

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

VANESSA BENITES BORDIN

Contando histórias, revelando tradições:
encontros com os indígenas no Amazonas

São Paulo
2020

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

VANESSA BENITES BORDIN

Contando histórias, revelando tradições:
encontros com os indígenas no Amazonas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Pedagogia do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

São Paulo

2020

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)

BORDIN , VANESSA BENITES

Contando histórias, revelando tradições: encontros com os indígenas no Amazonas / VANESSA BENITES BORDIN ; orientadora, Elisabeth Silva Lopes. -- São Paulo, 2020. 241 p.: il.

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

Bibliografia
Versão original

1. Contação de histórias 2. Experiência poética 3. Performance 4. Saberes ameríndios I. Lopes, Elisabeth Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 792

VANESSA BENITES BORDIN

Contando histórias, revelando tradições:
encontros com os indígenas no Amazonas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Pedagogia do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

BANCA EXAMINADORA:

Para Sara e Tutu.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Beth Lopes, pela oportunidade, calma, paciência e todas as contribuições poéticas e bufonescas.

À Universidade do Estado do Amazonas pelo apoio.

À Mepaeruna, Tsuni e Lutana por toda parceria e amizade.

Aos meus queridos alunos que me motivam a buscar o melhor, especialmente os que estiveram comigo nessa jornada: Day Nunes Yeparío, Francisco Pedro, Jackeline Monteiro, Jaqueline Bárbara, Leandro Lopes, Neth Lira, Valéria Batalha e Vanessa Pimentel.

Às professoras e os adolescentes indígenas do Parque das Tribos, em especial: Cláudia Baré, Vanda Witoto, Mircy, Naime, Amadeo, Antônio, Joel.

Aos meus colegas de UEA, especialmente Amanda Ayres, Luiz Davi e Eneila Santos, pela parceria e aprendizados.

À Marijane e Ondino Tikuna, de Nossa Senhora de Nazaré, pelo compartilhamento de saberes.

Agradeço ao Edson Tosta Matarezio Filho por ter me levado pela primeira vez para Nossa Senhora de Nazaré, onde pude conviver com os Tikuna em seu dia a dia na aldeia.

Aos amigos que aguentaram minhas crises de loucura nesses quatro anos, especialmente Graciane Pires e Vinícius Machado.

À minha família que sempre me apoiou nessa caminhada, mesmo sem saber onde ela iria dar.

Agradeço a todos aqueles que em algum momento me ouviram sobre este trabalho e de alguma forma contribuíram, sei que foram muitas pessoas ao longo deste processo, não queria deixar ninguém de fora, espero que se sintam agradecidos de alguma forma.

RESUMO

Esta tese se propõe a fazer uma reflexão sobre a pesquisa realizada no campo das práticas pedagógicas e experiências poéticas vividas junto aos indígenas das etnias Kokama e Tikuna. Esses encontros sensíveis se pautaram pela busca de diálogo com os saberes ameríndios e a criação de um espaço de conhecimento e de trocas culturais que potencializa as vozes dos sujeitos envolvidos - os indígenas, os alunos-performers e a performer-professora. Encontros com outros corpos, de pessoas, de grupos, de experiências, de lugares, de ideias, de histórias, de culturas, de etnias e de gênero, constituindo a malha de colaborações. São quatro encontros: o primeiro e o segundo falam da experiência com a comunidade indígena Parque das Tribos localizada no perímetro urbano da cidade de Manaus, Amazonas, em que o foco está na relação de troca junto às mulheres (professoras) e crianças indígenas em dois espaços culturais assessorados pela Gerência de Educação Escolar Indígena (GEEI/SEMED) instituídos dentro da comunidade: o Centro Cultural *Mainuma* e o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*. O terceiro e o quarto encontro, revelam, a partir das memórias desta performer-professora, as experiências vividas com o povo Tikuna no dia a dia da aldeia e especialmente como convidada no ritual de iniciação feminina *Worecũ*, A Festa da Moça Nova, aprofundando algumas questões relacionadas aos mitos Tikuna e a performance das máscaras que aparecem durante esse ritual.

Palavras-chave: Contação de histórias. Experiência poética. Performance. Saberes ameríndios.

ABSTRACT

This thesis proposes to make a reflexive analysis on the research carried out in the field of pedagogical practices and poetic experiences lived with the indigenous peoples of the Kokama and Tikuna ethnic groups. These sensitive meetings were guided by the search for dialogue with Amerindian knowledge and the creation of a space of knowledge and cultural exchanges that potentiates the voices of the subjects involved - the Indians, the student-performers and the teacher-performer. Meetings with other bodies, people, groups, experiences, places, ideas, stories, cultures, ethnicities and gender, constituting the network of collaborations. There are four meetings: the first and the second talk about the experience with the indigenous community Parque das Tribos located in the urban perimeter of the city of Manaus, Amazonas, where the focus is on the exchange relationship with women (teachers) and indigenous children in two cultural spaces advised by the Indigenous School Education Management (GEEI / SEMED) established within the community: the Mainuma Cultural Center and the Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit Cultural Space. The third and fourth meetings reveal, based on the memories of this artist, the experiences lived with the Tikuna people in the daily life of the village and especially as a guest in the Worecū female initiation ritual, A Festa da Moça Nova, deepening some issues related to the Tikuna myths and the performance of the masks that appear during this ritual.

Keywords: Storytelling. Poetic experience. Performance. Amerindian knowledge.

KUATIARAKARINKIRA¹

Ajan kuatiarakarinkuara kumitsa wepe kumitsapa ikuakanaiyapura tseta ikua arteshkakuarapura - petakukikashkakuarapura tsa yauki ritamakuara tapiya Parkeshka Tripushkanu purarakuara perimetrushkanuatsunka urpanushka ritamakuara Manaushkaka, Amayunuka, makatipa kakiri upe manta iruanutsui uyari mutsapirika chunka pichka etniashkanu tapiyanu. Tseta ikua yaukin chikari wepe kumitsara ikuakanu amerintiushka, emeten iatira uyarika ya tapiyanu etniashkanu Tikuna riai Kukami minu. Umipupenan mitiripe yuti tsupirikuara uwaka uyari wainanu (Yumitawararapa tapiyanu) riai ikiratsenminu tapiya awamukitipa emete ikuruma kamatatara ya mukuika Ukaka-Mitiritupa kuturashka yumuyarikanu emete Tuitsatupa Ikuachirukuarapura Ikuachirupa Tapiya (GEEI/SEMED) amatskapupekuara ritamakuara: Ukaka-Mitiritupa Kuturashka Mainuma riai Ukaka-Mitiritupa Kuturashka Uka Umpuetsarashka Wakenaishka Anumarehitshka. Chikari ukua umita kuatiarakuarapu yumita-tsetaikua ikuarintsunu, era mania tsetaikuchiru artitstikashka awi upe ritamakuara, iatirakuara kakirikuara wayuri ikuaka mitiri Ikuachirunuan riai ritamakuara.

Shaweshka-Kumitsa: Yumutsarika. Kumitsara imintsararanu. Amatska. Tseta ikua arteshkakuarapura - petakukikashkakuarapura. Ikuakanu Amerintiushka.

¹ Resumo na língua Kokama feito por Tsuni Kokama.

DEIĀGÜŨ²

Nha'ã nhu'ãcü tana ügüũ i de'ogü nhumatchi i cuãgü imaeĩ. Wüigu ya maĩyugü ya Kokama rü nhumatchi Tikuna rü ngema'ãcü. Wü'i cua'tchiruiũ ya maĩyugü ye'ama i peagüe' ngemaca'niĩ tana üüca wü'i natchica. Cuagüpataü nawatanaiügüũ i de'agü yima Parque das Tribos nuã nina ngemaũ Manaus arüngaüwa. Nhemaca' na'ãcu torü dawanüwa nge'ãtagüma'ã rica ta puracüei ya maĩyugü i ĩgü'e (nguetaerüũ) Nhumatchi ya bu'egü ya maĩyugü i ĩgü'e ngema tare natchicawa niĩ ta puracüei naca ya yima maĩyugüakü i ĩne (GEEI/SEMED). Ngema ni tana ügüũ yima iane arü aiepewa ya Uka Umbesara Wakenai. Ngema puracügü ianema'ã ta ügüũ ngemaca' na'ãcü naca' ngue'ĩ i nacümagü nhumatchi tumacügü Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT) Universidade do Estado do Amazonas (UEA) wüigu tana ügüũ puracugü nama'a' i nguetaüügü nhemaca' ngemaca' nagu ti de'agü wüigu ngema natchiga nacümagü nuã ĩãneuia rü ngema i ngupetügüũ i nacümagü da'oĩanewa tumacümagu rü nama'a tuma'arü cuagü ngu'epataũ nuã natchicawa. Norü tare ngune'ĩgu rü nagu narü ĩnü na nhunhaãgü tamae'ẽĩ ya Ticunagü i wütchigü i ngune'ãgu ngema natchicawa i meẽtchi'iwa rü ngema tchana na u'gü. Nawa i nhema Worecütchiga inacümagü i Ticunagü niĩ nhunhaãgü i norü yü'ütchiga. Nagu ni uta i wuitchigü inacümagü i Ticuna ni nhunhaãcü na we'i i nacümagü. Rü nu'ũ dauta ngema yü'ũwa ngo'ogütchametü ngemaniĩ tchorü cua. Tcha üũ rü nhumatchi nüũ tchi üũ ngemaca'wacü nhema nana'ã tchorüũ. Cuagü ngema namaaüwa na nhunhaãcü nawa tchã ngutcha'ũ nhema cua nori'itchi nawa tchana ügü rü putüragüni'ã na nüũ tchã cuaũca' ngema naĩ nina üũ. I tumacümagü rü nhumatchi tümaãrü cuãgü.

Ngema de'agü i toyegü'ü: I ngema nüũ tchi'uũ inatchiga. I nhema cua'gü rü nhumatchi. Tumacümagü. Ya maĩyu gü.

² Resumo na língua Tikuna feito por Mepaeruna Tikuna.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Antiga civilização mexicana X Monsanto.....	18
Figura 2 - Os Guarani no evento ‘Terra sem males’.....	48
Figura 3 – A história dos mundos Kokama.....	49
Figura 4 – Saia de contadora de histórias pintada com grafismos Kokama.	56
Figura 5 – Grafismos Kokama na saia – grafismo de jabuti.....	56
Figura 6 – Evento: ‘Diálogo com as mulheres indígenas’.....	61
Figura 7 – Vanda Witoto em ‘Diálogo com as mulheres indígenas’.....	62
Figura 8 – Contando a história dos mundos Kokama.....	63
Figura 9 – Improvisando a história dos mundos Kokama.....	64
Figura 10– Performando a história dos mundos Kokama.....	64
Figura 11 – Centro Cultural <i>Mainuma</i>	73
Figura 12 – Parte do coletivo do Centro Cultural <i>Mainuma</i>	74
Figura 13 – Aprendendo a dançar.....	74
Figura 14 – Espontaneidade.....	84
Figura 15 – Confeção de bonecos no Centro Cultural <i>Mainuma</i>	87
Figura 16 – Tsuni ajudando as crianças na confecção dos bonecos.....	87
Figura 17 – Ensaio da música da <i>Kaitsuma</i>	89
Figura 18 – Desenhando grafismos nas roupas para o evento na Cidade Nova.....	91
Figura 19 – As roupas com grafismos Kokama.....	92
Figura 20 – Jovens desenhando grafismos em suas roupas.....	92
Figura 21 – Apresentação do Grupo Artístico <i>Mainuma</i>	93
Figura 22 – Roda de diversão.....	94
Figura 23 – Grafismos no corpo – evento Cidade Nova.....	94
Figura 24 – Apresentação do Grupo Artístico <i>Mainuma</i> na Feira Indígena do Parque das Tribos.....	95
Figura 25 – Jovens do Grupo Artístico <i>Mainuma</i> performando ritual.....	96
Figura 26 – Grupo Artístico <i>Mainuma</i> performando.....	96
Figura 27 – Finalização da performance do Grupo Artístico <i>Mainuma</i>	97
Figura 28 – Apreciando a história no Espaço Cultural <i>Uka Umbuesara</i> <i>Wakenai Anumarehit</i>	100

Figura 29 – ‘Corpo insurrecto: ações psicomágicas para um mundo estragado’... ..	107
Figura 30 – A história da Samaumeira.....	117
Figura 31 – Mães e crianças improvisando no Espaço Cultural <i>Uka Umbuesara Wakenai</i>	120
Figura 32 – ‘Mãe voando’	120
Figura 33 – Roda inicial – momento de concentração.....	126
Figura 34 – Desenvolvimento – canto e dança.....	127
Figura 35 – Atividade principal – apreciando a história.....	127
Figura 36 – Performando a história.....	128
Figura 37 – Mepaeruna ralando o jenipapo.....	128
Figura 38 – Mepaeruna espremendo o jenipapo.....	128
Figura 39 – Sumo de jenipapo sendo fervido.....	129
Figura 40 – Sumo de jenipapo esfriando.....	129
Figura 41 – Grafismo Tikuna de tambor.....	129
Figura 42 – Finalização – crianças desenhando.....	130
Figura 43 – Crianças desenhando.....	130
Figura 44 – Lavando as mãos.....	130
Figura 45 – Fechamento – hora do lanche.....	130
Figura 46 – Aprendendo a usar a câmera de filmagem.....	132
Figura 47 – Indo ao campo de futebol.....	132
Figura 48 – Descendo a mata.....	132
Figura 49 – O campo de Futebol.....	132
Figura 50 – Assistindo a filmagem.....	133
Figura 51 – Mepaeruna no Teatro Amazonas.....	136
Figura 52 – Mepaeruna na aula de Expressão Vocal I.....	143
Figura 53 – Estudantes cantando canções tradicionais Tikuna.....	143
Figura 54 – Em roda estudantes dançando e cantando.....	144
Figura 55 – Mulheres Tikuna.....	150
Figura 56 – Peixes e caças sendo moqueados.....	165
Figura 57 – Curral da <i>Worecū</i> visto de fora.....	167
Figura 58 – Curral da <i>Worecū</i> visto de dentro.....	168
Figura 59 – Caldo grosso de <i>Payauaru</i>	169

Figura 60 – <i>Payauaru</i> sendo peneirado para caldo mais fino.....	169
Figura 61 – A dança do tracajá.....	172
Figura 62 – Moqueados sendo guardados em cima do curral.....	173
Figura 63 – Dono da Festa animando A Festa da Moça Nova.....	174
Figura 64 – Grafismo Tikuna para rosto feminino da nação onça.....	175
Figura 65 – Jenipapo sendo ralado.....	176
Figura 66 – Bastão de <i>avaí</i>	177
Figura 67 – <i>To'cü</i>	178
Figura 68 – O auge da Festa da Moça Nova.....	179
Figura 69 – A chegada dos 'mascarados' na Festa da Moça Nova.....	180
Figura 70 – <i>É'É, To'ü, Po'ü</i>	182
Figura 71 – <i>O'ma</i> divertindo A Festa.....	183
Figura 72 – <i>Mawü</i> e <i>To'ü</i>	184
Figura 73 – <i>Worecü</i> saindo do curral.....	185
Figura 74 – Convidados dançando ao redor da <i>Worecü</i>	186
Figura 75 – <i>Worecü</i> tendo seus cabelos arrancados – visão frontal.....	186
Figura 76 – <i>Worecü</i> tendo seus cabelos arrancados – visão de costas.....	187
Figura 77 – <i>Tururis</i> por cima da <i>Worecü</i>	188
Figura 78 – Banho coletivo – Fim da Festa.....	189
Figura 79 – Pai Tikuna fazendo remo.....	191
Figura 80 – Mulheres Tikuna fazendo farinha.....	192
Figura 81 – Farinha de mandioca brava.....	193
Figura 82 – Mulher Tikuna desenrolando o tucum.....	194
Figura 83 – Mulheres Tikuna tecendo a maqueira.....	194
Figura 84 – Pacóva fervendo.....	195
Figura 85 – Tucum sendo retirado da tinta.....	195
Figura 86 – Tucum na lama.....	196
Figura 87 – Tucum pronto para tecer.....	196
Figura 88 – Grafismos Tikuna sendo tecidos na maqueira.....	197
Figura 89 – Menino Tikuna vestido de <i>To'ü</i>	200
Figura 90 – Vestindo <i>tururi</i> para dançar.....	200
Figura 91 – Tambor, <i>avaí</i> , <i>O'ma</i>	201
Figura 92 – Pequeno <i>To'ü</i> na Festa da Moça Nova.....	207

Figura 93 – Mascarados com <i>tururis</i> com franjas de matamatá.....	211
Figura 94 – Buriti tendo seu talo desfiado.....	211
Figura 95 – Franjas de Buriti colocadas no <i>tururi</i>	211
Figura 96 – Confeccionando as máscaras.....	214
Figura 97 – <i>Torama</i> , máscara de onça.....	216
Figura 98 – Açafraão.....	217
Figura 99 – Urucum.....	217
Figura 100 – Pacóva.....	217
Figura 101 – Folha verde esfregada no tecido.....	217
Figura 102 – <i>Mawü</i> em processo.....	218
Figura 103 – A cara de <i>Mawü</i> pintada no <i>tururi</i>	219
Figura 104 – <i>Mawü</i>	219
Figura 105 – Mascarados recebendo moqueados.....	221
Figura 106 – Restos de matamatá na <i>Ye´egune</i>	222

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: o percurso da pesquisa.....	15
ENCONTRO COM AS TEORIAS.....	27
O corpo-memória na performance de contar histórias.....	27
Por que contamos histórias?.....	37
Os Guaranis e eu – uma história antiga.....	41
ENCONTRO 1 – Os Kokama e o Centro Cultural <i>Mainuma</i>.....	50
Como (re)existir na cidade?.....	66
O encontro com Tsuni – ‘as contadoras de histórias’.....	76
Espontaneidade e a criação do Grupo Artístico <i>Mainuma</i>	83
ENCONTRO 2 – Mepaeruna e o Centro Cultural <i>Uka Umbuesara</i> <i>Wakenai Anumarehit</i>.....	101
A experiência performativa com o TABIHUNI e como conheci Mepaeruna.	102
<i>Buetica</i> – a árvore da vida.....	117
As Tikuna no Teatro Amazonas – empoderamento.....	134
Aula de Voz – Mepaeruna na Universidade.....	137
O humor Tikuna.....	147
ENCONTRO 3 – As raízes Tikuna – <i>Naitchumaã</i>.....	151
Mulher – a figura central.....	151
A primeira <i>Worecũ</i> – mito e rito.....	155
<i>Worecũ</i> - A Festa da Moça Nova.....	159
Os preparativos.....	163
A dança do tracajá.....	170
O jenipapo e o <i>To’cũ</i>	175
Os ‘mascarados’.....	180
Purificação – o momento final.....	185
O convite para A Festa da Moça Nova.....	190
ENCONTRO 4 – A vida das máscaras.....	202
O Nascimento.....	202
A criação.....	214
O destino final.....	220
Referências Bibliográficas.....	229
Anexo.....	235

INTRODUÇÃO: O percurso da pesquisa

Este estudo partiu da grande motivação que impulsiona minha caminhada poética da vida que sigo nas artes cênicas³: pensar o trabalho pessoal de formação do performer⁴, onde reconheço um campo interdisciplinar entre teatro, performance e outras artes; e transdisciplinar na interface com a antropologia cultural, a educação, entre outras disciplinas. Entre-lugares, histórias, culturas e políticas também revelam os possíveis caminhos para a prática do processo criativo desse performer. Assim, ampliando o leque de possibilidades diante dos modos de produção contemporânea, peculiar no cruzamento de estudos, conceitos e ideias e no hibridismo de linguagens e corpos, que constituem, paradoxalmente, um pensamento e uma espécie de unidade organizadora.

