe ehe ehe, porã etê
Ehe ehe ehe, porã

Ehe ehe ehe, porã etê
Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã”

“Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã etê

Ehe ehe ehe, porã

Imagem: Canto Ehe Porã.



Fonte: Andreia Duarte cantando.

FIM

A EFEMERIDADE DE O SILÊNCIO DO MUNDO

No ano de 2018, convidei os líderes indígenas Ailton Krenak e Davi Kopenawa para criarem, ao meu lado e em co-autoria o experimento cênico O Silêncio do Mundo. A idealização da cena veio de uma pesquisa artística expandida sobre como realizar o cruzamento entre o teatro e o mundo indígena. Vale dizer que Ailton Krenak é um dos intelectuais e líderes mais emblemáticos e importantes do Brasil, trazendo um profundo questionamento sobre a perspectiva antropocêntrica – enquanto uma consideração exclusivista que insere o homem no centro do mundo. E que o seu pensamento atravessa diversos campos que tratam da existência humana, da sociedade, do conhecimento e da prática artística. Com a mesma importância, Davi Kopenawa é considerado um dos principais líderes e xamãs Yanomami, foi um dos responsáveis pela demarcação da Terra Indígena Yanomami e é conhecido mundialmente por sua luta incansável pela sobrevivência da floresta Amazônica. Então, quando faço o movimento de instigar dois dos mais importantes líderes indígenas do Brasil para adentrar no espaço da arte cênica, procuro fazer a partir de alguns fundamentos que estão em uma discussão ampliada e através de uma relação profunda que venho construindo há mais de 20 anos com parceiros e amigos do povo originário.

Os nossos encontros foram construídos nos momentos em que Ailton e Davi vinham para São Paulo como convidados de alguma instituição para participar de eventos. Nesses momentos, eu aproveitava para ouvir suas oralidades, refletir e aprender sobre os seus pensamentos, bem como, abrir espaço para nos conhecermos melhor criando oportunidade de troca. A verdade é que seria muito difícil conseguir um diálogo tão contínuo se eu estivesse morando em outro lugar que não São Paulo – que por ser um grande centro econômico e do mercado cultural artístico brasileiro, proporciona frequentemente a vinda de representantes indígenas para a cidade. Mas também, pelo tamanho do Brasil que vai implicar em uma dificuldade para realizar viagens e pelo fato que cada um destes líderes moram em lados opostos do território brasileiro: Krenak habita a Terra Indígena Krenak no estado de Minas Gerais, que fica no Sudeste e Davi Kopenawa mora na Terra Indígena Yanomami, que ocupa os estados do Amazonas e Roraima, na região Norte.

O que aconteceu foi que a experiência de observar e escutar as palestras desses líderes, abriram a percepção sobre como expressam a sua intelectualidade e origem avançando o lugar da fala em direção a outras expressões do corpo. Lembro que no meio de uma fala e após ter contado sobre todo o processo colonial que culminou na morte do Rio Doce³, Ailton Krenak parou, retirou um maracá de dentro da sua bolsa e

³ No dia 5 de novembro de 2015 aconteceu o rompimento da Barragem de rejeitos de mineração denominada “Fundão”, no subdistrito de Bento Rodrigues, a 35km do centro do município de Mariana, no estado de Minas Gerais, Brasil. A barragem era controlada pela Samarco Mineração S. A., empreendimento

começou a cantar e dançar. Quando ele terminou, olhou para a plateia e disse: “essas coisas me deixam tão chateado, tão chocado, que preciso parar e cantar”. Aquele ato tão simples e inesperado provocou em mim um estado de suspensão. Foi como se Krenak tivesse obrigado a todos que estavam ali, parar e respirar, ao mesmo tempo em que nos ensinava a não permanecer no diálogo da violência. Mas aceitar que existem outras maneiras que nos ajudam a comunicar e a criar formas de bem-estar no meio de tantas dificuldades.

Algo semelhante aconteceu logo no início de uma fala do Kopenawa, quando ele sentou na cadeira, olhou para o seu público e começou a falar em Yanomami durante aproximadamente quinze minutos. Foi tão interessante estar naquela situação, primeiro porque aquilo gerava um incômodo para a plateia que estava ali para ouvir sua fala, mas não estava entendendo nada do que dizia o palestrante, visto que não havia tradução. Por um lado, aquela atitude mostrava a inteireza daquele líder comunicando com o gesto e fala vindos da língua própria. Como simultaneamente levantava um tensionamento que me fez pensar na imposição da colonialidade sobre o valor da língua oficial portuguesa. Sabendo que estamos dentro de um país que foi construído sobre a diversidade de povos indígenas que falam até hoje línguas próprias e que muitas dessas culturas vivas e singulares ainda sofrem um apagamento na formação da sociedade brasileira. Davi construiu, naquele lugar e para o público, a sensação que ele e os povos originários sofrem quando são obrigados a falar outra língua para construir relações fora da aldeia que possam contribuir com o seu viver.

Havia um deslocamento de sentido nas atitudes dos líderes Ailton Krenak e Davi Kopenawa que, sob o meu olhar, reverbera uma presença expandida. No momento em que eu os acompanhava, fui percebendo que os dois líderes realizavam ações que mostravam os seus pensamentos, continham a estética originária da própria cultura, bem como traziam significados políticos que envolvem o contexto social em que pertencem. Krenak cantou a dor da morte do rio Doce provocada pelo desenvolvimento capitalista desenfreado. Davi, em sua fala na língua originária, mostrava a presença viva dos Yanomami, frente a tantas ameaças que vão contra a sobrevivência do seu povo.

Também acho relevante lembrar que nesse mesmo período em que eu estava ao lado desses líderes, ouvindo as suas falas e observando as suas militâncias, Ailton Krenak e eu começamos a criar a mostra artística TePI – Teatro e os povos indígenas. Um evento que teve a sua primeira edição realizada em 2018 e a segunda agendada para 2020, mas não foi realizado por causa da pandemia de COVID-19 que atingiu todo o planeta. O TePI tem o objetivo de trazer o protagonismo das produções dos

conjunto das maiores empresas de mineração do mundo, a brasileira Vale S. A e a anglo-australiana BHP Billiton. Para saber mais ver: KRENAK, A. Se não fosse a persistência, já tínhamos acabado. In: *Povos Indígenas no Brasil 2011-2016*, São Paulo: Isa, 2017, p. 156-165.

artistas indígenas que expressam os seus trabalhos por meio dos seus corpos no espaço. Além disso, é uma mostra artística que busca dialogar com criações que têm como base o entendimento de que não existem humanos separados da natureza. Mas todos somos integrados à natureza e o planeta é o local da sobrevivência coletiva de todas as existências: humana e não humana, como animais, plantas, montanhas, bactérias etc. Um aprofundamento sobre a noção de que somos apenas uma espécie e que juntos temos responsabilidade sobre a sobrevivência da Terra. Para a nossa concepção, seria esse um pensamento que precisa alcançar todos os campos do conhecimento, estar em todos os lugares, inclusive na arte.

Foi assim que cunhamos a noção de “fazermos juntos porque decidimos fazer”, o que carregou para as criações a necessidade de unirmos artistas indígenas e não indígenas em um movimento comum. Portanto, foi nesse contexto de pensamentos e realizações, que chegou a idealização do O silêncio do Mundo enquanto um experimento cênico a ser feito no palco e para um público não indígena, onde Davi Kopenawa, Ailton Krenak e eu pudéssemos propor ações que emanasse esteticamente e politicamente a percepção de uma vida conectada com tudo o que existe no mundo e que é natureza.

Da minha parte estava claro que fazer esse experimento era algo muito coerente, porque desde quando eu morei nos anos 2001 à 2005 com o povo Kamayura – que é um povo falante da língua Kamayura, habitante do Parque Indígena do Xingu, que se localiza no centro-oeste brasileiro, no estado do Mato Grosso – até os dias de hoje, busquei nas várias práticas que exerci como artista relacionar a minha experiência atravessada pela existência indígena e criar ações em conjunto a partir de uma vivência aprofundada. Isto significa que não estou interessada em apenas uma pesquisa momentânea, que muitas vezes corre o risco de gerar apropriação de aspectos das culturas específicas dentro das criações artísticas não indígenas. Mas faz parte de um propósito maior, onde busco em um tempo dilatado realizar trabalhos artísticos que valorizem o encontro entre alteridades, a diversidade humana, em um ativismo contra todo tipo de violência gerada no processo colonial. Fora que seria uma honra estar criando um espetáculo ao lado desses líderes indígenas que são pessoas que vêm transformando o meu ser.

Também, a proposta carregava um viés político de visibilidade dos povos indígenas no mercado dos festivais nacionais e internacionais, assim como das instituições culturais, onde só recentemente começa uma presença maior da arte indígena contemporânea. Ainda existe pouco reconhecimento da produção performática indígena atravessando o teatro no Brasil e, algumas vezes, os convites são feitos para indígenas fazerem participações pontuais em trabalhos que têm assinaturas não indígenas. Então, O Silêncio do Mundo também trazia a intenção de chamar atenção para o povo originário e as discussões que envolvem as suas vidas

Imagem 9 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



Fonte: Foto Porto Alegre Em Cena, 2019. Porto Alegre.

Imagem 10 - Espetáculo O Silêncio do Mundo.



Fonte: Foto Porto Alegre Em Cena, 2019. Porto Alegre.

no campo das artes cênicas, como realizar uma cena que buscava horizontalidade no processo criativo e o compartilhamento da autoria.

Tanto Krenak como Kopenawa já participaram de outras experiências artísticas, na produção de filmes, álbuns musicais, em festivais, programa de rádio, exposições e assistiram espetáculos. Os dois aceitaram a proposta, mostrando uma disponibilidade de estar junto e inventar ações no campo da arte. Como a agenda de ambos é muito cheia de compromissos, construí um projeto cênico que propunha uma equipe técnica criativa e a realização de três experimentos a serem feitos em diferentes momentos, cada qual com a duração de uma semana de encontro e apresentação do resultado. Mas também sabendo das condições de venda, ou seja, que a realização de um espetáculo como este envolve despesas consideráveis, ainda mais envolvendo dois grandes líderes indígenas e uma logística difícil. Mesmo assim estávamos acreditando na realização.

Ainda naquele período mencionado em que Ailton estava em São Paulo, fomos até a Pinacoteca, que é o museu de arte mais antigo da cidade, para visitar o artista plástico Ernesto Neto que estava montando a exposição “Sopro”⁴. Caminhamos juntos até o parque que fica ao lado do museu, sentamos nas raízes expostas de uma árvore e ficamos os três conversando sobre a realização do O Silêncio do Mundo. Instigado por Krenak, Neto aceitou construir uma obra artística a ser instalada sobre nossas cabeças no palco, dando a leitura de um céu e lançando luz sobre o monumental livro “A queda do Céu, palavras de um xamã Yanomami”, de Davi Kopenawa e o antropólogo francês Bruce Albert. Nesse encontro, Ailton Krenak foi expondo o seu pensamento sobre o trabalho, assim como reforçou posteriormente a mesma ideia em uma mensagem escrita:

(...) seria a ação de fazermos o “corpo de mulher branca” desaparecer em cena, com a entrada do elemento MUNDO, que dilui a divisão estabilizada entre humano e não humano, extinguindo a noção de gênero e raça posta como termo das relações interpessoais. Um exercício de desconstrução do discurso antropocêntrico que estabiliza o corpo humano como medida das coisas e define gênero e raça, selvagem e civilização, índio e branco (Informação verbal⁵).

A ideia de tirar o corpo humano do centro do mundo foi o pensamento fundante da criação. Desse modo, fomos aprofundando e dialogando sobre o alerta do planeta sendo silenciado pela morte das diversas existências que o habitam. O que significa que a humanidade enquanto mais uma espécie, também pode ser silenciada. Mas como

⁴ PINACOTECA. Ernesto Neto: Sopro. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/ernesto-neto-sopro/>. Acesso em 27 de fevereiro de 2021.