A criação neste ambiente, é compreendida como mola propulsora para a percepção, construção e transformação do mundo. Acredita-se que as relações entre vida e arte não estão dissociadas, conseqüentemente pensar uma ‘transformação do mundo’ se dá em um âmbito político e na criação de possíveis espaços de diálogo. O performer produz a sua arte a partir de suas convicções, e desse modo, o pensamento político torna-se engajado à prática artística.

Essa ideia está relacionada ao conceito de ativismo, que vem desde o mestrado⁵, onde discuto a bufonaria como uma ferramenta para o artista. Sendo a orientadora desta pesquisa, Elisabeth Silva Lopes⁶, membro da diretoria do Instituto Hemisférico de Performance e Política (HEMI), foi possível um conhecimento sobre os estudos da performance, em que a política teve um papel central a partir do curso de Arte e Resistência.⁷ Promovido pelo HEMI, este

³ Me formei bacharel em Artes Cênicas – interpretação teatral no ano de 2008 pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) no Rio Grande do Sul, sou atriz-performer e desde julho de 2014 atuo como docente do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) em Manaus.

⁴ A partir do trabalho com Elisabeth Silva Lopes: “Uso o termo performer em vez de ator me referindo aquele que não se restringe à interpretação teatral no sentido convencional, mas transita por diferentes campos do conhecimento, desfrontera as linguagens, amplia as noções espaço-temporais e fricciona as relações entre o real e o ficcional incorporando estados emocionais, subjetividades, memórias, criando a sua poética particular.” (LOPES, 2010: 135).

⁵ BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.

⁶ Artista, pesquisadora e professora doutora da Universidade de São Paulo.

⁷ O curso oferecido pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política foi realizado na cidade de San Cristóbal de Las Casas, estado de Chiapas, México, no período de 24 de julho a 13 de agosto de 2011. O curso foi coordenado por Diana Taylor pesquisadora dos estudos da

curso reflete em meu trabalho até hoje. Neste caso, o universo da performance política focado no ativismo feito pelos artistas⁸, artistas de diferentes campos cujos trabalhos autorais protestam com ações em espaços cênicos e/ou públicos.

Dessa experiência vivida no México, destaco os encontros com as mulheres indígenas do FOMMA⁹ (Fortaleza da Mulher Maya) onde realizamos práticas poéticas conjuntas, rodas de conversas e apreciamos suas intervenções artísticas dirigidas pela atriz e diretora do Centro Hemisférico/FOMMA Doris Difarnecio. As memórias dessa vivência reverberam na reflexão que está sendo abordada aqui, pois os estudos e as práticas realizadas durante o curso levantavam questões a respeito do trabalho com a alteridade e como desenvolver práticas poéticas a partir de sua realidade, revelando as histórias de opressão sofridas por essas mulheres.¹⁰ Outro momento importante que vivemos no México foi o encontro com uma comunidade Zapatista¹¹, onde percebemos que outro modo de vida é possível, já que constroem uma sociedade com suas próprias leis, em que a arte se faz presente como forma de resistência através da prática do grafite, teatro e artesanato.

Nesse mesmo curso, ainda tivemos a experiência com a performer artista, Jesusa Rodríguez que desenvolveu ao longo dos dias uma oficina que visava a apresentação pública de uma performance – pensada a partir do conceito de ativismo - pelas ruas de San Cristóbal de Las Casas. A ideia era que todos os participantes do curso estivessem presentes nessa performance, que seria uma intervenção para falar dos danos causados pela plantação de

performance da Universidade de Nova York e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política.

⁸ Ativismo: aglutinação do termo arte e ativismo, bem como artistas: arte e ativista. Diana Taylor, durante um encontro que tivemos na Universidade de Nova York (NYU) em setembro de 2012, como parte de minha pesquisa de mestrado, falou sobre a grande questão que envolve o poder do ativismo na efetivação de mudanças sociais concretas. Ela diz que o artista, mais do que pretender mudar a política pública de maneira imediata, ele se propõe talvez transformar a forma como as pessoas veem determinada situação, comunicando algo ao público, abrindo os olhos das pessoas para que estejam a par de determinadas situações que devem ser denunciadas em nossa sociedade. (BORDIN, 2013).

⁹ <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc09-performances/item/105-09-fomma-fortaleza-de-la-mujer-maya.html>

¹⁰ Doris Difarnecio trabalha as histórias pessoais das mulheres indígenas em um modelo de performance muito próxima a do Teatro do Oprimido de Augusto Boal - que inclusive era uma das principais referências do Curso de Arte e Resistência - para trazer à tona questões indígenas e feministas.

¹¹ Uma das principais lutas dos zapatistas, quando se organizaram, era acabar com a marginalização dos indígenas locais descendentes dos Maias.

milho transgênico produzida pela empresa multinacional Monsanto, que estava acabando com a biodiversidade das plantações de milho já existentes realizadas pelos nativos.

Jesusa Rodríguez trouxe como proposta nos dividirmos em dois grupos: um representaria a Monsanto e o outro, figuras ancestrais mexicanas. Para tanto, todos os performers usaram máscaras, que confeccionamos durante as práticas. O grupo representando a Monsanto vestiu máscaras de figuras que remetem à morte, já os ancestrais mexicanos foram representados por máscaras inspiradas em algumas esculturas antigas, anterior à colonização espanhola, encontradas por arqueólogos em escavações na Cidade do México, que mostravam membros do tempo do Império Asteca como se estivessem em um momento de reunião, de assembleia, ou, de contemplação de algo.

Deste modo, fomos criando a performance a partir dos estímulos trazidos por Jesusa e no final intervimos pelas ruas da cidade. Saímos do FOMMA e interagimos com os transeuntes em um trajeto que nos levava até a praça central, lá acontecia o encontro entre a Monsanto e a antiga civilização mexicana, que travavam um embate - através de ações de caráter cômico realizadas pelos performers artistas - revelando o quanto a plantação de milho transgênico era nociva para aquela população descendente desses ancestrais.



Figura 1¹² – Performance realizada em San Cristóbal de Las Casas, representando a antiga civilização mexicana contra a Monsanto, coordenada por Jesusa Rodríguez no curso de Arte e Resistência. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 15/08/2011.

Assim, esta abordagem é fundamentada na bagagem cultural ‘encorporada’¹³ por esta pesquisadora, agregando-lhe um olhar analítico, despertado pela experiência com o povo ameríndio, falando especificamente dos povos das etnias Tikuna¹⁴ e Kokama com quem tenho convivido recentemente.

Dentro desta perspectiva, a pesquisa se volta para o contexto educacional, já que atualmente minha prática artística está ligada à minha atuação docente na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde trabalho, além da formação do artista cênico, a formação de professores de artes cênicas, buscando alternativas que estimulem a sua capacitação para que possam atuar

¹² Todas as imagens desta tese são do acervo pessoal desta pesquisadora, feitas e divulgadas com autorização concedida pelos envolvidos.

¹³ Uso ‘encorporar’, como na tradução de Eduardo Viveiros de Castro (1996) para a tradução da palavra *embodiment que serve, também, a diferentes disciplinas*.

¹⁴ Tikuna, Ticuna, Tukuna, são algumas das grafias utilizadas para denominar a etnia indígena que hoje vive no Brasil, Colômbia e Peru, região Amazônica da tríplice fronteira, sendo a etnia com a maior população indígena do Brasil. Eu opto neste trabalho pela grafia Tikuna, que é como Mepaeruna escreve, ela, mulher Tikuna ‘personagem principal’ desta história que conto aqui. Opto, quando possível, utilizar o nome indígena dos participantes deste trabalho, pois a maioria dos indígenas possuem um nome em português e outro referente à sua etnia.

em espaços formais e não-formais de ensino, refletindo a partir da realidade dos sujeitos envolvidos, propondo o reconhecimento de seus aspectos culturais em renovação e transformação na atualidade.

O desejo em conhecer o universo ameríndio se deu quando me vi diante de uma cultura completamente diferente da minha, ao deixar o interior do Rio Grande do Sul para viver em Manaus. Apesar de vir de uma terra de indígenas Guaranis¹⁵, o Rio Grande do Sul não é especialmente lembrado como um território indígena¹⁶, ao contrário do Amazonas que é o estado com o maior número de indígenas de diferentes etnias do Brasil.

Em Manaus, identifiquei a forte presença da cultura ameríndia, e logo que cheguei tive a oportunidade de conhecer o interior do Amazonas onde essa característica se evidencia¹⁷. Ao perceber que estava cercada por indígenas, de muitas etnias, em um território que pertence a eles, senti que precisava, e como era urgente conhecê-los, para entender o contexto em que eu estava me inserindo, conhecer aquele lugar, aquelas pessoas, sua história.

Não tinha como me eximir disso, era impossível negar a nova realidade com a qual eu me deparava. Eu não poderia trabalhar artisticamente e pedagogicamente com aquelas pessoas desconhecendo sua realidade. Como eu iria propor metodologias de criação sem saber com quem eu estava atuando? E, ainda, reconhecendo que minha realidade era outra. O mais importante entre as diferenças passa pela nossa concepção de arte, sem similar no mundo ameríndio.

Enquanto aprendiz de minha experiência, de minha corporeidade, reflito sobre os caminhos que constituem o processo de formação do performer e do professor, criando e desenvolvendo suas experiências poéticas em contextos que podem ser diferentes do seu, possuindo complexidades que vão além de seu entendimento. Contudo, primando pela sensibilidade em distinguir a singularidade de cada sujeito com quem atuam, percebendo que existem outros

¹⁵ Santo Ângelo da Missões, Rio Grande do Sul. Falarei um pouco sobre essa relação com o povo Guarani no próximo tópico.

¹⁶ O Rio Grande do Sul é frequentemente lembrado como a terra dos colonizadores alemães e italianos.

¹⁷ No ano de 2014, quando fui jurada de quatro festivais folclóricos da Festa do Boi-Bumbá, um em Manaus e três em diferentes cidades do interior do Amazonas.

modos de se constituir no mundo, valorizando a multiplicidade de conhecimentos e as diferentes formas de saberes.

Nesta direção, trabalhamos nossos corpos em relação aos outros corpos, estimulando-nos a construir uma trajetória de descoberta pessoal onde nossos desejos, nossos anseios, nossa voz, estejam em diálogo com os desejos, os anseios, as necessidades e as vozes do coletivo em que estamos inseridos.

Compreendido, por mim, como ‘encontros’ entre corpos diferentes, seguimos assim, em busca de ‘bons encontros’, como diz Eleonora Fabião, retomando as ideias de Baruch Espinosa: “O mundo seria, pois, um campo de encontros entre corpos dotados das mais variadas constituições, velocidades e modos de afetar e ser afetado.” (FABIÃO, 2015: 116). Ou como nos fala José Gil:

Um encontro extremamente fortuito multiplica-se em múltiplos encontros fortuitos – e assim indefinidamente. Um bom encontro – que aumenta a alegria a potência de agir – é um multiplicador de encontros. Um bom encontro é um multiplicador de singularidades. Dois homens que se encontram formam uma multidão. Porque todas as coisas se animam e proliferam, os seres elevam-se, entram na imanência da terra ao ar, do exterior, da consciência ao inconsciente, do um à multiplicidade, do corpo ao espírito. O bom encontro aumenta a potência do mundo fazendo os corpos levitarem. Da sua leveza irradia o máximo poder de devir. O devir mundo dos que tiveram a sorte de se encontrar. (2013:132-133).

O corpo está no centro deste trabalho, ele é a matriz poética de registro das experiências vividas, em que usufrui das contribuições etnográficas e autoetnográficas para a descrição delas, somando-se ao ponto de vista dos participantes, debatidas aqui. Pode-se pensar ainda, como matriz poética da reflexão e construção de conhecimento de um conjunto de aprendizes, artistas e professores de artes cênicas em processo, buscando se sensibilizar para compreender o olhar do outro, do diferente.

Deste modo, a contação de histórias surge como uma arte do encontro entre corpos indígenas e não-indígenas, entre aprendizes e artistas, entre as histórias do passado e do presente, entre culturas distantes e próximas, entre a ficção e a vida, como um modo de criação de ‘repertório’¹⁸, de cultivo da memória cultural, transmissão de conhecimento e de colaborações mútuas.

¹⁸ Com base em Diana Taylor (2013) uso a noção de repertório para me referir às performances do corpo. Doris Difarnecio também utiliza a expressão de ‘artista como repertório’ pensando

A contação de histórias, no recorte teórico desta pesquisadora, se insere no campo das práticas performativas, considerando que em seus movimentos espaço-temporais privilegiam o encontro com os outros corpos no presente e 'ao vivo'. Assim, Elisabeth Silva Lopes (2018) nos fala que:

O interesse, cada vez maior, nos procedimentos de formação e estruturação dos estudos da performance, é o reconhecimento de que o teatro contemporâneo tem um “modo de fazer” cuja especificidade reside no dinamismo da rede de saberes voltados para a redescoberta e para a representação da experiência em si mesma. A relação de vitalidade e de auto-reflexividade que a performance propõe em seu jogo, tanto como uma ótica teórica ou como uma linguagem artística, é um dos fatores que legitima o campo das artes cênicas contemporâneas, atraindo a atenção daqueles que produzem tais ações, mas também (mesmo que nem tão consciente), daqueles que as percebem - como o nosso público. (p. 14-15).

Desse modo, a contação de histórias como performance, por ser uma manifestação que se dá no presente e ao vivo, que permite um movimento dialógico onde as relações se constroem como redes de compartilhamento, se mobilizando nos espaços intersticiais que emergem entre a ação e reação.

Paul Zumthor, retendo traços da análise do antropólogo linguista Dell Hymes (1973) diz que a definição de performance serve para apoiar o seu pensamento. Hymes, que se liga à “etnografia da fala”, entende a “performance como algo criativo” (HYMES, 1973: 13) e que está situada num contexto cultural e situacional, modificando o conhecimento e, portanto, o único modo vivo de comunicação poética, pois é um caminho ao mundo criativo e do inconsciente. A noção mais ampla de performance como prática vai considerar a vida como teatro, e o teatro como vida. Em suas manifestações contemporâneas, a performance se torna um conceito que amplia a interação entre as pessoas, em que os artistas e o público são alinhados na cena. O encontro, neste sentido, acontece de forma estética e ética.

Apaixonado pela poética verbal, Zumthor acrescenta que “A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade.” (ZUMTHOR, 2002: 24). Para o historiador e linguista, o virtual é da ordem do pressentir, que está associado aos sentidos e tem a possibilidade de construir imagens que frequentam o real. “Nossa percepção do real é

formas de 'descolonizar' o corpo do artista, refletindo sobre os atos repetitivos adquiridos e integrados em nossa vida.

frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo.” (2002:72).

A partir da relação estabelecida com os indígenas percebo que a arte¹⁹ flui de maneira orgânica em suas práticas cotidianas e ritualísticas. Para eles, a arte não é separada da vida, já que o que chamaríamos de arte não é necessariamente um artefato ou um objeto, mas práticas que ritualizam a vida.

E mesmo com toda a riqueza de elementos que considero artísticos, e que poderiam ser analisados aqui, o principal foi a convivência, os encontros, as conversas sinceras, a participação nas atividades do dia a dia, que servem como dados etnográficos, que entrecruzados às teorias possibilitam a reflexão e a compreensão das ideias apresentadas no estudo.

Neste trabalho falarei da experiência de convívio com os indígenas onde criamos um espaço de troca de conhecimento a partir de experiências poéticas. Nesse sentido, falar sobre a cultura ameríndia - diante da atual ameaça aos povos indígenas em prol do progresso, no contexto político em que estamos vivendo onde tantos direitos alcançados e valores construídos estão sendo colocados em xeque e questionados - pautando o reconhecimento de sua língua e sua cultura que formam sua identidade não é querer distanciá-los de nossa sociedade, ao contrário, é acreditar, que os que assim quiserem, possam viver à sua maneira pertencendo a essa sociedade, sem serem marginalizados por isso. As comunidades indígenas nos mostram que outra forma de vida é possível, para além do nosso sistema capitalista individualista, com valores pautados em ações coletivas.

Seguindo a linha de pensamento de Hannah Arendt (2019), para que haja diálogo é necessário o entendimento e a aceitação da pluralidade de vozes que constituem a nossa sociedade, respeitando a diversidade, percebendo que existem várias formas de ver o mundo e que essas diferenças promovidas em diálogo é que podem nos fazer refletir e construir um novo pensamento, e, então, evoluirmos enquanto seres humanos.

Deixo claro que este estudo não é uma etnografia sobre os povos Tikuna e Kokama, mas sim, uma reflexão como consequência do meu olhar de artista e o quanto essa experiência com os indígenas afeta, renova e metamorfoseia

¹⁹ Para eles não existe esse conceito de arte, vida e arte não estão dissociadas, mas é o conceito que trago a partir de minhas referências.

meus processos de criação fruto do diálogo que estabeleço com suas variadas formas de saberes.

Esta ideia de 'afeto' tem sido muito usada, tanto no campo das artes cênicas, quanto na antropologia, com trabalhos que se inspiram nas teorias de Baruch Espinosa sobre 'afecções' e 'afetos' (CHAUI, 2001; DELEUZE, 2002) e culminam no conceito de 'devir' de Deleuze e Guattari (1997), relacionando-o ao conceito de 'perspectivismo' de Viveiros de Castro (2015). Devido ao fato de Espinosa trazer para o centro da discussão filosófica o corpo, em contraponto as ideias platônicas que colocam a alma como condutora do corpo, e cartesianas que dividem corpo e alma.

Assim, Espinosa vai falar da capacidade que o corpo tem de ser afetado por outros corpos. O 'affectus' (afeto) é a 'potência de agir' e 'affectio' (afecção) é o efeito dessa potência sobre os outros corpos. Então, a afecção é a ação de um corpo sobre o outro que diminui ou aumenta a sua potência de agir, experimentando o afeto da tristeza ou da alegria. Com efeito, as afecções transformam a pessoa a partir dos afetos, que não são considerados sentimentos, mas sim, desejos, vontades. Mais tarde Deleuze e Guattari (1997) vão trazer o conceito de 'devir' relacionado 'a economia do desejo' que vem dessa ideia de afeto, dizendo que o fluxo do desejo opera por afeto e devir. Deste modo, a ideia do devir é deixar-se afetar pelo que afeta o outro para com ele estabelecer uma relação. Temos como referência nas artes cênicas, além de Eleonora Fabião que citamos anteriormente, também a pesquisa de Renato Ferracini (2013) que vai trazer esses conceitos para pensar o trabalho do ator.

A pesquisa de campo em artes não é uma pesquisa de campo como na antropologia, não vou analisar os modos de vida dos Kokama, nem dos Tikuna, vou mostrar como fluíram as relações que se estabeleceram, aproveitando os momentos de encontros com as pessoas, revelando como tudo isso ecoa na prática cotidiana e poética.

Trata-se de uma pesquisa mais próxima da autoetnografia, reverberando em uma escrita "que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si". (FORTIN, 2006: 83). Deste modo, a autoetnografia se aproxima da autobiografia - por ser uma escrita do 'eu' - deixando transparecer o componente sensível que afeta aquele que reflete a partir de sua história de vida. Outra questão importante

trazida por Sylvie Fortin é sobre a corporeidade do pesquisador, valorizando suas emoções e sensações sobre o campo, reconhecendo-as como fontes de informação “que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador.” (2006: 81).

Sueli Rolnik (2016), a partir de seu método de estudo cartográfico, vem para complementar a ideia de pesquisa, ao valorizar as vivências do processo que vão além de referências teóricas, podendo servir-se de fontes variadas, não só escritas, que podem surgir de uma conversa, ou, de um filme. Deste modo, trago das experiências com os indígenas memórias, provocações e sensações que me afetam e me transformam, conseqüentemente transformando minha experiência poética nesses espaços de criação de conhecimento, contando histórias, transcrevendo diálogos, apresentando os depoimentos dos que estiveram ao meu lado nessa caminhada e imagens para compor essa narrativa.

Assim, o que tece este trabalho são encontros perpassados por diferentes histórias, histórias que não seguem uma linha cronológica mas o fluxo da memória, começando do fim para o começo²⁰, onde as histórias vão se complementando: histórias Kokama, histórias Tikuna, histórias ancestrais, histórias pessoais e histórias que construímos juntos, eu, os indígenas do Parque das Tribos, os Tikuna da aldeia de Nossa Senhora de Nazaré²¹ e os estudantes da UEA que estiveram comigo nessa jornada.

Portanto, analiso as experiências poéticas vividas com os indígenas dividindo-as em quatro encontros, antecedidos por um encontro com as teorias. Esses encontros serviram como espaços de construção de conhecimento na busca do fortalecimento das vozes dos diferentes sujeitos envolvidos, mostrando como as relações estabelecidas foram produtivas para o compartilhamento de saberes e a criação de conhecimento sensível.

Antes dos encontros com os indígenas começo com o que chamo de ‘Encontro com as teorias’, que servem para situar o leitor a respeito de alguns

²⁰ Na banca de qualificação formada pela orientadora Professora Doutora Elisabeth Silva Lopes e as Professoras Doutoras Maria Thais Lima Santos e Regina Polo Müller, foi sugerido que eu começasse a tese falando da prática que estava desenvolvendo no Parque das Tribos em Manaus, já que no relatório de qualificação apresentado eu começava falando da experiência na aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, que foi o primeiro encontro com os indígenas.

²¹ Primeira comunidade indígena que conheci e pude conviver durante o ano 2016, onde vive o povo da etnia Tikuna, localizada no Alto Solimões, município de São Paulo de Olivença, região Amazônica da tríplice fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia.

conceitos que são chave de entendimento para questões relacionadas a prática abordada, também falando de minha relação com os Guaranis que vem antes desta pesquisa, em seguida:

O primeiro encontro que apresento é com os Kokama, no Centro Cultural *Mainuma*²², localizado na comunidade indígena Parque das Tribos em Manaus. Os encontros aconteceram durante as aulas de língua Kokama, onde nós (eu e os estudantes de licenciatura e bacharelado do curso de Teatro da UEA), a partir do projeto de extensão²³ que desenvolvo enquanto docente nesta mesma Universidade, nos engajamos em contribuir com a vitalização²⁴ e fortalecimento da língua Kokama a partir da proposta da professora indígena Tsuni. Nesses encontros, permeados pela contação de histórias, vou tecendo as histórias Kokama ao lado das narrativas que construímos juntos: eu, Tsuni, as crianças e os jovens indígenas, e os estudantes da UEA, costurando com as teorias que nos ajudam a compreender os conceitos relacionados aos temas abordados.

O segundo encontro é com Mepaeruna, mulher Tikuna que conheci no Parque das Tribos, relatando nossas experiências em conjunto. Primeiro, atuando juntas na performance artística '*Uwanary Tendawa*'²⁵ realizada pelo TABIHUNI²⁶. E, posteriormente, falando sobre nossa parceria no Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*²⁷, também localizado no Parque das Tribos, onde juntas desenvolvíamos atividades poéticas com as crianças indígenas²⁸ a partir das histórias e canções Tikuna, ainda relacionadas ao projeto de extensão desenvolvido na UEA.

O terceiro encontro é com os Tikuna na aldeia Nossa Senhora de Nazaré, em que contarei como foi participar do ritual de iniciação feminina Tikuna, *Worecü*, A Festa da Moça Nova, trazendo minhas memórias, pensamentos, reflexões e análise dessa experiência estética centrada na percepção sensorial

²² Em Kokama quer dizer Beija-Flor.

²³ 'Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade'.

²⁴ A professora e pesquisadora Kokama Altaci Corrêa Rubim (2016) utiliza o termo vitalização, ela diz que o termo é um contraponto aos termos revitalização ou resgate, pois revitalização, ou resgate, quer dizer reviver, resgatar, e ela argumenta que a língua Kokama não está morta, nem perdida, por isso vitalização no sentido de fortalecer.

²⁵ 'Casa de Guerreiro' na língua Aruak.

²⁶ Núcleo de pesquisa e experimentações das teatralidades contemporâneas e suas interfaces pedagógicas – CNPq – UEA liderado pelo Professor Doutor Luiz Davi Vieira Gonçalves.

²⁷ Na língua geral Nheengatú quer dizer Casa de aprender a origem dos guerreiros.

²⁸ Não eram as mesmas crianças do grupo de Tsuni.

que se dá por meio de uma comunicação visual, auditiva, tátil e olfativa, conjugando pensamento e ação. Assim, apresento os mitos e as canções Tikuna que nos revelam os significados e a importância do ritual, bem como, a relação da fertilidade da mulher com a fertilidade da terra e abundância para esse povo.

E para fechar, o quarto encontro é com as máscaras que aparecem durante o ritual *Worecũ*, A Festa da Moça Nova. Foram essas máscaras que me fizeram querer conhecer os Tikuna. Quando comecei a estudar as teorias sobre o universo ameríndio, estava cursando a disciplina de pós-graduação em Antropologia na Universidade Federal do Amazonas, intitulada "Arte e Xamanismo na Antropologia", ministrada pela professora doutora Deise Lucy Montardo, no primeiro semestre de 2015. Em uma das aulas demonstrei meu interesse em realizar uma pesquisa nesse sentido, foi então, que minha colega na época, a pesquisadora Silvana Teixeira, que trabalha com os Tikuna, me falou sobre o ritual de iniciação feminina *Worecũ*. Consequentemente, por meio desta indicação, busquei referências e descobri um universo de máscaras presentes no ritual que me fascinaram, principalmente por suas características que em um primeiro momento relatei ao universo dos bufões, minha pesquisa acadêmica anterior. Vou contar melhor essa história adiante.

ENCONTRO COM AS TEORIAS

O corpo-memória na performance de contar histórias

O fato que me leva a buscar outras áreas de conhecimento como referência para este trabalho, como a antropologia, a linguística e a educação, sabendo que são áreas em que minha competência é limitada, se dá no desejo de tentar esclarecer algumas questões dentro do meu próprio campo de pesquisa. Me aproprio do pensamento de autores inseridos nessas diferentes áreas porque me inscrevem nos campos inter/trans disciplinares, onde conecto as similaridades encontradas em seus trabalhos.

Assim, falar em contação de histórias como performance pode se fundamentar a partir dessas diferentes áreas de conhecimento que se complementam, principalmente por trazerem a ideia de corporalidade como fundamento central. Com efeito, os estudos sobre a performance narrativa a partir da memória com Lopes (2010, 2018), Hartmann (2011) e Zumthor (2002) vão ao encontro dos estudos da performance, com base na pesquisa de manifestações culturais de outros povos, tendo como referência os trabalhos de Müller (2005, 2010), Schechner (2004, 2011, 2013) e Taylor (2012, 2013), que se articulam para pensarmos o corpo como uma materialização daquilo que é sentido através da experiência.

Por estarmos trabalhando essas experiências a partir da vivência com os povos ameríndios, neste caso das etnias Kokama e Tikuna, vamos em busca da compreensão desse corpo da alteridade a partir de estudos sobre o corpo na antropologia, então, nos fundamentamos nas pesquisas de Lagrou (2007) e Viveiros de Castro (1979, 1996, 2015) que nos mostram como se dá o entendimento de corpo nessas sociedades, onde o saber é do corpo. Deste modo, entendendo o saber como consequência do vivido, que valoriza o ensino-aprendizagem a partir das experiências, no campo educacional refletimos sobre o que chamamos de 'pedagogias da afetividade' a partir dos estudos de Freire (1987, 1996) e Rancière (2002).

Para contar uma história, antes, é preciso conhecê-la, ouvi-la, o que requer uma abertura em relação ao outro, ouvindo-o de maneira interessada. Observo que na maioria das vezes existe uma dificuldade na comunicação que

diz respeito à escuta, ao invés de focarmos no que o outro está falando, antes dele acabar sua fala já estamos pensando no que nós (eu) vamos falar, o que impede uma reação e troca espontâneas. Importante destacar que nas reuniões que participo com as mulheres indígenas existe o momento em que cada uma fala, sem que ninguém interrompa a fala da outra, e após todas falarem elas ficam em silêncio por alguns minutos.

No início achava estranho, pensava: será que ninguém vai falar nada? será que devo tomar a iniciativa? Então, Mepaeruna, da etnia Tikuna, me disse que funciona assim: é colocada a pauta do debate e em seguida se dá um tempo para a reflexão individual de cada uma sobre o assunto: 'primeiro pensa, depois fala, e tem que ser uma de cada vez'. Existe um tempo para que o que foi dito seja processado por aquela que escuta, esse tempo é importante para que as resoluções não sejam tomadas precipitadamente.

Este relato pode ser pensado a partir do que Paul Zumthor (2002) diz a respeito da relação entre emissor da voz e receptor auditivo. O historiador e linguista nos fala que o encontro entre aquele que fala e aquele que escuta, gera uma troca que leva à compreensão, uma compreensão que é de cada um, e essa compreensão está relacionada ao prazer da experiência. Uma experiência que envolve todas as funções da percepção: "(ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática" (ZUMTHOR, 2002: 59). Assim, o corpo dos dois (do emissor da voz e do receptor auditivo) é modificado durante essa troca, que se dá em um contexto circunstancial e sociológico único. Portanto, o corpo é a materialização daquilo que é próprio do indivíduo, da realidade que se vive, e é através dele que nos manifestamos, nos relacionamos com o mundo e construímos conhecimento. "Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo." (ZUMTHOR, 2002: 68).

Com efeito, a importância do trabalho de Zumthor também está em quebrar com algumas dicotomias, como a relação corpo e voz, muito cara aos profissionais das artes cênicas. Considera a voz, não separada do corpo, mas como qualidade de emanção do corpo, representando-o sonoramente de maneira plena, fazendo com que através da voz o sujeito atravesse o limite do seu próprio corpo, mas sem rompê-lo, na medida em que possibilita uma interação com o outro que habita o campo da linguagem.

Paul Zumthor diz que a forma da voz só existe na performance, já que para ele a performance é o 'saber-ser' (2002: 25), um saber que acarreta e direciona à uma presença e à uma conduta dentro de uma ordem de valores constituída em um corpo vivo.

Do mesmo modo, a professora-pesquisadora e contadora de histórias Luciana Hartmann²⁹, utiliza o conceito de performance para falar do ato de contar histórias colocando o foco no corpo. A performance daquele que conta seria a forma dada aquilo que é contada. Em seu trabalho a respeito dos contadores de causos da fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai, observa a relação entre corpo e experiência durante as performances narrativas deles, onde as marcas do corpo funcionam como memória: "É à essa memória, que fica na pele, nos ossos, nos músculos, que os narradores recorrem no momento de suas performances para contar sobre si mesmos e sobre os valores de sua cultura." (HARTMANN, 2011: 203).

Assim, contar uma história ajuda a organizar e dar sentido a uma experiência, que é única, corporificando-a. Luciana Hartmann ainda vai falar que a performance não necessariamente diz respeito às manifestações públicas e/ou espetaculares, "mas a uma 'maneira de se comportar corporalmente' por meio da qual indivíduos e grupos se identificam." (Hartmann, 2011: 210). Portanto, a ideia de performance se dá em um âmbito cultural, analisando manifestações de diferentes sociedades.

Elisabeth Silva Lopes (2010), também vai falar da performance da memória, dizendo que o corpo é o espaço da memória do performer, desta maneira, a memória funciona como um procedimento performativo produzindo um discurso que tem uma função pedagógica e histórica. De sua prática como diretora percebe que a noção de sujeito, no trabalho com as memórias pessoais, se amplia para o performer, pois ele não é um sujeito único, mas reflexo dos vários discursos de 'outros' perpassados por processos históricos e pessoais. "Sendo assim, os discursos da memória são sempre portais de inscrição de outros saberes, tempos e modos de existência." (LOPES, 2010: 137).

Neste sentido, Lopes vai dizer que o movimento da performance, que vem desde os anos 60, tem um papel fundamental para o corpo do performer

²⁹ Que também traz a referência de Paul Zumthor em seu trabalho.

contemporâneo. Porque a performance vai estreitar as relações entre vida e arte, ficção e realidade, personagem e performer, possibilitando criações que ultrapassam as formas do teatro tradicional, adentrando outras linguagens artísticas e abrangendo o campo de estudos de manifestações culturais presentes em diferentes povos.

Nas artes cênicas, a partir dos estudos da performance, Richard Schechner atenta para a necessidade de se estudar a performance para além do campo da performance arte, pensando-a enquanto performance cultural que inclui a teatralidade do cotidiano e de rituais de diferentes sociedades, das questões de gênero, das manifestações da cultura popular, preparando professores e artistas da cena em outros âmbitos, para além das formas tradicionais de teatro e dança ocidentais:

Eu acredito que se o estudo de performance não expandir e aprofundar, indo muito além, tanto da formação de pesquisadores da performance e da tradição ocidental de teatro e dança, o todo acadêmico das artes do palco, empresa construída sobre a metade do século passado, entrará em colapso. A alternativa feliz é expandir nossa visão de que a performance deve ser estudada não só como arte, mas como um meio de compreensão dos processos históricos, sociais e culturais. (SCHECHNER, 2004: 9).³⁰

Neste trabalho, a performance do ato de contar histórias nos ajuda a estabelecer relações com as professoras e as crianças indígenas da comunidade indígena Parque das Tribos em Manaus, Amazonas, nos espaços culturais assessorados pela Gerência de Educação Escolar Indígena (GEEI/SEMED): o Centro Cultural *Mainuma* e o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*. Através da memória ativamos histórias dos antepassados e histórias pessoais que nos permitem criar experiências sensíveis nesses espaços de encontros poéticos.