⁵ KRENAK, Ailton. *Conversa sobre O silêncio do Mundo*. Whatsapp. Pessoal. 2020

Ailton Krenak explicou durante o processo criativo: “o ser humano pode até acabar, mas a natureza sempre vai ter a potência de criar outras formas de continuidade” (KRENAK, 2020, p. 82). Assim que pensamos realizar a nossa cena como uma maneira de invocar a presença das comunidades de não humanos, provocando as pessoas para se conectarem novamente com esse organismo que é a Terra e sair da abstração civilizatória que nega a pluralidade das formas de vida. Estávamos sugerindo construir esse caminho pela experiência do nosso encontro, no processo de criação e como se dá na educação indígena, por meio das conversas, vivência, na repetição, na observação.

Conseguimos a aprovação do primeiro experimento cênico no Festival Porto Alegre Em Cena no ano de 2019. Até ali, estávamos todos confirmados, mas no último momento, infelizmente Davi não pôde ir, pois seu sogro havia acabado de falecer e ele teve que submeter-se a um longo período de reclusão e atividades que envolvem o luto do seu povo. Krenak e eu tomamos a decisão de ir para o POA Em Cena, mas a ausência de Kopenawa foi sentida. Para elevarmos a presença desse ser tão importante, tomamos a decisão de trazer para a cena fragmentos que atravessam a nossa convivência com Davi, tal como, começar o experimento lendo para o público um parágrafo do livro “A queda do céu”, onde Kopenawa mostra a importância do sogro na sua formação como xamã (KOPENAWA, 2015).

No primeiro dia da imersão, ficamos mais de oito horas conversando e elucubrando o sentido que seria emanado ao público, quando tomamos a decisão de trabalhar sobre a noção do tempo do mito desenvolvida por Ailton Krenak (2018, p. 4). Um conceito que traz a compreensão do mito enquanto um espaço ancestral, onde todas as existências têm consciência de integrarem uma mesma comunidade. É uma dimensão que se abre em uma lacuna onde tudo é possível, quando a vida começa a ser criada e transformada a todo momento. Assim, as relações entre os não humanos e os humanos vai acontecendo, emergindo no cotidiano, no ritual, enfrentando os perigos e fazendo alianças. Isso se dá, por exemplo, no momento em que as cobras passam a comunicar com as pessoas, as onças casam com mulheres, os sapos rezam dentro de aldeias ameaçadoras, os homens viram pássaros para namorar com as fêmeas, as mulheres apaixonam por belos jacarés que depois viram árvores, os rios são criados com suas curvas, as montanhas comunicam com comunidades, as tempestades fogem ao controle, o céu é apoiado por pilares trazendo risco e equilíbrio para o planeta⁶.

Penso relevante dizer que Ailton Krenak não traz essa concepção como algo findado. O que ele vem afirmando faz parte de uma memória viva que constitui um ambiente que é visitado a todo momento, enquanto referência de identidade, de

⁶ Sobre o assunto trago as referências dos livros: KOPENAWA, ALBERT, Bruce, Davi, 2015. KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*, 2019. KAMAYURA, Tacumã, Kanutary, 2013.

local e do saber indígena. O que circunscreve que os povos originários vivem a ancestralidade, trazendo o seu conhecimento coletivo em uma dinâmica no presente e assim vão firmando o fundamento para o futuro. O ponto de vista desse movimento vivo, aqui e agora, revela que os indígenas continuam integrados à natureza e não fazem um distanciamento entre o corpo-homem e o corpo-mundo.

A partir desse entendimento que demos início a cena, na qual o líder Krenak foi enunciando para o público o tempo do mito, enquanto o meu corpo ia sendo difundido na imagem de uma comunidade de caranguejos. Ali, buscamos levantar o sentido de que não há separação entre a pessoa branca, mulher, o índio, o homem, o caranguejo, mas que tudo se compõe em um só movimento. Na continuidade, trouxemos a memória de quando morei com o povo Kamayura, em uma tentativa de mostrar a realidade do tempo do mito naquela comunidade. Abrangendo para a reflexão pontuada por Krenak, que não importa se o mito é real ou ficção. Mas o interessante é perceber que aquele é um espaço da incerteza, em que não há expectativa de um futuro seguro ou de uma vida programada que tenta desesperadamente adiar a morte. Como se pode ler na dramaturgia do espetáculo, Ailton Krenak fala para o público que não há uma garantia de duração, mas uma dimensão mágica que abre uma janela para atravessarmos e sair no mundo, interagir e se realizar.

O Silêncio do mundo, enquanto uma experiência ao lado de Krenak, me fez pensar sobre a conexão entre mundos que podemos construir por meio da criação. Foi interessante notar que ao mesmo tempo em que falávamos sobre o mito abrindo para a possibilidade e invenção, nós estávamos em um processo imaginando um novo lugar. A cena emergiu como um espaço de suspensão, quando começamos a cruzar pensamentos indígenas com as visualidades, sonoridades e memórias. Em uma construção que foi apresentando para o público outras formas de estar, outros sentidos. Assim, fomos entrando com a nossa presença na lacuna do tempo do mito, no momento em que nos dispomos a cantar e dançar para suspender o céu e não aceitar qualquer ideia de fim. Além disso, impulsionamos esse movimento, quando trouxemos a jovem Greta Thunberg⁷ como uma potência de quem acredita na transformação, como alguém que inspirou uma manifestação contra a mudança climática e que ascendeu a um movimento mundial. Ou quando mostramos Ailton Krenak na década de 80, que personificou o luto dos povos indígenas pintando o seu rosto de preto em frente aos vários parlamentares, marcando o seu gesto na história da formação da Constituição Brasileira⁸. E novamente, no momento em que instituimos a pausa por meio da escuta, da visão, do tato, quando que deitados e parados em uma luz

⁷ WIKIPÉDIA. *Sobre Greta Thunberg*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Greta_Thunberghttps://news.un.org/pt/story/2019/09/1688042. Acesso em 26 de fevereiro de 2021.

⁸ ÍNDIO CIDADÃO. *Fragmento do discurso de Ailton Krenak na Constituinte*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q. Acesso em 26 de fevereiro de 2021.

transversal, ouvimos a chuva caindo e ficamos ali, apenas sentindo.

O fechamento do experimento cênico deu-se no instante em que assumimos que mesmo mediante a tanta destruição do mundo e arrogância do antropocentrismo perante a natureza, ainda existem pessoas que fazem uma mediação com o planeta. Aqueles que são reconhecidos como os sub-humanos, essa categoria de gente que se mantém agarrado na Terra e, assim, vão ficando meio esquecidos nas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos: caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes (KRENAK, 2020, p 82). Foi desta maneira que Ailton Krenak foi invocando novamente Davi Kopenawa, chamando para a cena o trovão e a chuva, tal como a presença da serra que abraça o Rio Doce, a montanha Takrukak que é um ente sagrado para seu povo:

Aprendi que aquela serra tem nome, Takrukak e personalidade. De manhã, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo “não estou para conversa hoje”, as pessoas ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser (KRENAK, 2019, p. 18)

Fazendo juntos porque desejamos fazer, fomos impulsionados em uma criação que trouxe consigo a tentativa de nos libertar das amarras tradicionalistas sobre o que é arte, apresentando um resultado feito em poucos dias no formato de uma palestra-performance. O que aconteceu também pela pujança do conjunto de pessoas envolvidas no festival. A apresentação aconteceu no palco do principal teatro da cidade, o centenário Theatro São Pedro, que teve sua capacidade de 700 pessoas esgotada por um público de jovens a idosos, universitários de diversos cursos, professores de áreas diferentes, artistas, jornalistas, representantes dos povos Kaikang e Guarani, e espectadores curiosos pelo o que aconteceria naquele palco tradicional. Após a apresentação, recebemos um carinho grande do público e diferentes matérias jornalísticas, tal como, fomos mencionados pelo crítico teatral Antônio Hohlfeldt em seu espaço no Jornal do Comércio:

Mas como explicar um espetáculo tão profundamente emocionante e criativo quanto *O silêncio do mundo*, segundo a concepção de Andreia Duarte e de Ailton Krenak? Foi o momento máximo do festival, neste ano, naquela quinta-feira à noite. Aquela rede artesanal estendida por sobre a cabeça dos intérpretes, a simplicidade de Ailton e a dedicação de Andreia emocionaram a todos que ali estivemos. Efetivamente, foi como se, naquela noite, estivéssemos todos reunidos em torno do fogo original, a ouvir o ruído do passado que o silêncio do presente pretende destruir (HOHLFELDT, Antônio. *POA em cena: muitos acertos e alguns equívocos*. Jornal do Comércio. Caderno de Artes Cênicas. 27, 28, 29 de setembro de 2019).

Finalmente, nós tínhamos consciência que estávamos provocando a fusão de referências reais e ficcionais, igualmente de diferentes linguagens, como palestra, vídeos e performance. Também sabíamos que incidia uma efemeridade em tudo o que estava ocorrendo, até mesmo na própria incerteza de criar um resultado cênico em uma semana. O *Silêncio do mundo* foi um acontecimento único. O festival, por problemas técnicos, não conseguiu realizar a gravação em vídeo. Os únicos registros que ficaram do processo são os do meu caderno de anotações, o material da cena, jornalístico, da memória e, mais recentemente, Krenak e eu nos dispomos a reconstruir a dramaturgia. De qualquer forma, tem sido muito interessante perceber como esse é um trabalho que tem voltado por ele mesmo. Hora ou outra sempre tem alguém perguntando, buscando informações, querendo saber um pouco mais. Acho que de certa forma O silêncio do mundo criou uma vida por si mesmo, que marcou os nossos corpos e que ainda impulsiona: quem sabe iremos fazê-lo novamente, em outro formato, em outro momento?

FICHA TÉCNICA O SILÊNCIO DO MUNDO

CRIAÇÃO E DRAMATURGIA
Ailton Krenak e Andreia Duarte

PROVOCAÇÃO CÊNICA
Jezebel de Karli

VÍDEO E LUZ
Isabel Ramil

CRIAÇÃO SONORA
Felipe Zancarano

COLABORAÇÃO CRIATIVA
Fernando Zugno

CRIAÇÃO E INSTALAÇÃO DO CÉU
Ernesto Neto

REALIZAÇÃO
Outra Margem
Festival Porto Alegre Em Cena

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *Xawara: O outro canibal e a queda do céu – Depoimento de Davi Kopenawa*. In: *Yanomami: A todos os povos da terra*. São Paulo: Ação pela Cidadania, 1990. PP. 11- 4.

ARTE!BRASILEIROS. *A arte não se desliga da vida, entrevista com um dos expoentes da representatividade indígena nas artes visuais*. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/>. Acesso em 6 de março de 2021.

CARTA_CAPITAL. *Se o bicho avançar, vamos encarar de pé, diz Ailton Krenak*. Depoimento realizado em 10 de abril de 2015. São Paulo. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/201cse-o-bicho-avancar-vamos-encarar-de-pe201d-diz-ailton-krenak-1118/> . Acesso em 05 nov 2019.

CULT. *Há uma guerra declarada aos territórios indígenas*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/martirio-vincent-carelli/>. Acesso em 5 de dezembro de 2019.

CULTURA BRASIL. Carta do Cacique Seattle em 1885. Disponível em: <https://www.culturabrasil.org/seattle1.htm>. Acesso em 6 de novembro de 2019.

ESBELL, Jaider. *Jaider Esbell. Organização Kaká Werá*. Coleção Tembete. Azougue: Rio de Janeiro: Azougue, 2018

FIGUEIREDO, Andreia, TERENA, Naine. *Teatro e os Povos Indígenas* [recurso eletrônico]: janelas abertas para a possibilidade / [et al.]. São Paulo : N-1 edições, 2021.