A vivência no ritual de iniciação feminina do povo Tikuna também é refletida enquanto performance. “Entende-se ritual como uma performance formalmente prescrita construída num sistema de comunicação simbólica.”

³⁰ Tradução nossa, a partir do original: “*I believe that if the study of performance does not expand and deepen going far beyond both the training of performance workers and the Western tradition of drama and dance, the whole academic performing arts enterprise constructed over the past half-century or so will collapse. The happy alternative is to expand our vision of what performance is, to study it not only as art but as a means of understanding historical, social, and cultural processes.*” (SCHECHNER, 2004: 9).

(FAULHABER, 2007: 351). Neste sentido, o ritual está ligado à corporeidade: “O tempo do ritual é o tempo do corpo – da sua fabricação, do seu amadurecimento e da sua putrefação” (BARCELOS NETO, 2012: 72).

Deste modo, devido à características como estas relacionadas a elementos simbólicos ligados à memória, à corporeidade e a não distinção entre arte e vida, já que tudo flui de maneira mais orgânica, mesmo que existam momentos como o ritual que acontecem de forma organizada e dentro de uma estrutura pré-estabelecida pertencente a um sistema simbólico, ele possui um significado de existência e relação com o ciclo da vida para as pessoas daquele povo, que - nós artistas - nos identificamos com suas práticas cotidianas e ritualísticas, buscando analogias com o nosso fazer artístico.

Regina Polo Müller (2005) diz que o que permite aproximarmos as artes cênicas do ritual é o caráter processual de ambos. Acrescenta ainda, que a arte da performance é a que está mais próxima das experiências rituais das sociedades indígenas:

A reelaboração e atualização dos conteúdos dos rituais indígenas no contexto histórico corresponde, na experiência artística contemporânea ocidental da performance, à elaboração subjetiva do ator performático. Ele propõe à audiência, com seu *script* dramático, o mesmo exercício de reflexividade sobre a realidade, através da experiência estética. (MÜLLER, 2005: 78).

A artista e antropóloga incorpora em seus processos de criação de performances as vivências com as danças dos rituais xamanísticos do povo ameríndio Asuriní do Xingu (Amazônia). Regina Polo Müller coloca seu corpo como memória dessas vivências, situando-se no lugar 'entre' ritual e performance, já que experiencia as práticas xamanísticas desse povo, que por meio da dança e do canto estabelece relações com os humanos e outros seres que habitam o cosmos. Müller dança com as mulheres indígenas, incorporando essa dança em seus processos criativos e elabora suas reflexões sobre a relação da dança no ritual indígena com a performance contemporânea. Se pensarmos que estamos querendo trazer esse conhecimento para a universidade, unindo teoria e prática artística a partir do olhar ameríndio, é fundamental tentar: aprender, fazer e estar junto; o que vai contribuir com o processo de descolonização e de transformação de si mesmo. “É o contato e

comunicação com o outro que nos leva a refletir sobre nós próprios e acionar processos de transformação e redefinição de identidade” (MÜLLER, 2005: 72).

A ideia do corpo como constituinte central nas sociedades ameríndias da América do Sul é um conceito chave para começarmos a nos familiarizar com sua realidade e visão de mundo. Para tanto, temos como introdutório o estudo feito pelos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro, Anthony Seeger e Roberto Da Matta (1979) em que falam: “que a originalidade das sociedades tribais brasileiras (de modo mais amplo, sul-americana) reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, como referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico focal.” (P. 2).

A noção de ‘pessoa’ é sustentada a partir de um pensamento coletivo em que todas as espécies possuem um fundo humano universal em si, e se definem a partir da complementação do olhar do outro, onde o corpo é uma matriz simbólica que ocupa um lugar central para o entendimento da natureza humana. Essa maneira ameríndia de percepção do mundo, Eduardo Viveiros de Castro³¹ vai denominar de ‘perspectivismo’. Deste modo, a ideia de corpo não se dissocia da ideia de pessoa, que está relacionada a um contexto, e o corpo vai sendo construído ao longo da trajetória de vida de cada um.

Esse corpo está ligado ao conceito de saber, o ‘saber do corpo’, como ideia de aprendizagem no mundo ameríndio. Trago este conceito a partir do estudo da antropóloga Els Lagrou (2007) baseada em sua experiência com o grupo indígena Kaxinawa da região do Acre da Amazônia. Lagrou diz que na cultura ameríndia o conhecimento não se acumula fora, ele é construído a partir do próprio sujeito e de suas relações com o outro e a natureza.

O pensamento ameríndio parece valorizar o acúmulo de conhecimento incorporado, uma forma corporal-subjetiva de acumulação, ao invés de uma acumulação de relações através de artefatos. Este ‘saber do corpo’ estabelece relações ancoradas numa subjetividade que se constrói a partir do estar e se saber relacionado. (LAGROU, 2007: 81).

O conceito de conhecimento ‘incorporado’ Els Lagrou remete aos estudos de Eduardo Viveiros de Castro, dizendo que para o ameríndio o aprendizado é ‘incorporado’ e sempre se renova a partir de suas experiências.

³¹ “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio” (1996) e “Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural” (2015).

A palavra 'encorporar' é utilizada por Viveiros de Castro que acredita ser a melhor forma de tradução encontrada para expressar essa ideia: "Traduzo a forma inglesa *to embody* e seus derivados, pelo neologismo 'encorporar' visto que nem 'encarnar' nem 'incorporar' são realmente adequados." (1996:136). Deste modo, o corpo revela aquilo pelo qual é afetado.

Diana Taylor (2013) - também dentro desse entendimento do 'saber do corpo' - traz o conceito de *embodiment* traduzido por incorporar³² e relacionando-o ao conceito de repertório que, diferente do arquivo que se refere à hegemonia da escrita como única fonte de pesquisa valorizada, remete justamente ao que não está escrito, documentado, mas se revela por ações, num gesto de descolonização do saber, em que a escrita tem papel predominante na dita cultura 'cultura' em forma de arquivo. Assim, o arquivo estaria relacionado à cultura letrada e o repertório à cultura não letrada. O que é interessante de sua reflexão para este trabalho, é que ela questiona que culturas serão eternizadas e que culturas podem ser esquecidas devido a perpetuação do registro, que tem a necessidade de armazenar o conhecimento escrito para uma provável consulta posterior. Já o repertório está nas performances do corpo, do efêmero, daquilo que vivemos. Talvez por isso criamos tantos conceitos no momento do registro, pois o que é vivido é muito complexo de ser descrito, as palavras não dão conta, logo, é tão difícil registrar uma pesquisa em artes.

Por termos uma relação muito forte com o 'saber do corpo' nas artes cênicas nos identificamos com práticas de diferentes culturas que se afirmam nesse sentido, principalmente de culturas tradicionais que têm essa característica intrínseca, devido ao senso de coletividade inerente à elas, diferente de nossa sociedade capitalista, que alimenta a competitividade tornando-nos individualistas, como nos fala o antropólogo do corpo David Le Breton:

Nas sociedades ocidentais de tipo individualista, o corpo funciona como interruptor da energia social; nas sociedades tradicionais ele é, ao contrário, a conexão da energia comunitária. Pelo seu corpo, o ser humano está em comunicação com os diferentes campos simbólicos que dão sentido a existência coletiva. (2011: 37)

³² Apesar de Viveiros de Castro propor como grafia a palavra 'encorporar', é uma forma escrita que foi substituída por incorporar. Dicionário on-line de português: <https://www.dicio.com.br/encorporar/> (acesso: 28/10/2019). No caso dos trabalhos de Viveiros de Castro e Taylor, o 'encorporar' ou 'incorporar' tem o mesmo sentido de práticas relacionadas a corporeidade.

É pelo corpo, pelo fazer, que desenvolvemos processos de criação artística e de ensino da arte, sempre buscando referências teóricas que nos ajudem a compreender, transformar e (acredito) melhorar esse fazer.

Ao longo de meu processo de ensino de artes cênicas busco, em minha atuação, fazer junto. Na docência, a presença e os recursos pedagógicos e criativos da contadora de histórias servem como estímulo da prática coletiva. Esta prática não é encenada para que me imitem, mas para envolvê-los, fazendo com que se engajem no trabalho, criando um espaço de encontro onde trocamos conhecimento sensível e poético.

Muitas coisas não se pode expressar verbalmente, principalmente no campo de criação artística que pressupõe subjetividade. Usando meu corpo em performance a comunicação se torna mais efetiva e afetiva, especialmente na experiência com crianças. Percebo que a forma de ensinar-aprender dos indígenas se delinea por esse caminho - como tenho experienciado – em um espaço de encontro coletivo, de comunhão, onde não são dadas muitas explicações, ou se mostra como fazer, mas se faz junto, motivando o desejo do aprendiz.

Essa forma de ensinar-aprender pode ser refletida a partir de perspectivas educacionais que poderíamos chamar de ‘pedagogias da afetividade’ que primam pelo diálogo entre diferentes tipos de saberes. Paulo Freire (1987) diz que ‘ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo.’ (P. 39). E ainda, que ‘ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção.’ (FREIRE, 1996: 25). Assim, Paulo Freire vai usar o conceito de ‘boniteza’ que expressa a dimensão ética e estética dos processos de ensinar-aprender, ‘boniteza’ que está ligada ao querer bem, à alegria, ao coletivo.

Essas ideias são essenciais para pensarmos uma educação libertadora, em que os educadores - os mestres - possibilitem aos aprendizes que acessem o conhecimento relacionando-o ao seu contexto.

Deste modo, conecto as ideias de Freire à reflexão de Jacques Rancière (2002) a respeito do ‘mestre ignorante’ - que desenvolve com base no relato da experiência do pedagogo francês Joseph Jacotot (1918) - dizendo que todo homem é capaz de aprender sem precisar de um mestre ‘explicador’, mas não sem um mestre. Isto, porque devemos estar atentos para que os conhecimentos

sejam construídos em conjunto, emancipando nossos aprendizes, forçando-os a usar sua própria inteligência. Portanto, temos que compreender que todas as pessoas são capazes de assimilar qualquer produção intelectual ou artística sem precisar de explicações além de seu próprio conteúdo.

Essas relações a partir de diferentes referências, que vão alicerçando a reflexão, se dão como uma característica antropofágica. Como vimos na introdução, uma das referências para pensarmos a metodologia da pesquisa foi a cartografia a partir do trabalho de Sueli Rolnik (2016), em que ela relaciona o cartógrafo ao antropófago: "O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado." (P. 65). Posto que, quando ainda este estudo era um projeto de tese, minha primeira referência para pensar o diálogo inter/trans³³ cultural foi a partir da antropofagia cultural oswaldiana.

Tendo trabalhado o Manifesto Antropófago durante uma experiência cênica anterior, as ideias de Oswald de Andrade ecoaram em minha mente por muito tempo, me fazendo pensar no quanto as criações oriundas de diálogos inter/trans culturais podem revelar as diferenças e similaridades para além de um olhar exotizante, num contexto relacional mais híbrido, como propôs Oswald de Andrade, que teve "necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal" (CAMPOS, 1992: 234). O que é interessante em Oswald, é que ele traz o elemento da carnavalização - dentro de uma perspectiva cômica e crítica - onde as hierarquias são invertidas, sendo que o antropófago devora o outro para se fortalecer do que considera que o outro tem de melhor, legitimando, acima de tudo, a maneira do indígena pensar,

³³ Durante a pesquisa a respeito de conceitos, como o de cultura, para falar sobre as questões das diferenças culturais que existem, conheci novos conceitos nesta direção, como multiculturalidade, interculturalidade e transculturalidade. Eu optei por trazer dois termos: 'interculturalidade' (Homi Bhabha 1998) e 'transculturalidade' (Wolfgang Welsch, 2009). Já que os dois autores são referências para muitos trabalhos que cito ao longo da escrita. Eles abordam a ideia de 'hibridismo cultural' como importante para pensarmos o diálogo que ocorre entre as culturas no processo de desenvolvimento de nossa sociedade. O 'hibridismo cultural' seria o 'entre-lugar', que carrega o significado da cultura, sem hierarquias, criando de certa forma um espaço de interstício, onde se reconhecem as diferenças e se reconstróem identidades. A ideia de transcultural traz as diferenças através do estabelecimento de trocas. E o intercultural se coloca num lugar de interstício estabelecendo um encontro que forme uma rede. Assim, os dois termos cabem para pensarmos o diálogo cultural aqui proposto.

tirando-o de um lugar ingênuo e mitificado, indo em direção a descolonização do saber.

A 'antropofagia' oswaldiana é o pensamento de devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do 'bom selvagem' (idealizada sob os modelos das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do 'mau selvagem', devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma 'transvaloração': uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é 'outro' merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um 'polemista' (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um 'antologista': só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais. (CAMPOS, 1992: 234- 235)

Mais tarde, descobri Oswald de Andrade como referência no trabalho de Eduardo Viveiros de Castro, que vai propor sua ideia de 'perspectivismo' como uma retomada da ideia de antropofagia oswaldiana, pois vê "o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina" (VIVEIROS DE CASTRO, 2007: 129). Assim, Viveiros de Castro propõe que o pensamento ameríndio seja reconhecido enquanto saber, elevando o conceito de perspectivismo como uma ferramenta política na luta contra a imposição das culturas colonizadoras que tanto nos influenciam e formam nosso pensamento.

A relação entre antropofagia e perspectivismo nasce da análise sobre a antropofagia ritual dos povos Tupi da Amazônia, na qual Viveiros de Castro (2015) percebe um caráter de renovação intrínseco ao ato de devorar o outro como um processo de identificação, onde existe uma relação de afinidade, apropriando-se, por meio da devoração, daquilo que considera que o 'inimigo' tem de melhor. Por isso, diz que os inimigos eram muito bem tratados antes do ato ritual, o que pressupõe um caráter de agregação ao invés de competição, que faz parte do espírito coletivo desses povos, como podemos ver pela própria maneira que se estruturam socialmente. Reflete que o que se devorava do inimigo não era sua matéria, já que a quantidade ingerida era irrisória, não existindo comprovações de benefícios físicos a partir do ato antropofágico. O

que se comia era o corpo do inimigo entendido como signo, logo, se comia “a relação do inimigo com o seu devorador (...). O que se assimilava da vítima era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015: 160).

Nesse sentido, Eduardo Viveiros de Castro vai além de Oswald de Andrade, pois realmente convive com os indígenas, podendo dessa forma ter uma compreensão mais fundamentada de seu pensamento, como nos fala Renato Sztutman: “Viveiros de Castro e Oswald de Andrade se encontram no registro antropofágico. O ponto é que apenas o primeiro teve oportunidade de se defrontar diretamente com os antropófagos ‘em pessoa’; os ‘verdadeiros’ autores do conceito.” (2007: 21).

Percebe-se que a vivência e o entendimento do contexto são essenciais para assimilar questões que surgem do encontro com culturas diferentes, pois com a teoria podemos ter um entendimento do todo, mas é com a vivência do dia a dia que vamos compreendendo como esse todo se constrói, para posteriormente, talvez, produzirmos um conhecimento que possa ser relevante para nosso contexto relacionado a isso.

Por que contamos histórias?

Sem histórias, a espécie humana teria perecido, como pereceria sem água.³⁴

Diferentes povos carregam em sua memória histórias através do tempo. Conhecer as histórias de outros povos – bem como as nossas - nos ajuda a perceber que existem inúmeras maneiras de ver, interpretar e se organizar no mundo, que se constroem a partir das vivências de cada um. Este entendimento requer uma percepção aguçada sobre o outro, atenção, escuta e olhar sensível. Assim, podemos contar e criar histórias, pois o processo de pesquisa se entrelaça com a memória e a criação.

A linguista Maria Augusta Ribeiro (2007) fala que a arte de contar histórias faz parte da convivência dos seres humanos em sociedade, a partir da observação de acontecimentos que auxiliam no entendimento do mundo ao seu

³⁴ (BLIXEN, apud PETIT, 2019: 73).

redor e na formulação de questões elementares que pertencem ao comportamento humano. Como uma maneira de explicar fenômenos que estão fora do domínio do homem, ela é religião, ciência e arte. Portanto, qualquer forma de cooperação humana em grande escala está baseada em mitos compartilhados que existem no imaginário de determinados grupos.

Para o historiador Yuval Noah Harari (2017) a base da revolução cognitiva do homem é permeada pelo que ele chama de ‘ficções’ ou ‘realidades imaginadas’ presentes nos mitos compartilhados. Essas ‘ficções’ ou ‘realidades imaginadas’ não dizem respeito a mentiras, mas sim a crenças partilhadas que fazem parte da experiência humana³⁵, tendo mais poder do que as coisas que existem somente no plano material, inclusive agindo sobre elas. “Não há deuses no universo, nem nações, nem dinheiro, nem direitos humanos, nem leis, nem justiça fora da imaginação coletiva dos seres humanos.” (HARARI, 2017: 36).

A capacidade de produzir histórias faz parte da revolução cognitiva dos seres humanos, como podemos constatar a partir dos estudos de Maria Augusta Ribeiro (2007) e de Yuval Noah Harari (2017). As pesquisas dos dois autores se complementam e nos possibilitam refletir sobre como essa característica fez com que os seres humanos passassem de uma posição inferior, no sentido de fragilidade em relação aos outros animais, alcançando um certo lugar de ‘domínio’ e ‘controle’ sobre eles e outros elementos da natureza. Isso, graças a tendência de se organizar coletivamente em torno de crenças comuns, constituindo-se em grupos que conseqüentemente formaram sociedades.

Encontramos histórias em diferentes formas de narrativas: mitos, lendas, contos, fábulas, causos, epopeias, romances, dramaturgias, crônicas, entre outras, por meio delas nos relacionamos, aprendemos e nos divertimos. A antropóloga Michèle Petit (2019) nos fala, que independente da cultura, a humanidade tem sede de pertencimento, de sentido, de beleza, por isso, existe uma necessidade de criar figurações simbólicas que nos tire do caos e nos ajude a ordenar o mundo em que vivemos para torná-lo habitável. Deste modo, as narrativas se tornam componente de um contexto comunicacional que constituem a cultura a que pertencem, como nos fala Luciana Hartmann:

³⁵ Essa é uma questão complexa, mas a experiência pode ser vivenciada por um acontecimento no plano físico, mental ou espiritual, por isso, não podemos classificá-las como mentiras.

Como parte de uma situação comunicacional maior, as narrativas simbolizam, representam, estetizam a realidade, assim como organizam e veiculam os saberes que constituem e são constituidores da cultura a que pertencem. (2011: 58-59).

As histórias nascem da tradição oral, sendo contadas, cantadas, dançadas, transformando-se ao longo dos tempos. Hoje, além de serem transmitidas oralmente, temos acesso a elas através de diferentes meios: livros, teatro, cinema, televisão, internet etc. Seguimos nos organizando coletivamente a partir de ficções que construímos e fomentamos em nosso imaginário coletivo, partindo de grupos específicos que cada vez mais dialogam de forma global, ampliando as redes de relações entre os seres humanos (ou povos).

As narrativas tradicionais têm a característica de serem transmitidas oralmente dos mais velhos para os mais jovens, assim, o conhecimento acumulado é difundido e se enriquece nessa relação de compartilhamento. “Contar ou ouvir histórias deriva sua energia de uma altíssima coluna de seres humanos interligados através do tempo e do espaço.” (ESTES, 1999: 19). Essa longa corrente de seres humanos faz com que alguns acontecimentos, mesmo que vivenciados por uma única pessoa, se tornem parte do imaginário coletivo, porque ao serem compartilhados fazem com que outras pessoas os experienciem através de sua apreciação, podendo servir de exemplo em como agir em determinadas situações.

Tsuni, professora indígena da etnia Kokama, me disse que ‘nós’³⁶ consideramos ‘lendas’ as histórias deles, mas para eles são fatos que realmente aconteceram e servem de ensinamentos, já que toda história começa com o relato da experiência de alguém, independentemente do tipo de experiência, que pode ser um sonho, uma intuição, algo vivido individual ou coletivamente.

Falando a respeito dos povos tradicionais ameríndios, existe uma grande consideração em relação a figura dos mais velhos, o aprendizado vem das avós, dos avôs, dos pajés, quanto mais vivências mais conhecimento. De acordo com a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009), isto se dá pelo fato de o conhecimento estar alicerçado no peso da experiência direta, devido a muitas coisas que viram, ouviram e perceberam ao longo da vida. Os conhecimentos tradicionais não são um complexo de lendas e saberes preservados e

³⁶ Que não somos indígenas.

transmitidos pelos antepassados muito antigos, eles vão além disso, pois se transformam e se enriquecem pelas novas gerações. Os saberes tradicionais são “conjuntos duradouros de formas particulares de gerar conhecimentos.” (CUNHA, 2009: 365). Desta maneira, a ideia de tradicional não concerne aos seus referentes e sim aos seus procedimentos que são múltiplos.

As formas tradicionais de produção de conhecimento dos povos ameríndios na atualidade se manifestam nas aldeias e comunidades longe dos centros urbanos, mas especialmente os indígenas que vivem na cidade estão permanentemente reelaborando suas tradições, mantendo as relações com o passado para ressignificar o presente. Eles querem ser reconhecidos enquanto tais, mesmo fora das aldeias, porque o que ocorre frequentemente é serem taxados de ‘não índios’ ao buscarem um espaço na cidade.

Convivendo com os indígenas da Comunidade Parque das Tribos, situada no perímetro urbano de Manaus, onde moram famílias de cerca de vinte e quatro etnias indígenas, tenho acompanhado a luta desses povos para manter as características fundamentais de seus modos de vida, preservando aspectos vitais de sua cultura, especialmente relacionados à sua língua.

Mepaeruna, da etnia Tikuna, é uma das mulheres do Parque das Tribos com quem mais convivo, hoje temos uma relação que já é de amizade, para além do trabalho e pesquisa. Percebo seu empenho para que os saberes tradicionais de seu povo sejam mantidos na comunidade, começando por sua casa. Ela me contou que logo que saiu da aldeia³⁷ morava em um bairro de Manaus onde não tinha espaço para as crianças brincarem e nem contato com outros indígenas. Não podia plantar e nem fazer peixe, ‘só comia frango do mercado’, por isso decidiu tentar um pedaço de terra no Parque das Tribos, agora lá, ela pode manter seus costumes, fazer peixe para os filhos, plantar banana, macaxeira e principalmente falar sua língua. Mepaeruna faz questão de só falar na língua Tikuna com os seus filhos, que aprendem o português fora.

Amanda Mustafa (2018), professora-pesquisadora que trabalhou nos Centros Culturais de Educação Indígena do Parque das Tribos, nos fala que até pouco tempo só eram considerados indígenas os que viviam em territórios tradicionais, mas existem literaturas que mostram que a ocupação dos indígenas

³⁷ Comunidade de Porto Cordeirinho, município de Benjamin Constant, Amazonas.

em centros urbanos é histórica. Fato que tem aumentado cada vez mais e não apresenta boas perspectivas para esses povos em relação a preservação e manutenção de sua cultura, língua e identidade, muito menos às suas condições de sobrevivência. Acrescenta, que um dos grandes fatores de desconfiança e invisibilidade do indígena em contexto urbano é acreditar que eles devem se manter prisioneiros de sua ancestralidade também em questão territorial, como povos pertencentes somente a floresta. No entanto, a configuração atual dos povos indígenas mostra que eles estão buscando uma nova forma de organização social dentro das comunidades citadinas para que consigam continuar resistindo.

Mepaeruna trabalha com grafismos indígenas, artesanato e especialmente como cantora, a maioria dos cantos de seu repertório são cantos tradicionais Tikuna que ela aprendeu com sua avó: 'Eu canto muito, minha avozinha que me ensinou, até hoje esse canto está na minha cabeça.' O canto é um conhecimento que fica preservado no corpo daquele que sabe, o conhecimento memória que se dá na relação com o outro, uma troca que se estabelece estando junto com os mais velhos, ouvindo os cantos e progressivamente aprendendo a cantar. É um saber que se elabora pela experiência, 'o saber do corpo' (LAGROU, 2007), o saber 'encorporado' (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), a experiência de repertório (Taylor, 2013). Na mesma perspectiva que Zumthor (2002) fala que o conhecimento não somente se faz pelo corpo, mas é do corpo, pois se trata de uma acumulação de conhecimentos que ultrapassa a racionalidade, são da ordem da sensação.

As teorias e conceitos a respeito dos povos tradicionais ameríndios nos ajudam a compreender o quão são particulares suas formas de interpretar e se organizar no mundo. Precisamos refletir a partir delas para elaborarmos uma prática conjunta, que realmente seja um diálogo entre saberes, não um se sobrepondo ao outro ou supervalorizando o outro.

Os Guaranis e eu – uma história antiga

A pesquisa bibliográfica a respeito do universo ameríndio tem sido de grande valia para o entendimento de diversas questões, contudo, foi a convivência em comunidade que convergiu para que muitas coisas da teoria

fossem melhor compreendidas, sempre pensando na cautela que devemos ter quando refletimos a partir de outra cultura, sem deslumbre, visando reparar a falta de conhecimento dessa cultura dos povos indígenas, pouco integrada à nossa formação, ou, quando muito de forma folclorizada, tomando cuidado para tratar dessa alteridade sem nenhum tipo de apropriação.

Digo isto, pois venho de uma terra de Guaraní. Nasci no interior do Rio Grande do Sul, em uma pequena cidade chamada Santo Ângelo, um dos sete povos das Missões - hoje cidades - que foram fundadas pelos Padres Jesuítas espanhóis formando um conjunto de aldeamento indígena durante o século XVII, parte de nosso processo de colonização. Conhecida por uma história muito marcante, que faz todo sentido dentro do contexto desta experiência relatada, pois, a região das Missões guarda uma memória de luta e resistência ligada aos povos indígenas Guaranis.

Como nos conta a história, os Padres Jesuítas instauraram as missões jesuíticas em várias colônias de povoamento da América com o intuito de catequizar os indígenas, para isso, aprenderam sua língua e usaram a arte como uma ferramenta fundamental ao perceberem que ela possibilitava uma grande abertura de integração. Hoje, sabendo que a arte faz parte das ações do cotidiano desses povos, pois, como vimos, nossa concepção de arte não tem similar no mundo ameríndio, podemos entender o motivo disto.

Na escola, aprendemos muitas 'lendas'³⁸ sobre os povos Guaranis, principalmente relacionadas às Ruínas de São Miguel, uma das maiores reduções jesuíticas da região. E outras lendas, como as que narram a origem da mandioca, da erva-mate, do principal arroio da cidade - o *Itaquarinchim* - que em tupi-guarani significa 'rio que chora triste sobre as pedras'. Além disso, temos como herói o guerreiro Guaraní Sepé Tiarajú, tanto que na cidade ele dá nome à empresa de ônibus, ao time de futebol, à escola onde estudei, à uma grande indústria farmacêutica que revende para todo o Brasil, à uma rede de postos de gasolina e por aí vai. Conta-se que Sepé Tiarajú foi o chefe indígena dos Sete

³⁸ Uso aspas, pois a maioria das 'lendas' são colocadas em nosso cotidiano de forma folclorizada, contadas a partir do ponto de vista do colonizador, do estudioso branco que coletou as histórias e mitologias dos indígenas, traduziu, transcreveu, muitas vezes, sem levar em conta a forma de ler o mundo daquela alteridade, e, até sem compreendê-la, já que é bastante particular.

Povos das Missões e liderou a luta contra o tratado de Madri. Símbolo de resistência, Sepé Tiarajú morreu lutando pelo território dos Guaranis.

A história que nos foi contada retrata os Guaranis como bravos guerreiros do passado, mas nunca soubemos sobre os Guaranis do presente. A ideia de índio sempre foi muito folclorizada e pertencente a nossa história longínqua. Fato que identifico em nosso cotidiano, mesmo vivendo na região norte, onde existe o maior número de indígenas do Brasil. Percebo que quem não conhece, ou, não estuda sobre a realidade desses povos na atualidade ainda tem ideias folclorizadas e preconceituosas a respeito de seus modos de vida. No entanto, graças as políticas de ações afirmativas do governo Lula (Luíz Inácio Lula da Silva), se iniciou um processo de reparação. Por exemplo, quando o então presidente, em 10 de março de 2008 estabelece a lei nº 11.645 em que altera a lei 9.394 de 20 de dezembro de 1996, modificada pela lei 10.639 de 2003, que determina as diretrizes e bases da educação nacional, incluindo no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira e Indígena.”³⁹

Apesar de novas leis direcionadas aos povos indígenas, não só no âmbito educacional, esse processo de conhecimento e reconhecimento a respeito das especificidades da realidade desses povos que ainda vivem no Brasil, é algo a longo prazo, que precisa ser constantemente fortalecido e debatido para que não se perca. Tenho a sensação de que isso está ameaçado em nosso país nesse novo governo que parece adotar uma política anti-indigenista.

Durante o mestrado conheci a artista-pesquisadora Patricia Zuppi, que ingressou no mesmo ano que eu, com a mesma orientadora. Foi quando me reencontrei com os Guaranis. Patricia tinha uma história de vida, arte e pesquisa com eles. Foi a primeira vez que percebi que eles não pertenciam à uma história longínqua.

Por vir de uma terra Guarani, e tudo que isso representa para mim, me aproximei de Patricia, e com ela me distanciei um pouco da ideia folclorizada que há em torno dos indígenas, conheci seu trabalho, descobri que existem aldeias de Guaranis resistindo dentro da cidade de São Paulo, onde continuam falando sua língua, mantendo seus costumes e realizando seus rituais. Na época eu nem

³⁹ Informação no site do governo: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm (acesso em: 30/10/2019).

imaginava que isso acontecesse em contexto urbano. Hoje, a experiência artístico-pedagógica relatada por Patricia Zuppi em sua pesquisa de mestrado⁴⁰ serve como referência para meu trabalho.

Patricia Zuppi (2013) relata sua vivência enquanto artista-orientadora e posteriormente coordenadora do Projeto Vocacional Aldeias da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo entre 2010 e 2012. No entanto, seu encontro com os Guaranis vem desde 2002 quando foi convidada para integrar a equipe do Primeiro Magistério para Professoras Indígenas do Estado de São Paulo. Me identifiquei com ela desde o começo, pois, da mesma maneira que eu, ela se coloca em campo como uma artista, relatando que ficou assustada quando foi convidada para trabalhar com os indígenas, negando o convite em um primeiro momento: “Não sou pedagoga, não sou antropóloga, sou só artista” (ZUPPI, 2013: 14). Na época quem a convidou disse que era exatamente esse o perfil, a partir de então começou a trabalhar com os indígenas e segue até hoje.

Em uma das conversas que tive com Patricia, ela me fez pensar em minha origem Guarani, pelo sobrenome Benites, que vem da minha avó materna, que tem descendência Guarani, seu avô e avó Guaranis vieram fugidos do Paraguai durante a guerra (1864-1870). A partir de então, comecei a pesquisar mais sobre os Guaranis e conheci vários que utilizam o sobrenome Benites, é bem comum entre eles. Mas nunca fomos incentivados, nunca se valorizou uma origem indígena e sim italiana e alemã, que também tenho por parte de pai.

No trabalho de Patricia ela descobre no final de suas experimentações a roda com a contação de histórias - onde compartilhavam o alimento e o mate⁴¹ - como algo funcional para o trabalho nas aldeias, algo que eu trouxe como proposta inicial a partir de minhas vivências anteriores, do trabalho com Luciana Hartmann e das memórias no México, durante o curso de ‘Arte e Resistência’ a partir do trabalho de Doris Difarnecio com as mulheres indígenas do FOMMA, onde realizava experiências poéticas a partir das histórias de vida dessas mulheres.

⁴⁰ ZUPPI, Patricia de Almeida. *Ñembojera* “como uma flor que se desdobra à luz do sol” rastros entre poéticas. Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre. São Paulo: 2013.

⁴¹ Bebida feita de erva-mate e água quente, servida em uma cuia feita de Porongo. Herança Guarani herdada pelos gaúchos.

Essas experiências somadas a minha vivência no Amazonas, me fazem refletir sobre o quanto os povos indígenas conseguiram resistir e continuam resistindo, mesmo diante do massacrante processo de colonização que sofreram, com a perda de suas terras e diversas interferências em sua cultura, vivendo em comunidades e aldeias, onde mantêm seus modos de vida e seguem falando sua língua.

Nasci e vivi anos em uma terra povoada por Guaranis, mas não tinha essa dimensão, até porque, como disse anteriormente, não víamos os Guaranis, era como se eles não existissem mais. Devido a todo esse processo histórico, eles estavam excluídos de nossa sociedade, eles não frequentavam a cidade. No entanto, essa realidade começou a mudar recentemente, graças ao movimento de reparação que vem sendo proporcionado pelas políticas de ações afirmativas, que fez com que os povos indígenas começassem a ganhar espaço e voz em nossa sociedade.

No dia quinze de setembro de 2019 quando estive em Santo Ângelo das Missões - como faço frequentemente para visitar minha família - me deparei com um evento 'A missa da terra sem males', em homenagem aos peregrinos que percorreram todas as cidades que fazem parte do 'Caminho das Missões' (*Camino de las Misiones*). Saindo da cidade de San Ignacio Guazu no Paraguai, passando pela Argentina e chegando na última cidade do Brasil dentro desse percurso que é Santo Ângelo.

O evento aconteceu na Praça Pinheiro Machado, em frente à Catedral Angelopolitana, um dos principais pontos turísticos da cidade. A Igreja foi construída em glória aos Sete Povos das Missões, uma réplica da principal redução jesuítica, São Miguel Arcanjo, também ponto turístico da região - hoje Ruínas de São Miguel – situada na cidade de São Miguel das Missões, cerca de 50 KM de Santo Ângelo. Além disso, a Catedral Angelopolitana está localizada no mesmo lugar onde esteve a primeira Igreja Jesuítica que fundou a Redução de San Ángel Custódio em 1707. Desde 2007, ao lado da Catedral Angelopolitana, existe o que chamam de 'museu a céu aberto' com as escavações arqueológicas que confirmam os vestígios da antiga redução.⁴²

⁴² <http://www.portaldasmissoes.com.br> (acesso em: 24/10/2019).

O interessante desse evento foi a reflexão que ele me causou. Na ocasião, estavam presentes os políticos da cidade, os padres e bispos da Igreja Católica, um coral de 200 vozes, um grupo de dança e o coral dos Guaranis, junto com sua liderança, o Cacique Anildo da Comunidade Indígena Guarani *Tekoá Yancã Jú* (Aldeia do Rio Ijuí)⁴³, que fica na colônia de Buriti, município de Santo Ângelo. Acompanhei muitos eventos na cidade, eventos desse mesmo caráter, 'lembrando nossa história', mas nunca os Guaranis estiveram representados dessa forma, inclusive com lugar de fala⁴⁴. Os políticos falaram, os padres falaram e os Guaranis, através da figura do Cacique, também falaram.