FIGUEIREDO, Andreia, KRENAK, Ailton. A dramaturgia do O silêncio do mundo. IN. *CORPOFUTURO*. Editor Fernando Zugno. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura: Porto Alegre em Cena, 2021. p 130

FIGUEIREDO, Andreia. O Olhar da Onça: Percursos da Experiência. *Revista Arte da Cena*, v.4, n.1, jan-jun/2018. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em 23 de fevereiro de 2020.

FIGUEIREDO, Andreia. *O instante da cena do índio, a expressão poética de uma experiência*. 2015. 120 p. Dissertação (Mestrado em Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

FIGUEIREDO, Andreia. *Escola Mawaiaka. Como os Kamaiura concebem a sua escola*. 2007. Monografia de Conclusão do Curso de (Licenciatura Plena em Letras, habilitação Língua Portuguesa) - Instituto Universitários do Araguaia, Universidade Federal de Mato Grosso, 2007a.

FIGUEIREDO, Andreia. CARNEIRO, Juliana. *Gavião de duas cabeças*. (Texto) 2016a.

FIGUEIREDO, Andreia. *Gavião de duas cabeças*. (Programa) 2016b.

FIGUEIREDO, Andreia. *Gavião de duas cabeças*. (Projeto). 2017.

GALERIA JAIDER ESBELL. Disponível em: <https://www.galeriajaideresbell.com.br>. Acesso 19 de janeiro de 2023.

GAMA REVISTA. *Entrevista com Jaider Esbell: A arte é uma extensão da nossa política para este mundo*. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbel-arte-e-politica/> Acesso 19 de janeiro de 2023.

GOETHE, Institut. *Narrativas indígenas*. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/goethe-institut-são-paulo/narrativas-ind%C3%ADgenas/1271501863004728/>. Acesso em 19 de outubro de 2019.

IHU. *Ver em camadas o cruzamento dos mundos: entrevista especial com Jaider Esbell*. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/582100-ver-em-camadas-o-cruzamento-dos-mundos-entrevista-especial-com-jaider-esbell>. Acesso em: 3 de dezembro de 2019.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Claúdia Andujar por Ailton Krenak*. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/claudia-andujar-por-ailton-krenak-ims-paulista/>. Acesso em 5 de dezembro de 2019.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Almanaque Socioambiental Parque Indígena do Xingu 50 anos*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2011.

KAMAYURA, Tacumã; KAMAYURA, Kanutary. *Moroneta Kamayura: histórias Kamayura*. Organização Andreia Duarte. Belo Horizonte: Literaterras; FALE/UFMG, 2013.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. Pesquisa e organização Rita Carelli. 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, A. *Receber sonhos*. Entrevistadores BUCCI, E. e FREIRE, A. <https://teoriaedebate.org.br>. 1989. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/>. Acesso em 07 jan 2020.

KRENAK, A. Uma visita inesperada. In: *Povos indígenas e tolerância: construindo práticas de respeito e solidariedade*. Luís Donizete Benzi et al (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=-XCZDv9abG0C&oi=fnd&pg=PA71&dq="ailton+krenak"&ots=YPwGFhoPGL&sig=Nt4zgf0GeuSzSV3i0sVdhqSnKeU#v=onepage&q="ailton%20krenak"&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=-XCZDv9abG0C&oi=fnd&pg=PA71&dq=). Acesso em 05 set 2019

KRENAK, A. *Paisagens, territórios e pressão colonial*. Espaço Ameríndio. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. v. 9 n. 17 (p. 327- 343). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/61133>. Acesso em 07 set 2019.

KRENAK, A. As alianças afetivas. Entrevistador Pedro Cesarino. In: *BIENAL SÃO PAULO*. Incerteza Viva. Dias de estudo. p. 169-188. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/37323976/As_alian%C3%A7as_afetivas_-_entrevista_com_Ailton_Krenak_por_Pedro_Cesarino. Acesso em 07 jan 2020

KRENAK, A. Pensando com a cabeça na terra. *Anais da ReACT - VI Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia*, Instituto de Estudos Brasileiros. v 3, n. identidades, política e discriminação, p. 11, 2017. Disponível em: <http://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/2641>. Acesso em 14 out 2019.

KRENAK, A. *Ailton Krenak - A potência do sujeito coletivo - Parte I*. Rio de Janeiro 2018a. Disponível em: <http://revistaperiferias.org/materia/ailton-krenak-a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>. Acesso em 07 set 2019.

KRENAK, A. *Ailton Krenak - A potência do sujeito coletivo - Parte II*. Rio de Janeiro 2018b. Disponível em: <http://revistaperiferias.org/materia/ailton-krenak-a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-ii/>. Acesso em 07 set 2019.

KRENAK, A. Ecologia Política. In *Ethnoscientia - Revista Brasileira de etnobiologia e etnoecologia*. n 3. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://www.ethnoscientia.com/index.php/revista/article/view/193>. Acesso em 07 set 2019.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, A.; COELHO, M. A. T. *Genocídio e resgate dos “Botocudo”*. Entrevista COELHO, M. A. T. *Revistas Usp, Estudos Avançados* 65. n. 23, 2009. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10447/12175>. Acesso em 15 set 2019.

KRENAK, A.; LIMA, P. O. História indígena e o eterno retorno do encontro. In: *Fontes e reflexões para o ensino de história indígena e afro-brasileira*. Pablo Lima (org) Coleção PIBID Faz. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Educação, 2012. Disponível em: <http://cdn.avantis.edu.br/wp-content/uploads/2018/03/09142612/Fontes-e-re%EF%AC%82-ex%C3%B5es-para-o-ensino-de-hist%C3%B3ria-ind%C3%ADgena-e-afrobrasileira.pdf>. Acesso em 04 set 2019.

KRENAK, A.; NOVAES, O eterno retorno do encontro. In: *A outra margem do ocidente*. Adauto Novaes (org). São Paulo: Cia das Letras, 1999.

KRENAK, A.; NOVAES, A. O. *Antes o mundo não existia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Disponível em: <https://docplayer.com.br/12411274-Antes-o-mundo-nao-existia-ailton-krenak.html>. Acesso em 05 set 2019.

KRENAK, A. *Rio de Memórias*. Entrevistadores SANTOS, José e LEONOR, Cláudia. 2007. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/rio-de-memorias-44619>. Acesso em 07 jan 2020.

KOPENAWA, Davi. *Depoimento sobre o mundo*. Em conversa com Andreia Duarte, na Hutukara Associação Yanomami, agosto de 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, Davi. Descobrimo os brancos. IN: *A outra margem do ocidente*. Org: Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1999_

OUTRA MARGEM. Site do espetáculo Antes do tempo existir. Disponível em: <https://www.antesdotempoexistir.art>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

OUTRA MARGEM. Site da produtora Outra Margem. Disponível em: www.outramargem.art. Acesso 19 de janeiro de 2023.

REVISTA SELECT. *Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo*. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso 19 de janeiro de 2023.

REVISTA USINA. *Upurandú resewara*: entrevista com Denilson Baniwa. Disponível em: <https://revistausina.com/artes-visuais/upurandu-resewara-entrevista-com-denilson-baniwa/>. Acesso em 6 de março de 2021.

SEKI, Lucy. *Gramática do Kamaiura: língua Tupi-Guarani do Alto Xingu*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2000.

SP ESCOLA DE TEATRO. *Palestra Davi Kopenawa* (mediação Andreia Duarte). Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/tag/davi-kopenawa>. Acesso em: 29 de mar. 2018.

TePI - TEATRO E OS POVOS INDÍGENAS. Plataforma TePI. Disponível em: <https://tepi.digital>. Acesso 19 de janeiro de 2023.

TUKANO, Daiara. *O samba do deleuze doído: Apropriação cultural, antropofagismo, multiculturalidade, globalização, pensamento decolonial e outros carnavais*.

Disponível em: https://radioyande.com/default.php?pagina=blog.php&site_id=975&pagina_id=21862&tipo=post&post_id=664. Acesso em 6 de abril de 2021).

VÉXOA, NÓS SABEMOS. Curadoria Naine Terena. São Paulo: Pinacoteca do Estado 2020.

YOUTUBE. *Davi Kopenawa sobre PEC 215*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bsRjdpXz140>. Acesso 25 ago. 2017.

YOUTUBE. *Kátia Abreu sobre projeto que quer proibir demarcação de terras indígenas*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y2278Nd_11E. Acesso em: 26 set. 2017.

REFERÊNCIAS GERAIS

AGOSTINHO, Pedro. *Kwarip, Mito e Ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

AGOSTINHO, Pedro. *Mitos e Outras Narrativas Kamayura*. Bahia: Ed. da Universidade Federal da Bahia, Coleção Ciência e Homem, 1974.

APIB – Associação dos povos indígenas do Brasil. Disponível em: <https://apiboficial.org>

ARQUIVO NACIONAL. *Arquivo nacional disponibiliza para consulta documentação sobre povo indígena Krenak*. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/809-arquivo-nacional-disponibiliza-para-consulta-documentacao-sobre-povo-indigena-krenak>. Acesso em 6 de dezembro de 2019.

ASSOCIAÇÃO TERRA INDÍGENA DO XINGU. Disponível em: <https://xingumais.org.br/parceiro/atix-associacao-terra-indigena-xingu?id=467>

BARRETO, João Paulo. *Complementaridade e transformação Yepamahsã*. Rio de Janeiro: Cadernos Selvagem. Dantes Editora, Biosfera, 2021. Disponível em: http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/05/CADERNO22_JPLBARRETO.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2022.

BARRETO, João Paulo, GONÇALVES, Luiz Davi. *Teatro e os povos indígenas: o perigo da folclorização*. Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade. São Paulo: N-1 edições, 2021. Disponível em: <https://tepi.digital/wp-content/uploads/2022/03/Teatro-e-os-povos-indigenas-Janelas-abertas-para-a-possibilidade.pdf>. Acesso em 30/08/2022.

BARUCHA, Rustom. *Theatre and the world: performance and the politics of culture*. Routledge. London and New York, 2005.

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/historico/index.php?p=7653>. Acesso em 1 de setembro de 2022.

CASAPLANTA. Disponível em: <https://instagram.com/casaplanta.art.br?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

CIDADE DAS ARTES. *Sobre Se eu fosse Iracema*. Disponível em: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/programacao/interna/702>. Acesso em 28 de novembro de 2022.

DANOSWSKI, Déborah, CASTRO, Viveiros. *Há um mundo por vir?* Editora Cultura e Barbárie. Coedição Instituto Socioambiental. Rio de Janeiro, São Paulo: 2014

DIAKARA, Jaime. *Pamuri Yukusiru. A viagem da vida na canoa de transformação*. Rio de Janeiro: Caderno Selvagem. Dantes Editora Biosfera. 2021. Disponível em: http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/05/CADERNO24_DIAKARA.pdf. Acesso em 30 de agosto de 2022).

DIÉGUEZ, Ileana. Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo. IN: *Investigación Teatral*, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral. 2004, p. 87-95.

DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. (Tradução: Eli Borges). IN: *Sala Preta*, São Paulo: USP, V 14, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas* (R. Silveira, Trad.). Salvador, BA: EDUFBA. ([1952], 2008.)

FIOCRUZ. *Mapa de conflitos Fiocruz*. Disponível em: <http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/?conflito=mg-povo-indigena-krenak-segue-lutando-por-reconhecimento-e-demarcacao-total-de-seu-territorio-tradicional>. Acesso em: 2 de agosto de 2019.

FOLHA DE SÃO PAULO: Líder indígena Ailton Krenak vence o prêmio Juca Pato de intelectual do ano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/09/lider-indigena-ailton-krenak-vence-premio-juca-pato-de-intelectual-do-ano.shtml>. Acesso em 5 de dezembro de 2022.

FUNAI. *Serviço de proteção aos índios*. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/servico-de-protecao-aos-indios-spi>. Acesso em 3 de agosto e 2019.

FUNAI. *Encontro sobre a produção cultural indígena e o sistema da arte*. Disponível em: https://www.goethe.de/ins/br/pt/sta/sap/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=21097671. Acesso em 25 de maio de 2019.

GOETHE-INSTITUT. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/sta/sap.html>. Acesso 1 de setembro de 2022.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. *Teatro e Ritual: os desafios da criação performática com base no xamanismo Yanomami*. ABRACE, 2016.

GOVERNO DO MATO GROSSO. *Sobre Canarana*. Disponível em: <http://canarana.mt.gov.br/novoportal/>. Acesso em: 3 de dezembro de 2019.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HOHLFELDT, Antônio. *POA em cena: muitos acertos e alguns equívocos*. Jornal do Comércio. Caderno de Artes Cênicas. 27, 28, 29 de setembro de 2019

HOSPITAL UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA. *Nota de falecimento*. Disponível em: http://www2.ebserh.gov.br/web/hub-unb/noticia-aberta/_asset_publisher/

y80lztb9DtLU/content/ambulatorio-de-saude-indigena-lamenta-morte-do-paje-takuma-kamayura. Acesso em 3 de dezembro de 2019.

HUTUKARA ASSOCIAÇÃO YANOMAMI. Disponível em: <http://www.hutukara.org>

IBGE. *Censo 2010: população indígena é de 896,9 mil, tem 305 etnias e fala 274 idiomas*. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?busca=1&id=3&idnoticia=2194&t=censo-2010-poblacao-indigena-896-9-mil-tem-305-etnias-fala-274&view=noticia>. Acesso em: 29 de março de 2018.

INSTAGRAM. Casulo Espaço de Cultura e Arte. Disponível em: https://www.instagram.com/casulodourados/?igshid=N2ZiY2E3YmU%3D&__coig_restricted=1. Acesso em 29 de novembro de 2022.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Povos Indígenas no Brasil: 2011 – 2016*. (Editores gerais: Beto Ricardo e Fany Ricardo). São Paulo: Instituto Socioambiental, 2017.

JUNQUEIRA, Carmen. *Dinâmica Cultural*. Relatório de Pesquisa, PUC SP, 2003.

JUNQUEIRA, Carmen. *Sexo e Desigualdade entre os Kamaiura e os Cinta Larga*. São Paulo, Olho D`água, 2002.

JUNQUEIRA, Carmen. Doenças do Espírito. In: *Revista de Estudos de Sociologia*, n. 10, ano 6, UNESP Araraquara, 2001.

JUNQUEIRA, Carmen. A Guerra e a Dádiva. In: *Revista Margem*. São Paulo: EDUC, 2001

JUNQUEIRA, Carmen. O Poder do Mito. In: *Revista Hypnos*, n. 6, ano 5. São Paulo, EDUC, 2000.

JUNQUEIRA, Carmen. Símbolos e Imagens da Ordem na Comunidade Indígena, In: PASSETTI, E. e DIAS DA SILVA, R.B. (orgs), *Conversações abolicionistas: uma crítica ao sistema penal e da sociedade punitiva*, São Paulo, Ed. Instituto Brasileiro de Ciências Criminais e PEPG Ciências Sociais - PUC/SP , 1997.

JUNQUEIRA, Carmen. Em trânsito: preparando a mudança. In: *Ritos de Passagem de nossa infância e adolescência antologia*. São Paulo: Summus, 1985.

JUNQUEIRA, Carmen. *Os Índios de Ipavu: um estudo sobre a vida do grupo Kamaiura*. 3ª ed. São Paulo:Atica,1979.

JUNQUEIRA, Carmen, PAIVA, Eunice. O Estado Contra o Índio. In: *Texto 1 do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo, 1985.

JUNQUEIRA, Carmen; VITTI, Vaneska Taciana. *O Kwaryp kamaiurá na aldeia de Ipavu*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 23, n. 65, p. 133 - 148, 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142009000100010&lng=e

n&nrm=iso>. Acesso em 11 de dezembro de 2019.

KOPENAWA, Davi. *Canto Xamânico*. (s/d) Disponível em:: <https://soundcloud.com/marcos-wesley-oliveira/davi-kopenawa-canto-xamanico?fbclid=IwAR3p14CkRNBR AEiRf2o3fC-gr2vJkYpKUMkNrtiEUL2z94NbpGzVExcmZCo>. Acesso em 13 de junho de 2019.

KOPENAWA, Davi. *Histórias indígenas, um diálogo entre Davi Kopenawa e Joseca Yanomami*. Publicado em 2018. Disponível em:: <https://www.youtube.com/watch?v=oly1q0Biab8>. Acesso em 13 de junho de 2019.

KOPENAWA, Davi. *Diálogos: Davi Kopenawa na UnB*. Publicado em 19 de outubro de 2017. Disponível em:: <https://youtu.be/zsoMjJnZvfo>. Acesso em 13 de junho de 2019.

KOPENAWA, Davi. *Participação de Davi Kopenawa no Programa Roda Viva em 5 de outubro de 1998*. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/42/%EDndio/entrevistados/
Acesso em 14 de junho de 2019.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LARROSA, Jorge. *Tremores, escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 5. ed. Tradução Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LOPES, Beth. A performance da memória. IN: *Sala Preta*, São Paulo: USP, V.9, p. 135 – 145, 2009.

MARTINS, José de Souza. *Fronteira, a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 69-91.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria N. S. (Org). *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MÍDIA NINJA, *Sonia Guajajara dá aula de história sobre povos indígenas à senadora do PSL*. Disponível em:: <https://www.youtube.com/watch?v=qc0ze7cv7dE>. Acesso em: 5 de junho de 2019).

MINDLIN, Betty. *Diários da Floresta*. Editora Terceiro Nome, São Paulo: 2006.

MOQUÉM_SURARÎ: ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA. *Curadoria Jaider*

Eshell. Fundação Bienal de São Paulo e Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO. Disponível em: <https://mitsp.org>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

MUNDANA COMPANHIA. *Instagram Mundana Companhia*. Disponível em: <https://instagram.com/mundanacompanhia?igshid=YmMyMTA2M2Y=>. Acesso em 1 de setembro de 2022.

MUNDURUKU, Daniel. *Índio é invenção total, folclore puro*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/daniel-munduruku-indio-e-invencao-total-folclore-puro/>. Acesso em 27 ago. 2017.

OBSERVATÓRIO DO TEATRO. *Sobre o espetáculo Macunaíma – Uma rapsódia musical*. Disponível em: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/criticas/bia-lessa-prioriza-encenacao-em-versao-potente-e-inteligivel-de-macunaima>. Acesso em 30/08/2022.

OLHARES INSTITUTO CULTURAL. Disponível em: <https://olharesinstituto.org>

OUTRA MARGEM. *Produção Intelectual*. Disponível em: <https://www.outramargem.art/producao-intelectual>. Acesso em 30/08/2022.

PIGMALIÃO ESCULTURA QUE MEXE. Grupo de teatro. Disponível em: <https://www.pigmalião.com>

PINACOTECA. *Ernesto Neto: Sopro*. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/ernesto-neto-sopro/>. Acesso em 27 de fevereiro de 2021.

PONTES, Emerson. *O que fazer após o fim? Recriar-se*. Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade. São Paulo: N-1 edições, 2021. Disponível em: <https://tepi.digital/wp-content/uploads/2022/03/Teatro-e-os-povos-indigenas-Janelas-abertas-para-a-possibilidade.pdf>. Acesso em 30/08/2022.

PRÊMIO PIPA. *Denilson Baniwa*. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/>. Acesso em: 6 de dezembro de 2019.

RADIO YANDÊ. Disponível em: <https://radioyande.com>

RIBEIRO, Darcy. *A Política Indigenista Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, Serviço de Informação Agrícola, 1962. In: *Os Índios de Ipavu: um estudo sobre a vida do grupo Kamaiura*. 3ed. São Paulo: Ática, 1979.

RIBEIRO, Darcy. *Os Índios e a Civilização, a integração das populações Indígenas no Brasil Moderno*. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino pesquisador intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SAMAIN, Etienne. *Moroneta Kamayurá; mitos e aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto Xingu)*. Rio de Janeiro, Lidador, XXVIII, 1991.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro; tradução Augusto Rodrigues da Silva. Rio de Janeiro: Mauad, 2012a.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução Dandara. In: *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 11, n. 12, 2003.

SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: HUCITEC, 2012b.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. In: *Cadernos de Campo*, São Paulo, n.20, p. 213-336, 2011.

SEEGER, Anthony, DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras, in: Oliveira, J. P. (Org.), *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1987 [1979].

SELVAGEM CICLO DE ESTUDOS. *Conversas com pesquisadores de diferentes culturas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCJFxy0nRF3Z9YvBW7vljCA>. Acesso em 30 de março de 2021.

SESC POMPEIA. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/unidades/pompeia/>

SERRA, Cristina. *Tragédia em Mariana: a história do maior desastre ambiental do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SOCIOAMBIENTAL. *Lista de organizações indígenas*. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Lista_de_organizações_de_apoio_aos_povos_ind%C3%ADgenas

SOCIOAMBIENTAL. *Povo Macuxi*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi>. Acesso em 6 de abril de 2020.

SOCIOAMBIENTAL. *Sobre os Guarani Kaiowa*. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiowá. Acesso em 3 de março de 2021.

SOCIOAMBIENTAL. *Tapirapé*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tapirapé>. Acesso em 31 de março de 2021.

SOCIOAMBIENTAL. *Terras indígenas: bens da união*. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-isa/terras-indigenas-bens-da-uniao>. Acesso em 31 de março de 2021

SOCIOAMBIENTAL. *Krenak*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak>. Acesso em 31 de março de 2021.

SOUZA, Sérgio de. Introdução. A Epopéia dos Irmãos Villas Boas. In: VILLAS BOAS, Orlando e Cláudio. *Marcha para o Oeste: Epopéia da Expedição Roncador-Xingu*. São Paulo: Globo, 1994.

STEINEN, Karl von den. Entre os aborígenes do Brasil Central. Trad. De Egon Schaden. São Paulo, Dep. De Cultura (Separata da Ver. Do Arquivo. São Paulo, 34-43) 1894. In: *Mitos e Outras Narrativas Kamayura*. Bahia: Ed. da Universidade Federal da Bahia, Coleção Ciência e Homem, 1974.

TABIHUNI. *Sobre Tabihuni Instituto de pesquisa Tabini*. Disponível em: <https://tabihuni.com.br>. Acesso em 28 de novembro de 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TEATRO DA FIGURA. Sobre o espetáculo Ode Marítima. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/ode-maritima-em-cena-1.2799>

TEATRO JORNAL. *Crítica Antes do tempo existir por Mariana Queen Nwabasili*. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2022/06/transformacoes-humanas-para-segurar-o-ceu/>. Acesso em 11 de agosto de 2022.

TUGNY, Rosângela P.; CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben; LUCAS, Glaura; PROUS, André; BARBEITAS, Flávio. *Encontro Internacional de Etnomusicologia (Músicas Agrícolhas e Indígenas em 500 Anos de Brasil)*. 200. (Congresso)

VARTULI, H. *Coletânea de material publicado sobre Ailton Krenak e atualizadas periodicamente*. Disponível em: <http://ailtonkrenak.blogspot.com/>. Acesso em 04 nov 2019.

VILLAS BOAS, Orlando. *A arte dos pajés, impressões sobre o universo espiritual do índio xinguano*. São Paulo, Globo, 2000.

VILLAS BOAS, Orlando e Cláudio. *Marcha para o Oeste: Epopéia da Expedição Roncador-Xingu*. São Paulo: Globo, 1994.

VILLAS BOAS, Orlando e Cláudio. *O Xingu, os índios, seus mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

VITTI, Taciana. *Jovens Kamaiura no século XXI*. Dissertação (Mestrado em Antropologia sob a orientação da Professora Doutora Carmen Sylvia de Alvarenga Junqueira, Departamento de Ciências Sociais, da Pontifícia Universidade Católica),

São Paulo, 2005.