Foi a primeira vez que vi um Guarani falando no microfone para o público de cidadãos santo-angelenses presentes na praça. E seu discurso foi muito representativo e significativo pensando no contexto político atual. Depois de todo o discurso de promessas dos políticos, que é de praxe, e da Igreja que pediu perdão e reconheceu toda a barbárie que significou a colonização etc. O Cacique demonstrou sabedoria ao falar com humildade, mesmo diante do reconhecimento da barbárie que foi ressaltado nos discursos. Destaco um momento de sua fala que me afetou: 'eu não digo que essa terra é minha porque sou Guarani, povo originário dessa terra, hoje temos que dizer que essa terra é nossa, de todos que vivem aqui. Para nós, viver na sociedade dos brancos não é perder nossa cultura indígena, mas sim valorizá-la, já que convivendo com os brancos fazemos com que a nossa cultura seja valorizada por aqueles que não a conhecem. Queremos muito ser respeitados.'

Acredito que isso seja apenas o começo de uma nova perspectiva para os povos indígenas dentro de nossa sociedade⁴⁵, pois, mesmo que hoje pareça

⁴³ Quinze hectares de terras, que conseguiram em 2015 através de recursos do Ministério Público do Trabalho e Ministério Público Federal, para abrigar cerca de onze famílias. As terras foram escolhidas pelos indígenas pela proximidade do rio e por questões ligadas à sua espiritualidade. Disponível em: <http://www.portaldasmissoes.com.br/site/view/id/1629/aldeia-guarani-aldeia-yanca-ju.html> (acesso: 24/10/2019).

⁴⁴ Esse movimento de dar lugar de fala aos indígenas cresceu na região, especialmente a partir dos idos dos anos 2000, pensando-se principalmente na valorização, difusão e desmitificação da cultura indígena, apoiada por indigenistas, pesquisadores e professores das universidades (Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) e Unipampa), bem como por órgãos como o Observatório Missionário de Atividades Criativas e Culturais (OmiCult) e o Conselho de Missão entre Povos Indígenas (Comin). Realizando diferentes tipos de projetos, como projetos audiovisuais, onde os indígenas são os protagonistas - enquanto produtores e participantes do processo - abrindo um espaço de reivindicação para suas pautas, além da divulgação de sua cultura.

⁴⁵ Os discursos pós-coloniais ganharam força entre os anos 1970 e 1980 com o intuito de 'dar voz' as minorias, saindo de uma visão eurocêntrica do conhecimento determinado e difundido

maior a visibilidade desses povos, eles ainda continuam marginalizados. Neste sentido, é essencial o investimento em políticas públicas voltadas aos povos indígenas, contando com a participação dos próprios indígenas nessa construção.

Por fim, podemos pensar o quão importante é a reflexão a partir de nosso conhecimento, a reflexão crítica a respeito de nossa realidade, para que tenhamos consciência e busquemos a transformação a partir das pequenas ações cotidianas. As questões que surgiram depois desse evento foram: será que todas as pessoas que estavam na praça perceberam a dimensão daquilo tudo que foi apresentado? E não ficaram revoltadas?

Ficou evidente na fala dos padres, na apresentação do grupo de dança, na apresentação dos Guaranis e na fala do Cacique um peso histórico que revelava uma monstruosidade tremenda, era como se os bufões estivessem ali, denunciando aquela sociedade, apontando o dedo na nossa cara e dizendo: 'você não têm vergonha?'.¹

Digo bufões, pois eles foram os motivadores desta pesquisa. E a denúncia do bufão, que é o marginalizado, o excluído da sociedade, é lúdica, como aquela denúncia que se fez presente na praça através da arte. Paulo Freire (1987) nos lembra que 'somos seres históricos', a consciência de nossa história e de que somos seres inacabados faz buscarmos o conhecimento e nos difere dos animais, assim, precisamos do diálogo com reflexão crítica. Pensando a realidade como um processo, não simplesmente aceitando o que é dado, mas percebendo como esse processo gera as transformações na sociedade.

Trouxe esse relato de minha ligação com os Guaranis, pois foi durante o processo de escrita desta tese que aconteceu esse evento que me fez pensar a respeito deste trabalho, já que partindo da ideia de ativismo, não é simplesmente um trabalho, mas uma forma de posicionamento perante a vida, que influencia a maneira como nos relacionamos e agimos no mundo diante dos acontecimentos que vivenciamos e na convivência com as pessoas. Por isso, as experiências vão se conectando na história desta trajetória.

pele 'homem branco europeu'. "Os discursos pós-coloniais exigem formas de pensamento dialético que não recusem ou neguem a outridade (alteridade) que constitui o domínio simbólico das identificações psíquicas e sociais." (BHABHA, 1998: 242).



Figura 2 - Apresentação dos Guaranis no evento: 'Missa da Terra sem males'. Em frente à Catedral Angelopolitana, Santo Ângelo, RS. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 15/09/2019.



Figura 3 – Coletivo performando a história dos mundos Kokama no Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 14/04/2018.

ENCONTRO 1 – Os Kokama e o Centro Cultural *Mainuma*⁴⁶

UMA HISTÓRIA ANTIGA

O mundo nasce quando nasce Kémarin, o primeiro homem Kokama, filho de uma mulher muito boa e de Kémari, Deus Kokama que de pomba virou anjo. Os primeiros *tsumi*, xamãs ayahuasqueiros, passaram o conhecimento da existência de cinco sóis (*Kuarachi*) - mundos ou espaços - chamam sol porque o sol transpassa tudo.

Wepe Kuarachi, é o primeiro sol ou primeiro mundo, que fica debaixo da água, lá vive a Mãe d'água, ela é dona deste espaço e decide quando acontecerá a crescente e vazante dos lagos, rios e riachos. Neste espaço há uma enorme *Mui Watsu* (cobra grande) que segura os cinco mundos e faz bolhas no mundo dos peixes, ela é acompanhada pela Onça Preta, a Mãe das Arraias e a Mãe dos Tracajás que seguram *Mui Watsu* para que ela não saia, senão haverá grandes redemoinhos e desastres nos outros mundos.

Wepe Mukuika, é o segundo sol, onde vivem os peixes, lagartos, botos, tracajás, jabutis e jacarés. A dona da água é *Ipira Mama*, com seus cabelos compridos e seu canto penetrante, ela se relaciona com os *ikuan* (curandeiros) e os *payun* (feiticeiros) transmitindo mensagens boas e ruins para cheguem até as pessoas.

Mutsapirika kuarachi, o terceiro sol, é onde vive o povo Kokama com suas plantas, animais, seres naturais, curandeiros e seres espirituais. Quando querem semear, pescar ou caçar pedem permissão aos donos ou espíritos que vivem na mata, na montanha, na água, na terra e nas árvores. O dono deste mundo, que cuida de todos os habitantes, é *twirati Mama*, a Mãe da Mata. Ela não gosta que mexam com suas crias, que são as árvores e todas as outras plantas que existem, quando isso acontece, ela chama a Mãe do Vento e a Mãe da Chuva para atacar as pessoas. Às vezes, também se apresenta disfarçada de pessoa para distrair quem está nas matas, impedindo quem esteja com más intenções, fazendo com que errem o caminho.

Irakua kuarachi, é o quarto sol, nesse espaço vivem as almas que se relacionam com o xamã ayahuasqueiro. As almas dos mortos bons vivem em casas entre flores, estrelas e pássaros, sobre o cume das montanhas, já os mortos maus são queimados e suas cinzas formam as nuvens do céu.

Pichka kuarachi, o quinto sol, é onde vive o Deus *Iwatin Papa* e Kémari, o Deus Kokama que era uma pomba e se transformou em um anjo. Mais abaixo se encontram colinas e um pouco acima no meio das colinas vive o *Uruputini Mama*, chefe de todas as

⁴⁶ Localizado no Parque das Tribos, Manaus, AM. Assessorado pela Gerência de Educação Escolar Indígena da Secretária Escolar Municipal de Educação (GEEI/SEMED).

aves da terra. Neste mundo é onde estão *Yatsi* (a lua) e mais acima *Kuarachi* (o sol) que ilumina todos os mundos.⁴⁷

Esta história fala sobre como se constitui o universo a partir da visão do povo indígena Kokama. Para os Kokama existem cinco mundos, ou sóis, já que o sol é o grande astro que perpassa todos os mundos. *Iminua imintsara Kuarachi Kokama* é como denominam suas histórias, que chamam de antigas, pois vêm de tempos imemoriais transmitidas por seus antepassados. Essas histórias representam um de seus modos de produção de conhecimento, difundindo costumes e saberes de seu povo, é através delas que compreendem algumas questões sobre o que existe no universo e como se relacionar com elas. São histórias que abordam aspectos que representam suas relações com a natureza e com o mundo espiritual a partir da experiência.

Foi Tsuni, quem sugeriu que eu aprendesse e contasse para os alunos dela esta história sobre os mundos na visão Kokama. Em uma das primeiras vezes que participei de suas aulas de língua Kokama, no Centro Cultural *Mainuma*, eu havia performado algumas histórias com seu grupo de alunos, e Tsuni achou que seria interessante eu contar do ‘meu jeito’ aquela história que pertence ao seu povo. Disse que gosta como eu conto, fazendo as personagens de uma maneira ‘engraçada’ e sem precisar ler. Ela, que também é bibliotecária, utiliza o procedimento de ficar com o livro em mãos para contar histórias, sem adaptação, fazendo a leitura na íntegra. No meu caso, eu conto a história utilizando alguns momentos de encenação, mas não adapto de forma dramatúrgica, mantenho a essência da narrativa que li, ou, ouvi e moldo às necessidades do espaço, desfrutando do recurso da improvisação que me auxilia no jogo com os diferentes públicos.

⁴⁷ Trago aqui uma adaptação do mito de criação do mundo Kokama a partir do material didático fornecido para o ensino da língua Kokama. Mescliei a versão do livro em português com a versão em espanhol, que eu mesma traduzi, pois, a versão em português foi reescrita a partir do espanhol. Rubim, Altaci Corrêa. *Yawati Tinin*. Brasília: Lexterm, UnB, 2015. Edição bilíngue: Kokama e Português. Que foi retirado do livro produzido pelo: *Programa de Formación de Maestros Bilingües de La Amazonia Peruana-Formabiap/AIDSESEP/ISSP, Loreto. Visiones Kukama-kukamiria em relación al bosque y La sociedad. Série: Visiones y Conocimientos Indígenas. Primeira edición, Iquito-Peru, Julio, 2009.* Essa história foi interpretada e adaptada para a escrita do Kokama no Brasil por Altaci Corrêa Rubim/SEMED/PCSA/LEXTERM/UnB. Também ouvi a versão de Dona Raimunda Kokama que me ajudou na adaptação.

Em minhas performances como contadora de histórias não trabalho com um texto decorado, fixo. Memorizo a narrativa lendo-a diversas vezes, ensaiando diferentes maneiras de contá-la, reconstruindo a história à minha maneira, às vezes, suprimindo algumas palavras e substituindo-as por ações, percebendo quais devem ser mantidas e quais precisam ser repetidas para que a história não perca seu sentido. Depois, quando encontro pessoas com quem compartilho essas narrativas, improviso a partir da relação que estabeleço com esses ouvintes, respeitando o roteiro da história que já está estruturado com base no que trabalhei individualmente.

Quando estou na posição de ouvinte/aprendiz, conhecendo uma história, preciso prestar atenção, não só no conteúdo da fala do outro, mas em cada detalhe de suas ações que geram as imagens da narrativa. Por isso, quando estou contando uma história, preciso estar atenta para que ela sensibilize o espectador para que possamos juntos construir as imagens da narrativa. Deste modo, o espectador não está passivo nessa troca, ele é fundamental no processo, afinal, o contar histórias só faz sentido se tiver alguém para ouvi-las. Quem nos fala a respeito disso é o contador de histórias Celso Sisto:

Em última análise, contar histórias é assumir uma forma épica, uma vez que o contador escolhe como interlocutor único e privilegiado o espectador. Mas o espectador não pode ser passivo, e é constantemente convidado a construir, com quem conta, as imagens do que está sendo contado. (2001: 47).

Portanto, quando falo em improvisar, me refiro a essas trocas estabelecidas com o outro, a partir de suas reações que proporcionam estímulos que me afetam e conseqüentemente transformam minha performance no 'aqui e agora'.

As imagens que se constroem dessa relação entre quem conta e quem escuta são da ordem do virtual, pois se revelam através dos sentidos, inerentes à memória corporal de cada um, como vimos em Zumthor (2002). Assim, me concentro em perceber a entonação, a sonoridade, o ritmo, a forma, o desenho, da voz daquele que conta, sua respiração, sua gestualidade, como se constroem os momentos de silêncio, de pausa, de suspensão e de fechamento (conclusão ou não da narrativa). "Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz

que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta.” (ZUMTHOR, 2002: 73).

Para que eu contasse a história dos mundos Kokama, Tsuni me emprestou o material didático bilíngue de ensino da língua Kokama que utiliza em aula: *Yawati Tinin* (Jabutí Branco), elaborado pela professora indígena Kokama Altaci Corrêa Rubim, que além de ter produzido vários volumes desse material, desenvolve pesquisas nas áreas linguísticas e educacionais a respeito de seu povo. Rubim fala sobre a questão da memória coletiva na tradição oral, passada de geração a geração pelos mais velhos, como uma característica dos saberes Kokama:

Os idosos das comunidades são referência em relação aos conhecimentos tradicionais de seu povo. A memória é considerada fenômeno coletivo, geralmente são os mais idosos das comunidades que são os lembradores dos acontecimentos, histórias, cantorias, remédios e outros elementos relacionados a cultura. (RUBIM, 2016: 44).

As histórias e canções que constam no material didático fazem parte de uma pesquisa extensa em materiais Kokama produzidos no Peru, na Colômbia⁴⁸ e da experiência em campo nas aldeias e comunidades Kokama do Amazonas, onde existem falantes plenos da língua e idosos conhecedores dos saberes tradicionais de seu povo. Tsuni utiliza esse material como o principal suporte de suas aulas. Ela também conhece muitas histórias que aprendeu com a sua avó e com o seu pai. E conta com os ensinamentos de Dona Raimunda Kokama, a mais antiga moradora do Parque das Tribos, falante da língua e com um vasto conhecimento sobre ervas medicinais, histórias, canções e produção de utensílios domésticos.

Depois que li a versão em português que Tsuni me emprestou, encontrei a versão em espanhol e conversei com Dona Raimunda para saber mais detalhes da história e compreender algumas questões. Então, percebi que havia elementos diferentes em cada versão que não modificavam a estrutura da história, mas, acrescentavam informações, ou, pelo modo como eram contadas me faziam entender melhor.

⁴⁸ O povo Kokama vive em comunidades no Brasil, Peru e Colômbia, principalmente na região da tríplice fronteira.

Sempre procuro fazer uma adaptação que se aproxime do meu jeito de falar, se encontrei a história escrita busco outras versões para ler, se ouvi de alguém peço para que me conte novamente, o que é interessante pois a pessoa nunca vai contar exatamente igual, ou, procuro outra pessoa que conheça a história para saber sua versão.

Assim, vou experimentando, criando e transformando a contação de histórias até torná-la orgânica para mim enquanto atriz-performer. Por isso o processo de busca pessoal é tão importante no caminho de formação do ator-performer e do artista-professor, pois é através dessas experimentações individuais, ou treinamento, em que nos conectamos com nós mesmos, que vamos liberando nossas energias criativas e alcançando a organicidade. Renato Ferracini (2013) nos fala sobre isso: “Treinamos para permitir uma relação que libere as energias do corpo e da mente e restabeleça, assim, uma unidade, uma organicidade, ou seja, harmonizar corpo, mente/pensamento e emoções como parte do treinamento do ator.” (P. 155).

Para complementar a narrativa utilizo canções e instrumentos musicais em minhas criações, eles proporcionam sonoridades que valorizam determinados momentos da história, ajudam na construção das personagens e me auxiliam como um tempo de pausa no uso da voz, um instante de descanso para recuperar o fôlego, o que é bastante útil, principalmente quando intervenho em espaços abertos que preciso de muita projeção, e também quando há bastante interação dos presentes.

Aliados de minha criação são alguns objetos cênicos que funcionam como estímulos durante as experimentações. Seleciono adereços variados de acordo com a história, eles contribuem na identificação e diferenciação das personagens, favorecendo a realização de algumas ações que acontecem durante a narrativa. Muitas vezes, utilizo bonecos e máscaras que se apresentam como personagens ou como contadores de histórias ao meu lado.

O trabalho com a máscara do bufão, auxilia nesse sentido, já que ela deixa sempre transparecer um espaço limiar entre o ator-performer e o personagem (aquele que ele parodia). No caso da contação de histórias, mesmo que não esteja utilizando a estética do bufão, utilizo os procedimentos, a partir de ações parodísticas quando faço as personagens, tentando evidenciar essa brecha que revela ao mesmo tempo a contadora de histórias e as personagens, trazendo o

humor como uma característica, já que a maioria das histórias com que tenho trabalhado permitem isso.

O figurino que utilizo é uma saia na cor neutra de tecido liso cru, com bolsos grandes onde guardo os objetos cênicos e os instrumentos musicais, que podem ser de cores e texturas variadas. Essa saia me acompanha nas contações de histórias desde o final de 2007, quando eu e minha colega, hoje artista-professora, Jordana de Moraes, apresentamos nossa montagem cênica⁴⁹ de formatura em Artes Cênicas⁵⁰, feita para a rua⁵¹. Na época, nossa orientadora foi Luciana Hartmann, portanto, tivemos um bom suporte bibliográfico, além da orientação prática que nos fez conhecer algumas técnicas de como contar histórias, relacionadas ao que falei sobre a minha criação.