VITTI, Taciana. *Como se organizam os planos celestial, terrestre e inferior, segundo a mitologia Kamaiura*. (Trabalho de conclusão de Curso apresentado para obtenção de título de bacharel em Ciências Sociais, sob a orientação da Professora Doutora Carmen Junqueira, Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica) São Paulo, 2002.

XINGU MAIS. *Corredor Xingu*. Disponível em: <https://xingumais.org.br/corredor-xingu>. Acesso em 25 de outubro de 2019.

XINGU MAIS. *Boletins do Sirad X da Rede Xingu Mais*. Disponível em: https://www.xingumais.org.br/tag/4621?name=Sirad%20X&is_gallery=1. Acesso em 13 de dezembro de 2019.

XINGU MAIS. *Radar de obras*. Disponível em: <https://www.xingumais.org.br/tag/4607?name=Obras>. Acesso em 24 de outubro de 2019.

XINGU MAIS. *Sobre Estações de Transbordo de Carga no Norte do Xingu*. Disponível em: <https://xingumais.org.br/obra/etcs-miritituba>. Acesso em 24 de outubro de 2019.

YOUTUBE. *Performance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. HD, cor, som, 15min, 17 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgl>. Acesso em 6 de setembro de 2022.

YOUTUBE SESC POMPÉIA. *Projeto Desmontagem: Gavião de duas cabeças*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2PtozUem5x0>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2022.

WIKIPÉDIA. *Sobre Greta Thunberg*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Greta_Thunberghttps://news.un.org/pt/story/2019/09/1688042. Acesso em 26 de fevereiro de 2021.

SESSÃO AILTON KRENAK

KRENAK POR ELE MESMO:

Krenak, Ailton. *Futuro Ancestral*. Pesquisa e organização Rita Carelli. 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

20IDEIAS. Conheça o pensamento de 20 personalidades reconhecidas por seu trabalho de promoção do desenvolvimento humano, econômico e socioambiental. Vídeo (6:41). s/L: YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f48HAu40bNPc>. Acesso 20 set 2019.

@CHICOMENDES30ANOS. A voz de Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista e escritor brasileiro no “*Encontro Chico Mendes: 30 anos - Uma memória a honrar, um legado a celebrar*”. Vídeo (00:32), Xapuri, 15 de dezembro de 2018. Facebook:

Chico Mendes: memória e legado. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1955339554762565>. Acesso em 20 set 2019.

@CRISTIANEGONÇALVES. *Taru andé - Guarani - Parte 2*. Vídeo (10:43). Fragmento da série *Taru Andé*, de Marco Altberg. Apresentação Ailton Krenak. Youtube: 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-PnF1Ov7g3w>. Acesso em 07/01/2020.

@RADIOYANDE. *Racismo e Anti-Racismo no Brasil: O Caso dos Povos Indígenas*. Vídeo (42:17), Cachueira, 14 de maio de 2018. YouTube 2018: Disponível em: <https://www.facebook.com/radioyande/videos/1514407385335564/>. Acesso em 10 set 2019 2018.

AGUIRRE, M.; SWITKES, G. *Amazonia: voices from the Rainforest*. Filme (70 min). EUA: 1991. Fragmento Disponível em: https://search.alexanderstreet.com/preview/work/bibliographic_entity%7Cvideo_work%7C3409269. Acesso em 07/01/2020.

AGENDA. *Ailton Krenak - Sempre um Papo [Agenda]*. Vídeo (5:16). Programa Agenda. MINAS, R. Belo Horizonte: YouTube: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VVhoFdN9eHo>. Acesso em 04 nov 2019.

ALICE_CES. *ALICE Interview 29 - Ailton Krenak e Paula Meneses e Bruno Sena Martins - 17/03/2016*. Vídeo (1:23:36). Coimbra: Youtube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vVmwbWJUB-U>. Acesso em 20 set 2019.

ALTBURG, M. *Lista De Diálogos - Ailton Krenak: O Sonho Da Pedra*. De Marco Alberg. 10p. s/d. Disponível em: <http://cdn.avivavod.com.br/vodlab/pt/dialogos/Ailton%20Krenak%20-%20transcript.pdf>. Acesso em 04 nov 2019.

ALTBURG, M.; KRENAK, A. A. *Taru Andé*. São Paulo: Canal Futura 2006.

AMAZONIA_LATITUDE. *Ailton Krenak - Discurso amazônicos não contempla povos indígenas*. Vídeo (3:12). s/l: YouTube, 2019: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S65Qo-mvnWs>. Acesso em 04 nov 2019.

ANA_FLOR. *Palavras do assessor para assuntos indígenas do Estado de Minas Gerais, Ailton Krenak*. Vídeo (7:43). Belo Horizonte: YouTube, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3QPfmt3Wk9o>. Acesso em 26 set 2019.

ARQUIVO_TEATRO_MARIA_MATOS. *Conferência de Ailton Krenak em Lisboa*. Do sonho e da Terra. Ciclo "Questões Indígenas". Lisboa: YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m8MI9IzdlZ8>. Acesso em 10 set 2019.

AUTONOMIA_LITERÁRIA. *Cosmologias Indígenas: palavras que carregam mundos*. Parati: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9AQQfwirqNg>. Acesso em 25 set 2019.

BERNARDES, S.; KRENAK, A. E. *Tamboro: para todos sem exceção*. Documentário (90 min). Brasil: 2009.

BOLOGNESI, L. *Série documental Guerras do Brasil*. T1:E1: “As guerras da conquista”. Vídeo (26:43). Netflix, 2019.

BRASIL_DAS_GERAIS. Dia do Índio - Parte 1. Vídeo (27:32). Belo Horizonte: YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCwhBXTzLj1amtu1W-7WMW1Q>. Acesso em 25 set 2019.

CARELLI, V. *Brasília*, 2001. Disponível em: <https://api.tvescola.org.br/tve/videoteca/serie/indios-no-brasil>. Acesso em 30 set 2019.

CARELLI, V. C.; KRENAK, A. A. *Índios no Brasil* [vídeo]. Cadernos da TV Escola. EDUCAÇÃO, M. D. Brasília: Seed, [2001 ?]. 2001.

ÍNDIO CIDADÃO. *Fragmento do discurso de Ailton Krenak na Constituinte*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q. Acesso em 26 de fevereiro de 2021.

COALIZÃO_PELo_CLIMA. *Direitos da natureza - Ailton Krenak e Eduardo Gudynas*. São Paulo: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tScObVI0r7o>. Acesso em 04 nov 2019.

CULTURA_LIVRE. *Ailton Krenak*. Vídeo (5:54). s/l: Vimeo, 2010: Disponível em: <https://vimeo.com/17570220>. Acesso em 02 out 2019.

DANIEL_MUNDURUKU. *Ailton Lacerda: um brasileiro, um krenak*. s/l: YouTube, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K2-C_OatF9o. Acesso em 21 set 2019.

DE_OLHO_NOS_RURALISTAS. *O aparelho da justiça está cooptado, diz Ailton Krenak*. s/l: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b0hr9dnGXwM>. Acesso em 05 nov 2019.

FLIP. Flip 2019 – *Vaza Barris [O Ipiranga dos Tapuias]*, com Ailton Krenak (trecho). Vídeo (04:29). Paraty: YouTube, 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ignySfpQDNo>. Acesso em 25 set 2019.

FLIP. Flip 2019 – *Vaza Barris [O Ipiranga dos Tapuias]*, com Ailton Krenak e José Celso (áudio íntegra) - Parte 1. Áudio (1:02:26). Paraty: YouTube, 2019c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aT64S01ILSk>. Acesso em 25 set 2019.

FLIP. Flip 2019 – *Vaza Barris [O Ipiranga dos Tapuias]*, com Ailton Krenak (áudio íntegra) - Parte 2. Áudio (59:42). Paraty: YouTube, 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8k40sJ9HyL0>. Acesso em 25 set 2019.

HERRERO, M. M. #AbrilIndígenaSesc. *Tessitura*, no Sesc Belenzinho. Com Ailton Krenak. Vídeo (3:44). São Paulo, 20 de abril de 2019. Facebook: Marina Marcelo Herrero. Disponível em: <https://www.facebook.com/marinamarcela.herrero/videos/2087622497942068/>. Acesso em 18 set 2019.

IETEC. Ecolatina TV - *Questão Indígena e Meio Ambiente*. Belo Horizonte: YouTube, 2013. Disponível em:: <https://www.youtube.com/watch?v=KgmQZYIje-k>. Acesso em 27 set 2019.

IMOREIRASALES. *Claudia Andujar por Ailton Krenak*. Gravado no IMS Paulista, em 14 de fevereiro de 2019, por Maria Clara Villas. Atividade da Exposição “Claudia Andujar: a luta yanomami”. São Paulo: YouTube, 2019. Disponível em:: https://www.youtube.com/watch?v=KrEBwopx_oA. Acesso em 10 set 2019.

INHABITANTS. *Inhabitants promove entrevista com Ailton Krenak* (Teatro Maria Matos, Maio de 2017). Vídeo (50:44). Lisboa: Vimeo, 2017. Disponível em:: <https://vimeo.com/220122666>. Acesso em 22 out 2019.

INSTITUTO_ETHOS. *Ailton Krenak Parte 1 - Seminário “Direitos Humanos e Mecanismos de Reclamação e Diálogo”*. São Paulo, 11 de junho de 2013. São Paulo: YouTube, 2013a. Disponível em:: <https://www.youtube.com/watch?v=AOuDpnK-J7E>. Acesso em 27 set 2019.

INSTITUTO_ETHOS. *Ailton Krenak Parte 2 - Seminário “Direitos Humanos e Mecanismos de Reclamação e Diálogo”*. São Paulo, 11 de junho de 2013. São Paulo: YouTube, 2013b. Disponível em:: <https://www.youtube.com/watch?v=4gd7s38A8-l&t=1s>. Acesso em 27 set 2019.

INSTITUTO_MPUMALANGA. *Ailton Krenak fala sobre Vozes do Purus*. Gravado em 05 de junho de 2017. São Sebastião: YouTube, 2017. Disponível em:: <https://www.youtube.com/watch?v=KKICD3fpJv8>. Acesso em 25 set 2019.

INSTITUTO_TOMIE_OHTAKE. *Conversa Ailton Krenak e Christian Cravo*. São Paulo: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X2na9iykvSU>. Acesso em 05 nov 2019.

ISTOÉ. *Ailton Krenak pede ‘condenação internacional’ de Bolsonaro por política ambiental*. Disponível em:: <https://istoe.com.br/ailton-krenak-pede-condenacao-internacional-de-bolsonaro-por-politica-ambiental/>. Acesso em 05 nov 2019.

ITAÚ_CULTURAL. *Ailton Krenak - Culturas Indígenas* (2016). São Paulo: YouTube, 2017: Disponível em:: <https://www.youtube.com/watch?v=LEw7n-v6gZA>. Acesso em 07 set 2019.

JENIPAPO_AUDIOVISUAL. *Ailton Krenak e Daniel Kaiowa - Ocupa UFMG*. Gravado em 03 de novembro de 2016. Belo Horizonte: YouTube, 2016. Disponível em:: https://www.youtube.com/watch?v=ycS0Xm_4eKc. Acesso em 07 out 2019.

KRENAK, Ailton. *Sobre pés que pisam leve na terra*. O Kwaryp de Kanutari: uma abordagem linguística e etnográfica. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20694>. Acesso em 13 de agosto de 2022.

KRENAK, A. *Os índios não estão preparados para votar, para trabalhar, para existir...* (Depoimento). São Paulo: Lua Nova - Revista de Cultura e Política, 1984. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64451984000100019&script=sci_arttext. Acesso em 07 jan 2020.

KRENAK, A. *Tradição indígena e ocupação sustentável da floresta*. In: Associação Brasileira de Geógrafos, v.6, p. 9-18. São Paulo: Terra Livre, 1989. Disponível em: <https://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/view/74/73>. Acesso em 07 jan 2020.

KRENAK, A. *Ailton Krenak*. Entrevista realizada por Sergio Cohn no dia 24 de junho de 2010. São Paulo: 2010. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7195/1/Ailton%20Krenak%20-%20entrevista%2024.06.2010.pdf>. Acesso em 21 abr 2020.

KRENAK, A. Aventuras de um curumim krenak. In: *Crianças do Brasil, suas histórias, seus brinquedos, seus sonhos*. José Santos (org); ilustrações Cláudio Martins. São Paulo: Peirópolis-Museu da Pessoa, 2008.

KRENAK, A. A história de Ailton Krenak apresentada por Washington Nunes. In: *Todo mundo tem uma história pra contar*. José Santos (org). São Paulo: Editora Olhares- Museu da Pessoa, 2012.

KRENAK, A. *Ailton Krenak, a voz da floresta*. s/l: 2017. Disponível em: <https://revistasdecultura.com/2018/11/08/entrevista-com-ailton-krenak/>. Acesso em 07 jan 2020.

KRENAK, A. *A humanidade que pensamos ser*. Entrevista. Rita Natálio e Pedro Neves Marques (entrevistadores). Marta Lança (Transcrição e edição). Conferência gravada no Teatro Maria Matos. Lisboa: Teatro Maria Matos, 2017.

KRENAK, A. *O pensamento colonial se prolifera como praga*. Matéria de LEUCK, L. Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://www.nonada.com.br/2017/03/o-pensamento-colonial-se-prolifera-como-praga-adverte-ailton-krenak/>. Acesso em 07 set 2019.

KRENAK, A. Se não fosse a persistência, já tínhamos acabado. In: *Povos Indígenas no Brasil 2011-2016*, p. 156-165. São Paulo: Isa, 2017.

KRENAK, A. *Ailton Krenak*. Entrevista. Rio de Janeiro. 15.03.2018. Disponível em: <http://entre-entre.com/?Entrevistald=32>. Acesso em 21 abr 2020.

KRENAK, A. Retomar a história, atualizar a memória, continuar a luta. In: *Literatura Indígena Brasileira Contemporânea*. Leno Francisco Danner; Heloisa Helena Siqueira Correia; Fernando Danner (Orgs.). 424p. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. Disponível em: <http://www.editorafi.org>. Acesso 21 abr 2020.

KRENAK, A. *Ailton Krenak*: “A mentira e a manipulação colocam a vida das pessoas íntegras em risco”. Entrevista ARROYO, P. s/l, 19 de junho de 2019. Disponível

em:: <https://deolhonosruralistas.com.br/2019/06/19/ailton-krenak-a-mentira-e-a-manipulacao-colocam-a-vida-das-pessoas-integras-em-risco/>. Acesso em 05 nov 2019.

KRENAK, A. *Ailton Krenak: os frutos do discurso que comoveu o país*. Entrevista VIVAN, D. Resplendor, 05 de março de 2019. Disponível em:: <http://conexaoplaneta.com.br/blog/ailton-krenak-os-frutos-do-discurso-que-comoveu-o-pais/>. Acesso em 18 set 2019.

KRENAK, A. *Ailton Krenak fala de sua cultura de mundo no contexto das mudanças climáticas*. Entrevista RESK, S. São Paulo, 8 de outubro de 2019. Disponível em:: <https://350.org/pt/ailton-krenak-fala-de-sua-leitura-de-mundo-no-contexto-das-mudancas-climaticas/>. Acesso em 05 nov 2019.

KRENAK, A. Depoimento. In: *Revista Olympio, literatura e arte*. N2. dezembro 2019.

KRENAK, A. *Programa de índio. Apresentação Ailton Krenak*. Áudio (vários episódios). São Paulo, s/d. Disponível em:: <http://ikore.com.br/programa-de-i>. Acesso em 03 nov 2019.

KRENAK, A. *Voltar ao normal seria aceitar que a terra é plana*. Entrevista Willian Helal Filho. São Paulo: O Globo on line, 2020. Disponível em:: <https://oglobo.globo.com/cultura/voltar-ao-normal-seria-como-se-converter-negacionismo-aceitar-que-terra-plana-diz-ailton-krenak-24353229>. Acesso em 21 abr 2020.

KRENAK, A. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Cia das Letras, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Yz2EbDXMjaGYUrnDBeZcAe49qsommcz7/view?usp=sharing>. Acesso em 21 abr 2020.

KRENAK, A.; ARAVENA-REYES, J. Towards an Engineering of Care. In: *20th Biennial Conference*, Darmstadt, Germany, 14-17th June, 2017, Presentation at the Society for Philosophy and Technology's 20th Biennial Conference. Germany, Europe: Unpublished. José Aravena-Reyes, Ailton Krenak Krenak. PDF. Disponível em:: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.33576.37129>. Acesso em: 14 out 2019.

KRENAK, A.; ARAVENA-REYES, J. O cuidado como base epistemológica da produção técnica do antropoceno. [Care as an Epistemological basis for the technical production of the Anthropocene]. In: *Revista Epistemologias do Sul*. Foz do Iguaçu/PR, 2 (1), PP. 129-163, 2018. Disponível em:: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/1178/1013>. Acesso em 21 abr 2020.

KRENAK, A.; CAMPOS, Y. D. S. D. *O patrimônio cultural e o protagonismo indígena na Constituinte de 1987/88*. Entrevista realizada em 15 de abril de 2013. Horizontes Antropológicos, n. 51. p (371-389). Goiania: UFG, 2018. Disponível em:: <https://journals.openedition.org/horizontes/2338> . Acesso em 13 set 2019.

KRENAK, A.; CAPRIGLIONE, L.; FAGÁ, L. *Ailton Krenak - No meio do caminho havia uma pedra*. YouTube, 2017. Disponível em:: <https://www.youtube.com/watch?v=ffHgfO8CuMU>. Acesso em 21 set 2019.

KRENAK, A.; CASTRO, F.; ERUNDINA, L.; MARCOS, P. *et al. Entrevista: Fidel Castro, Luís Inácio da Silva, Ailton Krenak, Plínio Marcos e Luiza Erundina*. São Paulo: TV Bandeirantes e TV Gazeta, 2003.

KRENAK, A.; COHN, S.; CASTRO, E. B. V. D. *Ailton Krenak*. Coleção Encontros. 261 p. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. Disponível em: https://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/encontros_ailton_krenak_azougue. Acesso em 04 set 2019.

KRENAK, A.; COHN, S.; KADIWEL, I. *Ailton Krenak*. 155 p. Tembetea. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.

KRENAK, A.; DAYRELL, J. A educação indígena: as relações entre cultura e identidade. In: *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Juarez Dayrell (org). 193 p. Humanitas, v. 7. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

KRENAK, A. *Membro do conselho editorial*. s/l, s/d. Disponível em: <https://amazonialatitude.com/editorial-board-2/>. Acesso em 04 nov 2019.

KRENAK, Ailton; FORTE, J. A.; AL., A. *Mostra de Cinema Indígena Aldeia SP*. Catálogo. 1 p. São Paulo: CCSP, 2014.

KRENAK, A.; MARTINS, C.; BELEZA, J. Ailton Krenak, líder indígena - “Somos índios, resistimos há 500 anos...”. Matéria e 2 vídeos (02:11 - 02:13). Seia: www.expresso.pt, 2018. Disponível em: https://leitor.expresso.pt/diario/quinta-1303/html/caderno1301/temas-principais/1303_entrevista-indio-brasileiro--christiana-. Acesso em 13 set 2019.

KRENAK, A.; MILANEZ, F.; SÁ, L. M.; CRUZ, F. S. U. *et al. Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas*. Direito e Práxis. n. 10. 21 p. Rio de Janeiro: 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2179-89662019000302161&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em 04 out 2019.

KRENAK, A.; MOURA, A. *O lugar onde a terra descansa*. Núcleo de Cultura Indígena. 163 p. Fotografias. Rio de Janeiro: Eco Rio, 2000.

KRENAK, A.; NAGAKURA, H. *Como um pássaro, como um rio*. 205 p. Japão: Editora Tokuma, 1991.

KRENAK, A.; VERSIANI, M. H. A. A. O. *Quem é índio no Brasil?*. Maria Helena Versiani, Ira Maciel, Núbia Melhem Santos (org.). In: *Ciclo cidadania em debate*, Museu da República. Rio de Janeiro: Jauá, 2009.

LILI_SCHWARCZ. *Conversa com Ailton Krenak e Aparecida Vilaça*. Paraty: YouTube, 2019: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hyzyhNbyEus>. Acesso em 04 nov 2019.

MANIOTOTO74. Ailton Krenak envisions the future of Brazil. Vídeo (2:35). s/l:

YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3KOiQUHFg2o>. Acesso em 27 set 2019.

MASP. *MASP Seminários / Histórias Indígenas*. 22.06.2017 - Mesa 2. São Paulo, 22 de junho de 2017. Seminário Histórias Indígenas. São Paulo: YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5e3u7IYACCQ>. Acesso em 10 set 2019.

MUSEU_DA_PESSOA. *Ailton Krenak*. São Paulo: YouTube, 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCh5_qzr_ifj9bN7HfY52qBg. Acesso em 11 set 2019.

MUSEU_DA_PESSOA. *Krenak fala sobre a história de sua família indígena no Rio Doce*. São Paulo: YouTube, s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rltEIJXtljc>. Acesso em 25 set 2019.

NEXO. *Enquanto tiver gente no Brasil, vai ter presença indígena*. Entrevistadores José Monteiro Orenstein e Mauricio Abbade. Vídeo (11:42). Realizada em 25 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/video/video/%E2%80%98Enquanto-tiver-gente-no-Brasil-vai-ter-presen%C3%A7a-ind%C3%ADgena%E82%80%99>. Acesso em 8 set 2019.

OCARETV. *Entremundos: Dia 04 - Video 3 - Ailton Krenak: razões ancestrais e novas sínteses*. Vídeo (28:49). Registro, 26 de agosto de 2010. Razões ancestrais e novas sínteses culturais. Registro: YouTube, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uifaj9mgVnE>. Acesso em 20 set 2019.

OLIMPÍADA_NACIONAL_EM_HISTÓRIA_DO_BRASIL. *Palestra Ailton Krenak - 9 ONHB (Parte 1)*. Vídeo (48:26). Palestra para professores orientadores finalistas na Nona Olimpíada Nacional em História do Brasil. s/l: YouTube, 2017a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AwxdeX_7_kk. Acesso em 25 set 2019.

OLIMPÍADA_NACIONAL_EM_HISTÓRIA_DO_BRASIL. *Palestra Ailton Krenak - 9 ONHB (Parte 2)*. Vídeo (48:22). Palestra para os professores orientadores finalistas da Nona Olimpíada Nacional em História do Brasil, com o professor Ailton Krenak. s/l: YouTube, 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jkHB8KT2xCY&t=1s>. Acesso em 25 set 2019.

OS_BRASIS_E_SUAS_MEMORIAS. *ÍNDIOS NO PODER (DF, 2015, 21min)*. Brasília: YouTube, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yJvBA3J_mFM. Acesso em 02 out 2019.

OS_MIL_NOMES_DE_GAIA. *Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k7C4G1jVBMs>. Acesso em 31 set 2019.

PROFESSOR_NICÁCIO. *Ailton Krenak - Discurso na Assembleia Constituinte*. s/l: YouTube, 2018: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYICwI6HAKQ>. Acesso em 25 set 2019.

PROVOCAÇÕES. *Ailton Krenak / Provoações*. Entrevista Marcelo Tas. Provoações. São Paulo: YouTube, 2019: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dBk8gk-cOec>. Acesso em 10 set 2019.

REDE_TVT. *Líder Indígena Ailton Krenak analisa momento político. #BomParaTodos* da Rede TVT. Mogi das cruzeiras: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGcoGDnn1Rc>. Acesso em 10 set 2019.