Hoje, a saia possui grafismos Kokama. Quando os adolescentes indígenas da turma de Tsuni souberam que eu iria contar a história sobre os mundos Kokama sugeriram que minha saia fosse pintada com os grafismos, que, segundo eles, a deixaria mais bonita e combinaria com a história. Eu aceitei, então os adolescentes desenharam os grafismos e agora a saia por si só conta uma história, uma história que eles são os autores.

⁴⁹ Para a realização da montagem cênica, uma contação de histórias narrada e encenada pensando espaços públicos abertos - a rua - fizemos uma pesquisa com base em tipos populares femininos, mulheres gaúchas contadoras de causos. Conversamos com mulheres de diferentes funções e optamos por trabalhar com cozinheiras. Para tanto, partimos da experimentação com a técnica de *mímesis* corpórea tendo como referência o trabalho desenvolvido pelo LUME Teatro, a partir da pesquisa de: FERRACINI (2001 e 2006). Utilizamos como narrativa as histórias que ouvimos das mulheres, causos de nossas regiões que tinham relação com a temática mulheres-maridos-morte, porque também usávamos como referência uma das crônicas de Augusto Boal, das memórias de seu tempo no exílio na Argentina: 'Os ratos ou o marido morto'. O 'pretexto' para estarmos ali na rua contando aquelas histórias, era que nós, cozinheiras, íamos ensinar as pessoas a fazerem um 'pão segura marido', essa receita funcionava como o fio condutor da montagem cênica. O nome do espetáculo ficou 'Chica e Normélia contam...' nomes de duas das cozinheiras com quem convivemos na época. O trabalho de Boal não foi escolhido à toa, ele era uma de nossas referências sobre teatro de rua e de cunho político, assim como o trabalho da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Trávez de Porto Alegre e do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) de São Paulo.

⁵⁰ Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Rio Grande do Sul.

⁵¹ Falo rua me referindo a espaços públicos abertos de fluxo de pessoas: praças, parques, calçadões, esquinas etc. Nosso preparo foi para esses espaços, mas também apresentamos em espaços alternativos que podiam ser fechados, para isso, adaptamos nossas ações, nosso uso da voz e as relações com o espaço.



Figura 4 e 5 - Saia pintada com os grafismos Kokama pelos adolescentes do Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Na barra da saia, em vermelho, o grafismo do casco de jabuti. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora.

A antropóloga Lux Vidal nos fala que os grafismos indígenas representam, tanto em nível ritual, quanto em nível cotidiano, “um sistema de comunicação visual estruturado capaz de simbolizar eventos, categorias e status e dotado de estreita relação com outros meios de comunicação verbais e não-verbais”. (2000: 144). Para os ameríndios, os grafismos, assim como os artefatos, guardam e contam a história de suas origens ancestrais estabelecendo uma conexão espiritual com seus antepassados, cada etnia possui a sua gama de grafismos que são sua marca identitária.

Ouvi das mulheres indígenas do Parque das Tribos que os grafismos feitos de sumo de jenipapo que elas desenhavam em seus corpos são sagrados, têm uma função protetora e servem como maquiagem. ‘O grafismo para nós é sagrado, é nossa maquiagem que nos protege e embeleza’ (Mepaeruna). Do mesmo modo, os colares e outros adornos que usam no corpo e cabelo são considerados elementos que, além de as deixarem mais bonitas, as identificam enquanto pertencentes as suas etnias e transmitem informações a respeito daquela pessoa, que é reconhecida por quem compreende essa gama de signos.

Podemos perceber, pela fala de Mepaeruna, que os grafismos e artefatos possuem uma função social que ultrapassa a questão estética e fazem parte de

saberes compartilhados através de uma rede de relações. Deste modo, a apreciação estética não é separada de um significado engendrado pelo contexto social a que pertence, grafismos e artefatos existem por uma rede de relações dentro da sociedade e agem sobre as pessoas. São manifestações que se apresentam com conteúdo ético e estético indissociáveis.

Nessas sociedades, a percepção do que seria o 'belo' não é somente no intuito de ser apreciado esteticamente, já que essa apreciação produz reações cognitivas. "São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo." (LAGROU, 2009: 13). O que pressupõe que a arte indígena possui agência, pois representa um sistema de ação e equivale a pessoas, pois além da contemplação, elas provocam reflexão que levam a ações e contribuem no processo de transformação social. Quem fala a respeito é Regina Polo Müller (2010):

A noção de agência – a partir da qual se entende que, nas artes indígenas, objetos e demais manifestações expressivas são mais para provocar estados e processos de conhecimento e reflexividade, bem como transformações sociais ou ontológicas, do que para ser contemplados. (P. 8).

Como vimos, nessa lógica, as fronteiras entre vida e arte não se definem de forma tão categórica, as coisas fluem de maneira mais orgânica, mesmo que existam objetos para serem utilizados e objetos para serem contemplados, eles possuem um significado de existência e relação com o ciclo da vida para as pessoas daquele povo, através de práticas que ritualizam sua existência.

Na realidade, os conceitos de arte e cultura são definidos a partir de nosso olhar de não indígenas e, ocasionalmente, apreendidos pelos indígenas como uma forma de tentar se aproximar do nosso pensamento. Els Lagrou (2009) nos faz pensar sobre isso, ao dizer que os indígenas não têm a mesma noção de arte e estética que nós e, muitas vezes, nem mesmo palavras ou conceitos para defini-la porque o que consideramos arte, a partir de nossas referências, são para eles objetos com funções específicas dentro de sua sociedade.

Nesta direção, Manuela Carneiro da Cunha (2009) vai trazer uma definição do conceito de cultura pensando as sociedades ameríndias, diferenciando cultura e 'cultura' (que ela coloca entre aspas). Cunha vai falar que

a noção de 'cultura' introduzida pelos antropólogos em diferentes lugares do mundo serviu de 'arma dos fracos', pois numerosos povos estão cada vez mais apreciando a sua 'cultura' e usando ela para reparar danos políticos (do passado e do presente). O que pode ser constatado nos debates a respeito dos direitos intelectuais dos povos tradicionais, no entanto, atenta que isso "obriga os povos a demonstrar performaticamente a 'sua cultura'." (CUNHA, 2009: 312). Considera que a noção de cultura é inadequada para os indígenas, então, utiliza o termo 'cultura' quando se refere aquilo que é dito acerca da cultura, que ela traz enquanto antropóloga a partir das definições de seu campo, e daquilo que tem como referência a partir de registros. Portanto, a utilização do termo cultura é o empréstimo nativo para o que ela chama de 'cultura', ou seja, a indigenização da cultura.

Fui convidada para atuar junto das professoras indígenas no Parque das Tribos a partir de minha experiência enquanto artista e professora - que elas conheciam – mas sempre refletimos sobre qual seria a melhor maneira de realizar uma prática que não passasse por cima dos ideais dos sujeitos envolvidos, até porque, a ideia de 'performatizar a cultura' pode ser uma armadilha quando estamos trabalhando nesse contexto, muitas vezes, os indígenas tendem a nos mostrar e falar aquilo que imaginam que queremos ver e ouvir.

Todavia, percebo um grande processo de autonomia por parte dos indígenas no Parque das Tribos, especialmente os adultos e os jovens, digo isso, pelo fato de sempre trazerem proposições para a realização de nossas ações, sentindo-se à vontade em colaborar a respeito de como podemos realizá-las.

Foi enriquecedor para meu processo criativo, o fato de os adolescentes proporem a transformação de meu figurino para que dialogasse com a história dos mundos Kokama. Fazendo parte do processo eles se sentem valorizados, com orgulho de serem indígenas e mostrarem aquilo que é da sua 'cultura', como demonstram em suas falas e ações. Essa não foi a única proposição deles, ao final de cada encontro abríamos um espaço de conversa e os jovens sempre trouxeram contribuições significativas. As crianças ainda ficavam tímidas no início, mas aos poucos se tornaram mais participativas, até mesmo pela relação de confiança que foi se estabelecendo. Para tentarmos refletir sobre como as crianças estavam sentindo as experiências poéticas, já que muitas ainda não

sabiam escrever e ficavam acanhadas em falar, disponibilizávamos folhas de ofício, lápis e giz de cera para que desenhassem algo relacionado ao que havíamos experimentado, assim, podíamos analisar os desenhos e ver os momentos mais marcantes e como elas reagiam às histórias e às atividades desenvolvidas.

Essas percepções das crianças e dos jovens nos ajudam a entender o processo que faz parte da afirmação da 'identidade cultural' (Vidal, 2000) deles enquanto indígenas. A questão identitária, de se reconhecerem pertencentes a suas etnias, proporciona a elevação de sua autoestima, porque convivendo nesse contexto percebemos o que sentem em relação ao preconceito que ainda existe vindo de uma grande parcela da população que desconhece como vivem os povos indígenas atualmente.

Podemos pensar sobre isso e sobre algumas questões que levantamos até aqui a partir da fala de Vanda, da etnia Witoto, moradora do Parque das Tribos e estudante do curso de Pedagogia da UEA, no encontro entre comunidades que realizamos na ESAT - UEA⁵². O evento, ocorrido em maio de 2018, foi intitulado 'Diálogo com as Mulheres Indígenas' e organizado pelos discentes do curso de Teatro: Jackeline Monteiro, Leandro Lopes e Valéria Batalha, que participam deste projeto que desenvolvemos no Parque das Tribos. Segue a fala de Vanda:

Eu vou ser professora indígena e dentro da universidade eu observo muitas coisas. Eu fui educada na visão portuguesa, por que meus avós sofreram muito quando vieram da Colômbia, meus pais não foram educados na língua Witoto por causa do preconceito, só quem fala Witoto é minha avó e o meu avô, eles não queriam de jeito nenhum discutir isso com os filhos por conta de todo o sofrimento que tiveram lá, eu não fui educada e hoje eu aprendo minha língua. Na Colômbia ainda existe seis mil falantes de Witoto, meu sonho é entrar em contato com essa comunidade para que eu tenha esse contato maior com minha identidade. Dentro da própria universidade existe muito estereótipo indígena, e eu tenho tido a oportunidade de falar porque eu tenho me mostrado e tenho questionado alguns professores e tenho obtido alguns resultados e isso é muito importante: a comunidade acadêmica ouvir também o outro lado, lá dentro mesmo os discursos sobre ser índio, o que a gente aprende para falar para nossas crianças é algo muito superficial, sem conhecimento. É muito triste você abrir um livro e dizer para uma criança sobre um índio de 1500, só falam do índio de 1500, o que é um índio de 1500 que a história conta? vocês já se perguntaram se esse índio ainda existe? esse índio não existe mais, ele foi dizimado naquele período. Então

⁵² Escola de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas.

muita coisa foi transformada dentro da nossa cultura, dentro da nossa vivência, dentro das nossas comunidades indígenas, tudo foi modificado, não existe aquele índio de 1500 mais. E assim, você transmitir como professor isso para as crianças é o que gera o preconceito que nós temos, a própria universidade transmite visões preconceituosas, até que ponto o que os livros trazem é real?! então a gente tem que se questionar muito quanto a isso. Eu fico feliz por estar aqui, por poder falar o que eu penso. As vezes tenho dificuldade de leitura, de compreender o que os livros dizem e eu tenho buscado fazer leituras para compreender o pensamento, porque quando você lê, você começa a entender muitos fatores, por isso eu tenho me empenhado para entender o olhar sobre a minha cultura e a grande questão em falar sobre a nossa cultura é o respeito, respeito pela nossa cultura, pela nossa identidade. Muitas pessoas nos perguntam por que nós saímos das aldeias e viemos para a cidade, para vir sofrer em Manaus, porque nós não ficamos nas aldeias. 'Vocês têm que voltar para as aldeias de vocês!' Mas as pessoas não entendem que o que nós temos na aldeia hoje não permite a sobrevivência daquele povo que está lá, não existe mais isso, nós sobrevivíamos da floresta, nós não precisávamos de dinheiro, nós curávamos nossas doenças com nossas ervas, hoje nem esses remédios fazem mais efeito em nosso corpo, nós precisamos dos remédios da farmácia para que nosso corpo reaja, nem nossos pajés conseguem mais nos curar. Não há mais como sobreviver dentro da nossa aldeia. Existe um movimento contrário hoje na sociedade é que as pessoas que estão na cidade têm levado para aldeia esse conhecimento, as pessoas vêm para a cidade adquirem conhecimento e voltam para suas aldeias, alguns ficam aqui, você não vê índio médico voltando para sua aldeia, e essa é minha grande questão, mas os professores estão voltando para suas comunidades, é muito importante a educação dentro das aldeias e não é a educação do branco, os brancos são importantes porque são nossos parceiros para tentar nos ajudar a compreender esse processo, o conhecimento científico aliado ao nosso conhecimento ele soma forças que pode ajudar a comunidade. O conhecimento científico, as experiências de outras pessoas com o nosso conhecimento, eles unidos são muito, a gente fica batendo como professor nós queremos uma educação diferenciada, mas porque vocês querem uma educação diferenciada? porque se a gente não tem uma educação diferenciada a nossa cultura, ela vai se perder, a nossa identidade ela vai se perder, porque dentro da educação escolar indígena ela valoriza todos esses elementos da nossa cultura e a gente precisa sim de uma educação diferenciada, isso é importante para nós.



Figura 6 - 'Diálogo com as mulheres indígenas'. Sentadas nos bancos, a esquerda: Tsuni, eu, em seguida, no centro, a Cacique Lutana, ao seu lado Jackeline Monteiro - discente do curso de Licenciatura em Teatro da UEA, uma das organizadoras do evento - e a direita Vanda Witoto. ESAT (Escola de Comunicação e Artes) – UEA (Universidade do Estado do Amazonas), Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 05/05/2018.

Cada vez mais existe um empoderamento por parte dos indígenas em se assumirem enquanto tais, utilizando as pinturas de grafismo no corpo, os colares, os cocares, enfim, tantos outros adereços que possuem e caracterizam suas etnias. Vanda falou sobre a representatividade simbólica e de resistência no uso do cocar:

Eu faço questão de usar meu cocar , que é algo muito representativo, isso aqui é nossa resistência, eu não preciso hoje estar de cocar pra dizer que sou índia, isso é sagrado para nós, a nossa cultura é sagrada para nós, isso é muito da nossa identidade e é resistência também, colocar um cocar na cabeça é dizer que nós estamos aqui e que não vamos desistir de jeito nenhum.



Figura 7 - Vanda Witoto em seu momento de fala no evento 'Diálogo com as mulheres indígenas'. ESAT – UEA, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 05/05/2018.

Da mesma forma, por serem conhecedores de toda a simbologia que os grafismos representam, percebo o sentimento de representatividade dos jovens do Centro Cultural *Mainuma* ao desenharem os grafismos em minha saia de contadora de histórias: 'Agora a saia da professora Vanessa é Kokama'.

Os grafismos são uma forma de comunicação reconhecida e valorizada como um meio constante de afirmação e reafirmação de um pensamento, princípios, valores, que agem sobre a realidade de acordo com o contexto em que estão inseridos. Um dos grafismos desenhados na saia é o do casco de jabuti, que segundo a Cacique Lutana Kokama funciona como um escudo protetor, já que o casco do jabuti tem como característica ser forte e resistente. O jabuti é a figura mitológica principal do imaginário Kokama, ele é utilizado em curas espirituais, na medicina e também na gastronomia. "Além disso, o Jabuti é o "*mima*' (animal doméstico) tradicional que, inclusive, passa a fazer parte da família, como membro." (RUBIM, 2016: 93).

Abaixo alguns momentos do dia em que contei a história dos mundos Kokama. Em seguida, improvisamos a história com todo o grupo. Durante a improvisação sugeri que reproduzíssemos partes da história que tinham sido mais significativas, que fizéssemos as personagens, ou, quem quisesse poderia recontá-la à sua maneira. E assim, vivenciamos aquele encontro, com todos trazendo suas contribuições para performarmos aquela história.



Figura 8 – Contando a história dos mundos Kokama. Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 14/04/2018.



Figura 9 - Coletivo performando, recontando a história dos mundos Kokama. Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 14/04/2018.



Figura 10 - Improvisação a partir da história dos mundos Kokama. Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 14/04/2018.

Nesse universo, onde conhecemos, contamos, cantamos, criamos e recriamos histórias: histórias de nossos antepassados, histórias de outros povos e nossas histórias pessoais, é que vivenciamos um espaço de encontro, eu, junto de alguns discentes do Curso de Teatro da UEA, das professoras, das crianças e dos adolescentes indígenas na comunidade Parque das Tribos.

A proposta de Tsuni enquanto educadora indígena é de vitalização da língua e dos saberes Kokama. Performamos nesse espaço a partir das histórias e canções de seu povo, pensando em contribuir nesse processo ao estimular uma experiência criativa. Como aluna das aulas aprendo algumas palavras na língua e quando conto as histórias tento trazê-las, Tsuni acrescenta outras traduzindo do português para o Kokama.

A experiência sensível possibilitada pela prática artística tem por si só um cunho pedagógico, não precisando ser utilizada como uma ‘ferramenta’, ou como auxiliar de outras práticas pedagógicas, no caso aqui, poderia ser o ensino da língua Kokama. O que desejamos é que nossa prática artística dialogue nesse contexto, não somente levando propostas pré-estabelecidas, mas que possamos construir juntos a partir do que eles têm enquanto potencial criativo. Podemos pensar sobre isso a partir da reflexão trazida por Elisabeth Silva Lopes:

Desse modo a visão pedagógica das artes cênicas se volta para aprimorar as sensibilidades éticas e estéticas. As questões filosóficas que a envolvem na medida em que questionam as relações entre o estado e o indivíduo em suas comunidades parecem tautologia, considerando-se que as artes compreendem um terreno transdisciplinar, interdisciplinar, intercultural e educacional por natureza, que complexifica o campo de estudos, mas também permite criar intersecções fluidas em áreas distintas. (2018: 175).