REVISTA_CLIMACOM. *Deborah Danowski, Ailton Krenak e Almiros Martins / Mesa Redonda*. Campinas: YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MWOTTfSO268>. Acesso em 26 set 2019.

S/A. Environment (Forests): Ailton Krenak is a target of hate in the Amazon Echoes of Gandhi. p. 27. *The Guardian*: London, 1990.

SÉCULOS_INDÍGENAS. *Fórum de atualização sobre culturas indígenas - modulo II - Brasília - Terceira Parte*. Brasília: Vimeo, 2010a. Disponível em: <https://vimeo.com/17531138>. Acesso em 4 de out 2010.

SÉCULOS_INDÍGENAS. *Fórum de atualização sobre Culturas Indígenas - módulo II - Brasília - Quarta Parte*. Brasília: Vimeo, 2010b. Disponível em: <https://vimeo.com/17635506>. Acesso em 04 out 2019.

SÉCULOS_INDÍGENAS. *Fórum Atualização sobre Culturas Indígenas - modulo II - Brasília - quinta parte*. Brasília: Vimeo, 2011. Disponível <https://vimeo.com/18786437>. Acesso em 04 out 2019.

SECULOSINDIGENASNOBR. *Ailton Krenak*. S/L: YouTube, 2012: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94G97TKFu98eQ>. Acesso em 25 set 2010.

SELVAGEM CICLO DE ESTUDOS SOBRE A VIDA. *Conversa Selvagem – Ailton Krenak e Emanuele Coccia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0LvAauH3tfw>. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

SELVAGEM CICLO DE ESTUDOS SOBRE A VIDA. *Conversa Selvagem - Terceira Flecha: Somos um? Somos muitos? Ailton Krenak, Emanuele Coccia e João Paulo Lima Barreto*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SabZlir9hKE>. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

SEMPRE_UM_PAPO. *Ailton Krenak: “a natureza não é uma fonte inesgotável”!* Belo Horizonte: YouTube, 2015: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OzV5xFWZdy0&t=6s>. Acesso em 20 set 2019.

SEMPRE_UM_PAPO. *Série 15 minutos: Ailton Krenak*. Belo Horizonte: YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hMz2HgQnAAk>. Acesso em 04 nov 2019.

SESC_SÃO_PAULO. *Palestra “Natureza como bem público” com Ailton Krenak e*

Cristina Adams. São Paulo: YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OErrKENpcSA>. Acesso em 20 set 2019.

TEDX_TALKS. *Life, Always: Ailton Krenak at TEDx Vila Madá*. São Paulo: YouTube, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCsT0YIqwnpJCM-mx7-gSA4Q>. Acesso em 29 set 2019.

TEKUA, K. *Salve querido Ailton Krenak*. s/l, 17 de abril de 2019: Facebook 2019.

THE_GAIA_FOUNDATION. *Ailton Krenak (Brazil) - on protecting the earth*. Altamira: YouTube, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pq-Y2ckrNFo>. Acesso em 27 set 2019.

TORMENTA_FILMES. *Ailton Krenak - Acampamento Terra Livre 2016*. Brasília: YouTube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OJgCGy0ZSeQ>. Acesso em 26 set 2019.

TVESCOLA. *ÍNDIO NO BRASIL* (Vídeo, 10 episódios, 350 min). “Quem são eles”, “Nossas línguas”, “boa viagem, ibantu”, “quando deus visita a aldeia”, “uma outra história”, “primeiros encontros”, “nossas terras”, “filhos da terra”, “do outro lado do céu”, “nossos direitos”. 2019: 35 min cada episódio.

TVE_JUIZ_DE_FORA. *Perfil: Ailton Krenak*. Exibição: 19/02/2016 Juiz de Fora: YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6qSUPVdO0iA>. Acesso em 30 set 2019.

TVUFJF. *Discurso Ailton Krenak - Cerimônia de entrega do título “professor Honoris Causa” / UFJF*. Juiz de Fora: YouTube, 2016a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4P97_Dn54aA. Acesso em 07 out 2019.

TVUFJF. *UFJF concede a Ailton Krenak título de Professor Honoris Causa*. Juiz de Fora: YouTube, 2016b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wu7Lyg2oW9E>. Acesso em 07 out 2019.

TV_CULTURA_DIGITAL. *Ailton Krenak*. São Paulo: YouTube, s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8L-OPu8NIVA>. Acesso em 25 set 2019

UNBTV. *Diálogos: desafio para a decolonialidade*. Entrevista com Ailton Krenak e Jaider Esbel. Brasília, Julho de 2019. Programa Diálogos da UnBTV. Brasília: YouTube, 2019: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qFZki_sr6ws. Acesso em 10 set 2019.

UNBTV. *#InspiraUnB: Ailton Krenak*, Brasília, Março de 2020. Brasília: YouTube, 2020: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cAcneFjNm0g>. Acesso em 18 mai 2021.

UOL. *“A terra não é uma propriedade”, diz Ailton Krenak*. São Paulo, 15 de outubro de 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/tecnologia/videos/?id=especialista-em-mudancas-climaticas-faz-alerta-e-preciso-agir-agora->

04028C18356EC4B96326. Acesso em 05 nov 2019.

VARTULI, H. *Coletânea de matérias publicadas na internet e outros veículos sobre Ailton Krenak e atualizadas periodicamente*. Disponível em: <http://ailtonkrenak.blogspot.com/>. Acesso em 04 nov 2019.

VERA_PINHEIRO. *A ciência que eu faço - Ailton Krenak (1)*. s/l: YouTube, 2014a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8MPnY4vwdEk>>. Acesso em 20 set 2019.

VERA_PINHEIRO. *A Ciência que eu faço - Ailton Krenak (2)*. s/l: YouTube, 2014b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MqJmZJuHU4I>. Acesso em 20 set 2019.

VERA_PINHEIRO. *A ciência que eu faço - Ailton Krenak (3)*. s/l: YouTube, 2014c. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m7iGNEI_2RM. Acesso em 25 set 2019.

VITULOLOCO. *Ailton Krenak na Rio +20*. Ailton Krenak na Rio +20. Rio de Janeiro: YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2I3vKwccYQI>. Acesso em 26 set 2019.

WIKIPEDIA. *Ailton Krenak*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ailton_Krenak. Acesso em 5 nov 2019.

ZOGLIN, R.; DESMOND, E. W. *Subversion by Cassette The VCR boom spells trouble for authoritarian regimes*. TIME Magazine. Vol. 134 Issue 11, p 80. 1p. 134: 1. London: TIME Magazine, 1989.

ALGUNS TRABALHOS SOBRE AILTON

ALMEIDA, M. I.; MATOS, B. *Mira! artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*. Maria Inês de Almeida, Beatriz Matos (organizadoras); [tradução Edgar Eduardo Bolivar Urueta, Eduardo Assis Martins]. 298 p., il., color.; 223 cm. UFMG. Belo Horizonte: Centro Cultural da UFMG, 2013.

ALTBERG, M. *O sonho e a pedra*. Rio de Janeiro: Canal Curta, 2017. *Parte 1*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xm7geCZDxwM>. *Parte 2*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gd1467rd9J4>. *Parte 3*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmnIUpvxHBE>. *Parte 4*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CmcLihBACco>. Acesso em 11 set 2019 2017.

AMARAL, F. R.; LIMA, P. A história indígena na perspectiva de luta dos povos indígenas: Ailton krenak e o eterno retorno do encontro. In: *Fontes e reflexões para o ensino de história indígena e afro-brasileira*. Pablo Lima (org). p. 93-103. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Educação. Disponível em: <http://cdn.avantis.edu.br/wp-content/uploads/2018/03/09142612/Fontes-e-re%EF%AC%82-ex%C3%B5es-para-o-ensino-de-hist%C3%B3ria-ind%C3%ADgena-e-afrobrasileira.pdf>. Acesso em 04 set 2019.

ANJOS, M. D.; AL., A. *Adornos do Brasil indígena: resistências contemporâneas. Adornments of indigeneous Brazil: contemporary resistences / [texto de Moacir dos Anjos ... [et al.].* 80 p., il. color, 25 cm. São Paulo: Sesc SP, 2016.

DANNER, L. F.; DORRICO, J. *A literatura indígena brasileira, o movimento indígena brasileiro e o regime militar: uma perspectiva desde Davy Kopanawa, Ailton Krenak, kaka Werá e Álvaro Tukano.* Espaço Ameríndio. v. 12, 31 p. Porto Alegre: UFRGS, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/83424>. Acesso em 15 set 2019.

JAENISCH, D. B. *Poéticas e Políticas da relação: apontamentos a partir da ação de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte e seu deslocamento para espaços de arte contemporânea.* Iluminuras, v. 18, p. 25, 2017. PDF. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/72884/41216>. Acesso em 8 out 2019.

KAIOWA, R.; AL, A. *Índio Cidadão? s/l:* YouTube, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ti1q9-eWtc8>. Acesso em 13 set 2019.

PORTELA, C. D. A. *De aculturado exótico a raiz profunda: indigenismo e história indígena em narrativas de Ailton Krenak.* Diálogos. v. 21. 16. Maringá: Departamento de História e Programa de pós-graduação em História da Universidade estadual de Maringá, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305554659012.pdf>. Acesso em 07 set 2019.

TV_CULTURA_DIGITAL. *A história de vida do líder indígena Ailton Krenak.* São Paulo: YouTube, s/d: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0IUoIC3FGKQ>. Acesso em 21 set 2019.

VARTULI, H. *Coletânea de material publicado sobre Ailton Krenak e atualizadas periodicamente.* Disponível em: <http://ailtonkrenak.blogspot.com/>. Acesso em 04 nov 2019.

AILTON CITADO POR OUTROS AUTORES

CA, R.; D, G.; RICARDO, F.; CARELLI, V. *Povos Indígenas no Brasil: 1984.* São Paulo: Sagarana, 1984. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=rk8tDgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA11&dq=bau+ailton+krenak&ots=-f7ZPxFDE5&sig=RVYagBuah-KKF_Lie7IA9YbuYEs&redir_esc=y#v=onepage&q=krenak&f=false. Acesso em 04 set 2019.

SKAFISH, P. *Apresentação do Dossiê - Cosmopolitropicália: diplomacia animista em São Paulo.* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. 9 p. São Paulo: USP, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n69/2316-901X-rieb-69-00024.pdf> <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n69/2316-901X-rieb-69-00024.pdf>. Acesso em 8 out 2019.

THIÉL, J. *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=MLIMDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT2&ots=X8PtTAnyHE&sig=>

XRPIHWRaR7nk3KtW1YAwPGp4n3k&redir_esc=y#v=onepage&q=krenak&f=false >. Acesso em 04 set 2019.

KRENAK GERAL

BREMS, E.; OUALD-CHAIB. *Fragmentation and integration in human rights law : users' perspectives*. 9781788113922 (PDF ebook): 185.00 / sem acesso on line.

CANAL-FUTURA. *Krenak - Vivos na natureza morta I A Lama Matou Nossas Plantas*. Ep. 03. Rio de Janeiro: YouTube, 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wdx8zqE3WZ4>. Acesso em 28 out 2019.

CANAL-FUTURA. *Krenak - Vivos na natureza morta I A Lama Matou Nossas Plantas*. Ep. 04. Rio de Janeiro: YouTube, 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0f1q64kPUIY>. Acesso em 28 out 2019.

CANAL-FUTURA. *Krenak - Vivos na natureza morta I Nós, Os Krenak, Vivos*. Ep. 05. Rio de Janeiro: YouTube, 2017c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yyjaZbnLHTo>. Acesso em 28 out 2019.

CANAL-FUTURA. *Krenak, Vivos na natureza morta I A Lama Matou Nosso Rio*. Ep. 01. Vídeo (13:07). Rio de Janeiro: YouTube, 2017d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ng52AN3bml>. Acesso em 20 set 2019.

CANAL-FUTURA. *Krenak, Vivos na natureza morta I A Lama Matou Nossos Bichos*. Ep. 02. Vídeo (13:10). Rio de Janeiro: YouTube, 2017e. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DIO2XpJ3IZE>. Acesso em 28 out 2019.

CEDEFES. *krenak*. s/l. Coletânea de materiais (videos, artigos, etc) sobre luta, história e ativismo krenak, atualização entre 2017-19. Disponível em: <https://www.cedefes.org.br/?s=krenak>. Acesso em 07 jan 2020.

FABINHOERERRE. *Índios krenak dançando "uatu" dança do rio*. s/l: YouTube, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e3rtFXrIL5k&feature=related>. Acesso em 21 set 2019.

FABINHOERERRE. *Índios krenak tocando kikrok*. s/l: YouTube, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jqokl8YSzSE>. Acesso em 20 set 2019. 2010b.

KRENAK, M.; ALMEIDA, M. I. S. D. *Conne pãnda ríthioc Krenak*. SEE-MG. 67 p. Brasília: UNESCO, 1997.

LIMA, P. L. D. O. *Fontes e reflexões para o ensino de história indígena e afrobrasileira*. 1a edição. 134 p. Coleção PIBID faz. Belo Horizonte: FaE/Faculdade de Educação, 2012. Sem acesso on line.

MARRANQUIEL, A. P. *Krenak, sobreviventes do vale*. CULTURA, A. E. São Paulo: Canal Futura, 2019. Disponível em: <http://www.futuraplay.org/serie/krenak-sobreviventes-do-vale/>. Acesso em 20 set 2019.

NEEPES/ENSP/FIOCRUZ. *Povo indígena krenak segue lutando por reconhecimento e demarcação total de seu território tradicional*. s/d. Disponível em: <http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/?conflito=mg-povo-indigena-krenak-segue-lutando-por-reconhecimento-e-demarcacao-total-de-seu-territorio-tradicional>. Acesso em 07 jan 2020

PARAISO, M. H. B. *Krenak. Povos Indígenas do Brasil*, São Paulo, p. Breve história dos Krenak, 1998. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak>. Acesso em 20 set 2019.

RODRIGUES, I. D. *A margem, à esquerda e ao contrário. A morte do Uatu (Rio Doce)*. 64 p. Biblioteca digital da produção intelectual discente: UnB, 2017. Disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/19462>. Acesso em 16 set 2019.

TORRE, L. e CAMPOREZ, P. *A lama da Samarco matou o “Watu” dos índios Krenak*. Áudio (22:56). 2017. Disponível em: <https://soundcloud.com/agenciapublica/watu-morreu-parte-1?in=agenciapublica/sets/watumorreu>. Acesso em 21 set 2019.

ZINHA. *Índios Krenak 156. Os índios da aldeia Krenak dançando em agradecimento à visita feita pela Família Polivalente - Resplendor- MG*. 2009. Youtube, s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8P0Bpn9rpw4>. Acesso em 21 set 2019.

SOBRE NAINÉ TERENA

ITAU CULTURAL. *Podcasts. Naine Terena. Mekukradja*. Disponível em: <http://portale.icnetworks.org/secoes/podcasts/naine-terena-mekukradja>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

REVISTA CONTINENTE. *Depoimento. Naine Terena*. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/196/depoimento--naine-terena>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

SP ESCOLA DE TEATRO. *Território Culturais, Bate papo com Naine Terena*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DMx30PP40fc>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

SOBRE DENILSON BANIWA

C&AMÉRICA LATINA. *Conversa com Denilson Baniwa: Um celular e um laptop não te tornam menos indígena*. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-cell-phone-or-a-laptop-dont-make-you-less-indigenous-denilson-baniwa/>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

ITAU CULTURAL. *Denilson Baniwa, um certo alguém*. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/denilson-baniwa-um-certo-alguem>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

PRÊMIO PIPA. *Luiz Camilo Osório conversa com Denilson Baniwa*. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/09/luiz-camillo-osorio-conversa-com-denilson-baniwa/>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

PREMIO PIPA. *Uma conversa com Denilson Baniwa*. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/07/uma-conversa-com-denilson-baniwa-ouca-o-oitavo-episodio-do-pipa-podcast-e-veja-as-referencias/>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

BEHANCE. *Denilson Baniwa*. Disponível em: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

SOBRE JAIDER ESBELL

PRÊMIO PIPA. Jaider Esbell Prêmio Pipa. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jaider-esbell/>. Acesso 19 de janeiro de 2023.

SOBRE Andreia Duarte

BOLETIM 3X22. *Pluralidades indígenas. Arte lugar de tensão*. Entrevista com Andreia Duarte. N 4. Ano 2. Universidade de São Paulo, abril de 2020.

FIGUEIREDO, Andreia. *Memória do processo de criação do espetáculo Antes do Tempo Existir*. Sem registro. 2022

FIGUEIREDO, Andreia. *Ailton. A efemeridade de O Silêncio do Mundo*. IN. CORPOFUTURO. Editor Fernando Zugno. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura: Porto Alegre em Cena, 2021. p 142

FIGUEIREDO, Andreia. *Os povos indígenas e o teatro*. IN. CORPOFUTURO. Editor Fernando Zugno. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura: Porto Alegre em Cena, 2020. P 110.

FIGUEIREDO, Andreia, KRENAK, Ailton. *Silence of the World: Scenic Experiment Script*. New York: Cambridge University Press for New York University / Tisch School of the Arts. 2021.

FIGUEIREDO, Andreia, KRENAK, Ailton. TePI: Pensamentos sobre criação como possibilidade para a vida. IN: SESC POMPÉIA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrrAG6VTKk4>. Acesso em 26 de setembro de 2020.

FIGUEIREDO, Andreia. *On the Creative Process: The Ephemerality of Silence of the World*: New York: Cambridge University Press for New York University / Tisch School of the Arts. 2021.

FIGUEIREDO, Andreia. *INDIGENOUS PEOPLES AND THE THEATRE, a possibility of reinventing life*. (English translation João Maria Kaisen) REVISTA HARVARD REVIEW OF LATIN AMERICAN. Volume XIX, Number 3. 2020. Disponível em: <https://revista.drclas.harvard.edu/indigenous-peoples-and-the-theater/>.

FIGUEIREDO, Andreia. *Palestra do líder Davi Kopenawa*. (Mediação Andreia Duarte). Cadernos de anotação. SP Escola de Teatro. 2018.

FIGUEIREDO, Andreia. *Caderno pessoal de anotações de todo o processo da Ode Marítima*, Belo Horizonte, 2011- 2012.

FIGUEIREDO, Andreia, MANCINI, Anna. *O adolescente Kamayura: cultura e ambiente*. Revista Panorâmica Multidisciplinar, Cuiabá: EdUFMT, n. 7. 2007b.

FIGUEIREDO, Andreia. KAMAYURA. Aldeia. *Projeto político pedagógico: Escola Mawaiaka, preservação e resgate cultural*. Aldeia Kamayura: Associação Indígena Mavutsinin, 2005.

LIVES ANDREIA. VÍDEO, ENTREVISTA ONLINE, MEDIAÇÕES ETC

CULTURESCAPES. *Filme Andreia Duarte. Future. Amazonian Portraits*. Disponível em: <https://culturescapes.ch/en/theme/amazonia-2021/andreia-duarte>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

ESPOSENDE - *Portugal: Fórum Internacional de Arte e Comunidade*. Mesa: Cuidado, Arte e Ambiente (com James Thompson, Andreia Duarte e Sandra Benites). Disponível em: https://www.municipio.esposende.pt/pages/1026?event_id=1599. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

FETO TEATRO. *Teatro e os povos indígenas, experiências em cena*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4i5hxbwiD_8. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

FIGUEIREDO, Andreia. Participação na mesa: *Caboclagem na cena: Sabenças, encantamento e outras simbologias contracoloniais*. Congresso Virtual UFBA, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yI1xcEzm7Pw>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.
]

FILTE - *IX Colóquio Internacional Cênico da Bahia. Andreia Duarte participa da live Artes da Cena: Visões do agora*. Live. 22 de novembro de 2021. Disponível em: <http://www.ppgac.tea.ufba.br/pt/ix-coloquio-internacional-cenico-da-bahia-2021/>

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURAL DE BELO HORIZONTE. *Bate-papo O Silêncio do Mundo, com Ailton Krenak (MG) e Andreia Duarte (MG)*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FdXxBKzBATs>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

INSPIRAR ESPIRAL. *Andreia Duarte participa da live: Alianças entre teatro e povos indígenas: produção e gestão / Inspirar Espiral - Live em Gestão e Produção Cultural*. Universidade do Estado do Amazonas. 26 de abril de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7b3WIGv9eJk>

MIAC. *Mesa Cosmologia Indígena na Arte Contemporânea com Sandra Benites, Xadalu Tupã Jekupé e Andreia Duarte*. MIAC-Mostra Internacional de Arte

Contemporânea. 15 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.miacbrasil.com/post/cosmologia-indigena>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

MIRADA *Participação na mesa de Conversa: Teatralidades e Povos Indígenas*. Sesc Santos: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PyybTBf3DnE>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

MITsp. *Andreia Duarte media a mesa “Políticas da destruição, poéticas da resistência: ainda dá tempo de adiar o fim do mundo?”*. Plataforma MIT+. 08 de novembro de 2021. Disponível em: <https://mitmais.org/evento/politicas-da-destruicao-poeticas-da-resistencia-ainda-da-tempo-de-adiar-o-fim-do-mundo/>

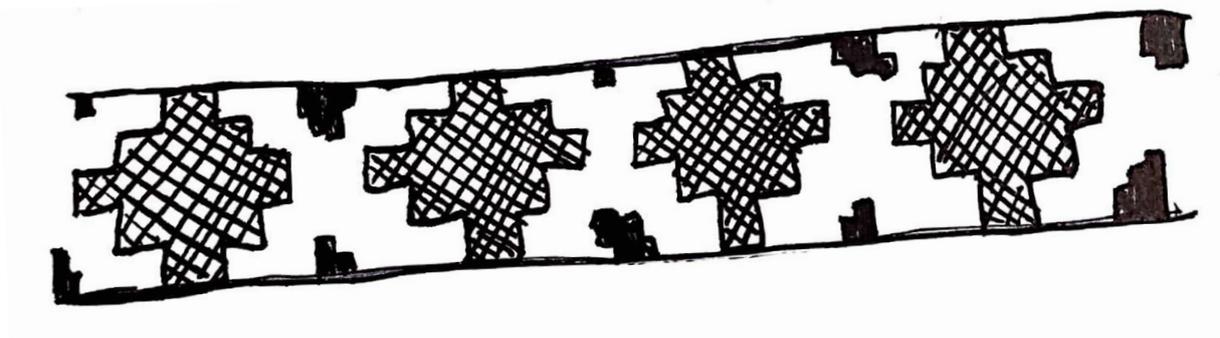
PHILA7. *Encontros para falar de um futuro. Andreia Duarte faz participação encontro Memórias da Floresta*. Phila 7. 14 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.phila7.com.br/memorabilia/>

SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARTE E ECOLOGIA - *Políticas da Existência*. Plataforma TePI com Ailton Krenak e Andréia Duarte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v6lY5yu5PBo>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

TePI - *Andreia Duarte faz mediação mesa Teatro, ecologia e política, experiências de internacionalização*. TePI - Teatro e os povos indígenas, plataforma digital. 23 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://tepi.digital/teatro-ecologia-e-politica-experiencias-de-internacionalizacao/>

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. *APós Explorações - Encontros para a cena: Ciclo Permanente de Discussões do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Palestra online: Criações para a existência. Conversa com Andreia Duarte*. 2020. Disponível em: <https://cen.unb.br/posgrad/apos-exploracoes/item/388-73-apos-exploracoes-com-andreia-duarte> Acesso em 19 de janeiro de 2023.

Desenho 1 - Rabo de cobra.



Fonte: Andreia Duarte, 2022.