As canções que trabalhamos também são histórias, tanto que a palavra *imintsara* é a mesma usada para história, conto e canção. Tudo que falamos a respeito das histórias, que são um dos modos de produção de conhecimento, serve para as canções, como disse Tsuni: ‘cada canção traz um ensinamento’. Por isso, o trabalho com as histórias é junto com as canções e não tem como dissociá-las, as histórias são contadas com música e dança, e as canções nos contam histórias.

As canções e as histórias nos permitem tecer o passado com o presente, contribuindo no aprendizado da língua por meio dos sons, com alguns diferentes

dos que temos em português, por exemplo o glotal⁵³. Além disso, identificamos peculiaridades nos tempos e nos ritmos das falas e das canções, justamente por colocarem nossa voz em registros que não estamos habituados.

Acreditamos que performar histórias estimula o espírito coletivo, auxiliando na convivência das crianças em sociedade, permitindo que reflitam sobre os conteúdos das histórias e tragam outros pontos de vista, além de sentirem-se à vontade para contarem e criarem as suas próprias histórias, se divertindo nesse espaço. A diversão é um dos pontos principais deste trabalho. É fundamental a criação de um espaço lúdico e de prazer para que o processo de ensino-aprendizagem aconteça, eu busco isso quando atuo com crianças, o brincar é um elemento primordial, pois estão vivendo a infância.

Há uma relação entre a alegria necessária à atividade educativa e a esperança. A esperança de que professor e alunos juntos podemos aprender, ensinar, inquietar-nos, produzir e juntos igualmente resistir aos obstáculos à nossa alegria. (FREIRE, 1996: 37).

Como (re)existir na cidade?

O Parque das Tribos é considerado a primeira comunidade indígena de Manaus, onde vivem famílias provenientes de mais ou menos vinte e quatro etnias, entre elas: Kokama, Tikuna, Apurinã, Baré, Dessana, Karapãno, Wanano, Witoto, Sateré-Mawé, Tukano etc. Fica localizado no Tarumã, região oeste de Manaus, uma área de chácaras e terrenos com matas e igarapés que até 2006 era considerada uma área rural, por isso ainda guarda essas características.

O terreno dentro do Tarumã onde está localizado o Parque das Tribos é considerado uma área de conflitos. Além de ser fronteira com um bairro dominado pelo tráfico de drogas, desde 2014 os moradores enfrentaram vários mandados de reintegração de posse, alegando que o terreno fosse de propriedade privada. As famílias indígenas lutaram na justiça para que o território fosse reconhecido como um bairro indígena, o que só foi efetivado no ano de 2019.

O primeiro mandado foi em abril de 2015 quando as famílias sofreram violência por parte do poder público – na figura de policiais - para serem retiradas

⁵³ Som cuja articulação influi a glote.

de lá, fato que gerou bastante repercussão na mídia. Nesse ano houve dois mandados que acabaram em confronto dentro da comunidade, já que os policiais chegaram acompanhados de homens com patrôas que destruíram algumas malocas, houve combate entre policiais e moradores, alguns foram levados presos e tiveram que depor.

No ano de 2017 foi expedido outro mandado de reintegração de posse, que não se efetivou. A partir desse ano a prefeitura de Manaus começou a dar auxílio à comunidade com a implementação de equipamentos públicos no espaço. Alguns auxílios foram destinados aos centros culturais de educação indígena, também se iniciou o fornecimento de água pelos caminhões-pipas e mais recentemente, no ano de 2018, começaram obras de asfaltamento, instalação de iluminação pública e um projeto para a implementação de saneamento básico e água encanada. Apesar da prefeitura já estar investindo na comunidade, em novembro deste mesmo ano, houve mais um mandado de reintegração de posse por parte de uma juíza federal, o que fez com que os moradores do Parque das Tribos se manifestassem realizando uma marcha pela comunidade, que foi divulgada na imprensa local.

No entanto, os indígenas estão bem respaldados pois contam com parceiros como AGU (Advocacia Geral da União), MPF (Ministério Público Federal) e FUNAI (Fundação Nacional do Índio) que auxiliaram no processo de legitimação do terreno, que finalmente agora está se assentando. Inclusive, está sendo construída uma Escola Municipal de Ensino Fundamental dentro da comunidade, que de acordo com as professoras indígenas será uma escola 'multilíngue', pois além do conteúdo formal da BNCC (Base Nacional Comum Curricular), os alunos terão aulas de línguas indígenas com a contratação das professoras indígenas da própria comunidade, que continuarão com as aulas nos Centros Culturais de Educação Indígena.

A luta pelo território do Parque das Tribos é antiga, mas se intensificou e se consolidou em 2014 pela presença de um grupo maior de famílias indígenas que se juntaram a Dona Raimunda Kokama, que já ocupava um pedaço do terreno desde 1986, quando veio ao lado de seu marido e filhos em busca de assistência médica e trabalho. Na época o lote era considerado propriedade rural. Dona Raimunda conta que um senhor falou para ela e seu marido que o

espaço – que era só mato - não tinha dono e sugeriu que lá ficassem, roçando e cuidando da terra.

Dona Raimunda foi a desbravadora do Parque das Tribos, junto de sua filha, hoje Cacique Lutana Kokama, uma das lideranças da comunidade. Uma geração de mulheres de luta. A filha de Lutana, de dezessete anos, foi uma das adolescentes que sugeriu os grafismos na saia de contadora de histórias e ajudou a desenhá-los. Ela está engajada no reconhecimento, manutenção e continuidade dos saberes Kokama, sempre sugere atividades para que possamos realizar e faz parte do Grupo Artístico *Mainuma* (Beija-flor)⁵⁴. Ela tem uma filha, que agora está com dois anos, e participa das atividades⁵⁵, cantando, dançando, brincando com os instrumentos musicais e com o sumo de jenipapo. A transmissão do conhecimento tradicional e como ele vai se renovando a partir da relação com os mais jovens fica evidente nesse vínculo de cumplicidade entre bisavó, vó, mãe e filha.

Lutana foi quem movimentou a criação do espaço cultural para o ensino da língua Kokama, o Centro Cultural *Mainuma*, que é assessorado pela Gerência de Educação Escolar Indígena da Secretária Escolar Municipal de Educação (GEEI/SEMED) onde Tsuni ministra as aulas. O espaço para que as aulas aconteçam está junto da casa de Lutana, ainda em processo de construção. Tsuni e Lutana são as mulheres que batalham para que o projeto se mantenha, buscando parceiros que possam de alguma forma contribuir com sua efetivação.

O objetivo do Centro Cultural *Mainuma* é elaborar estratégias para preservar e dar continuidade à cultura Kokama em meio à relação com o contexto externo, ensinando a língua e vitalizando os costumes de seu povo. A maioria das crianças que nascem na cidade não têm contato com a língua materna, e no caso dos Kokama, em muitas aldeias, existem poucos falantes, já que tentou-se apagar a língua ao longo dos processos de colonização. Altaci Correa Rubim nos fala que o atlas das línguas no mundo em extinção da UNESCO aponta a língua Kokama como uma das 190 línguas indígenas em extinção. (2016: 27).

Apesar de ser considerada uma língua em extinção, nos últimos anos há um movimento de manutenção dessa língua, o que mostra o quanto esse povo

⁵⁴ Grupo criado pelos adolescentes do Parque das Tribos que falarei em seguida.

⁵⁵ Desde bebezinha em nossos colos.

continua resistindo apesar de todas as ameaças de extinção por meio de intervenções - muitas vezes violentas - e tentativas de socialização que sofreram ao longo dos anos e ainda sofrem. “Com efeito, extinção de línguas provoca prejuízo significativo seja para os indivíduos, seja para a coletividade, uma vez que a língua identifica, caracteriza e qualifica uma pessoa ou uma comunidade.” (MUSTAFA, 2018: 39).

Além do material didático *Yawati Tinin* e da contribuição dos falantes mais antigos que ainda restam, Tsuni usa a tecnologia como complemento em suas aulas, a partir de aplicativos como o Kokama tradutor, que traduz do português para o Kokama e do Kokama para o português. O aplicativo infantil *Wawa Kokama* que traz a escrita e pronúncia de expressões mais usadas no dia a dia, nomes de algumas frutas tradicionais, animais, partes do corpo humano e os principais membros da família. O aplicativo Mitologia Kokama, como o nome já diz, traz as histórias dos mitos. E o *KukaMate* que ensina os números, as figuras geométricas, os símbolos numéricos e como fazer cálculos.

A discussão em torno da tecnologia no mundo ameríndio está ainda mitificada por preconceitos, no entanto, é uma ferramenta que os ajuda a preservar e difundir seus saberes. Podemos pensar a internet como possibilidade de expansão dos saberes indígenas, permitindo que não sejam vistos como algo antigo, mas renovado, principalmente por parte dos mais jovens. ‘A internet é a nova cabeça do pajé’. (Karybaya, da etnia Tariano).

No Parque das Tribos, observo que os indígenas têm um discurso muito afinado em relação a isso, eles têm consciência de que a internet pode ajudá-los na manutenção e continuidade de seus saberes tradicionais, possibilitando seu acesso também a outros saberes.

Os indígenas estão construindo redes de apoio com a ajuda da internet, no Facebook, no WhatsApp, como é o caso da rede de mulheres *Makira eta* (rede de estrelas) que tem movimentado mulheres indígenas de todo Brasil, inclusive organizando ações para estarem presentes em eventos importantes relacionados à causa indígena. Existem outros grupos virtuais onde parentes⁵⁶ de diversos lugares do Brasil estão debatendo questões relacionadas aos direitos indígenas e demarcação de terras, por exemplo.

⁵⁶ Parentes é como os indígenas se referem entre si, independente da etnia a que pertencem. E se são da mesma etnia se chamam de primos.

A utilização das redes sociais como espaços de movimentação de ações em prol de determinados coletivos, por possuírem um grande alcance e movimentarem muitas pessoas, é uma das características do ativismo, onde práticas cotidianas, luta, resistência e arte se fazem presentes.

Porém, mesmo com os benefícios proporcionados pelo uso da tecnologia, ela é 'uma faca de dois gumes', favorecendo o discurso que deslegitima os povos indígenas enquanto tais:

Mas vale dizer também que até mesmo o uso das tecnologias digitais, como celulares, tablets, redes sociais, por indivíduos indígenas, em centros urbanos, acabam favorecendo o surgimento de desconfiança quanto à legitimidade da identidade cultural desses povos. (MUSTAFA, 2018: 56).

Contudo, identifico que no Parque das Tribos o uso da internet tem sido de grande valia para facilitar articulações políticas e o estudo da língua, sobretudo gerando interesse por parte das crianças e jovens. As crianças gostam muito do aplicativo *Wawa Kokama* e do *KukaMate*, pois elas podem escutar a pronúncia das palavras e se divertem com isso, assim o aprendizado da língua se torna prazeroso e fácil de memorizar.

A língua materna dos povos indígenas funciona como um elemento importante de construção de sua identidade étnica e sustenta as dimensões culturais de seu povo. A linguista Marília Ferreira Silva nos fala que “a língua materna de uma comunidade é um dos componentes mais importantes de sua cultura constituindo o código com que se organiza e mantém integrado todo o conhecimento acumulado ao longo das gerações.” (2011: 11). Com efeito, verificamos que a linguagem tradicional dos povos indígenas é muito mais um modo de ação do que uma manifestação do pensamento, pois ela guarda valores culturais, identitários e cosmológicos. Portanto, aprender a língua é mais do que um saber, é um modo de ser, de preservar sua forma de existir no mundo, porque as palavras têm poder sobre as coisas.

As aulas da língua Kokama no Centro Cultural *Mainuma* são aos sábados à tarde. No primeiro sábado que fui conhecer o espaço do Centro Cultural *Mainuma* não teve aula, pois havia uma das feiras que acontecem com frequência no Parque das Tribos, feiras indígenas com artesanato, comidas típicas e apresentações artísticas. A feira foi realizada em uma área distante, andamos bastante para chegar até lá. Tsuni também não estava habituada a

andar por aqueles lados, bem na fronteira com o bairro que é conhecido pelo tráfico de drogas, considerado por ela perigoso.

Na volta da feira encontramos um lugar para cortar caminho, era uma mata onde teríamos que passar por um igarapé. Tsuni disse brincando: ‘agora vamos ver se a professora Vanessa vai passar na prova, vamos ver se ela pode ser índia ou não’. Como ela havia me falado anteriormente, temos que pedir permissão para tudo, para os ‘donos’, as ‘mães’, das coisas, dos lugares, então pedimos permissão à ‘mãe da floresta’ para pisar naquele espaço, para arrancarmos alguns galhos que estavam no caminho e cruzarmos o igarapé, pisando em um tronco que ficava por cima dele para chegarmos ao outro lado. Subimos uma ladeira de barro íngreme, foi difícil, estava resvalando, mas conseguimos subir, uma se apoiando na outra. Por fim, chegamos na casa da Cacique Lutana, Tsuni me apresentou aos que estavam lá e contou sobre o ocorrido, dando risada porque eu estava com um sapato liso e tinha conseguido andar no mato. Disse: ‘Gostei da professora Vanessa, é das nossas, não tem frescura’.

Na casa de Lutana conversamos sobre a proposta de ações que havíamos pensado para contribuir dentro da comunidade. Como Lutana é uma das lideranças do Parque das Tribos, precisávamos pedir autorização a ela e saber se havia interesse por parte dos moradores que estabelecessemos essa parceria. Dona Raimunda Kokama estava presente e mais algumas pessoas da comunidade, que foram receptivas e entraram em acordo para que fosse autorizada a nossa participação nas aulas. Todos gostaram da proposta e acharam importante o projeto: ‘para que as crianças não fiquem na rua’. Alguns deram sugestões de como poderíamos realizar as práticas, falaram de outros professores e pesquisadores que já estiveram lá contribuindo, e o quanto é significativo para eles serem reconhecidos e terem parceiros.

No sábado seguinte foi o encontro com o grupo de estudantes do Centro Cultural *Mainuma* - bem diversificado - com crianças, adolescentes e alguns adultos, a maioria da etnia Kokama, outros Tikuna e Sateré-Mawé. Nesse primeiro encontro, que ocorreu em outubro de 2017, eu e mais quatro discentes do curso de Teatro da UEA fomos recebidos por Tsuni e Lutana que nos apresentaram os participantes das aulas e nos receberam falando na língua: ‘*Era*

na karuka, iriakati, mani awati pana yuti?' (Boa Tarde, sejam bem-vindos, como vocês estão?).

O Centro Cultural *Mainuma* fica junto da casa de Lutana, em uma área coberta do lado de fora, no espaço existe uma mesa grande de madeira com um banco comprido e algumas cadeiras que ficam em volta da mesa. Na parede que liga a área à casa tem uma lousa, um mapa do território onde vive o povo Kokama, um mapa do Brasil, um casco de jabuti, um cartaz com algumas expressões Kokama e um cartaz escrito Centro Cultural *Mainuma* com um desenho de beija-flor.

Permanecemos na aula como observadores, era nosso primeiro encontro, pensamos mais como um encontro diagnóstico para conhecer a turma, nos apresentarmos e sentirmos um pouco da energia do lugar e das pessoas, e elas sentirem a nossa.

Quando chegamos, os adolescentes, que eram os mais falantes e extrovertidos, ficaram curiosos para saber quem éramos, de onde vínhamos e o que fazíamos. Falamos que representávamos o curso de Teatro da UEA, eu disse que era performer-professora, pois além de ministrar aulas de Teatro atuava e dirigia, um deles falou que queria ser professor de Teatro, perguntou como era o processo para entrar na UEA, eu expliquei a ele e no fim sugeriram que ajudássemos a criar um grupo artístico do Centro Cultural *Mainuma*. Os jovens falaram sobre grafismo indígena, estavam com tinta de sumo de jenipapo e perguntaram se gostaríamos de nos pintar, mostraram alguns grafismos Kokama, explicaram seus significados e desenharam em nossos corpos.

Antes de irmos embora, Tsuni e Lutana mostraram o cartaz de apresentação do Centro Cultural *Mainuma* que elas tinham, era de papel e estava se rasgando, então perguntaram se poderíamos providenciar outro e sugeriram que tivesse o desenho de beija-flor. Eu pedi para um dos discentes que desenha fazer a arte do cartaz com o nome do centro cultural e o desenho do beija-flor, enquanto outro grupo levou na gráfica para ser produzido em lona de vinil.

No encontro seguinte levamos o banner para a turma, todos demonstraram satisfação, e o novo banner foi colocado no alto da parede. Além disso, nos solicitaram folhas de ofício, lápis, canetas especiais para a lousa, enfim, materiais escolares que pudéssemos doar. No final nos foi oferecido um

lanche e nos sábados seguintes sempre contribuimos com algum material escolar e com o lanche.

O momento de compartilhamento do lanche é muito proveitoso, é uma oportunidade de descontração em que podemos conversar melhor com as pessoas, os que são mais tímidos ficam à vontade nessa hora, e podemos conhecer um pouco das histórias pessoais de cada um e eles as nossas. Isso é importante para o desenvolvimento do trabalho, não só contar e buscar histórias dos antepassados, mas querer conhecer as histórias pessoais dos envolvidos, o que gera a sensação de valorização e faz com que as pessoas se sintam engajadas no processo.



Figura 11 - Centro Cultural *Mainuma*, junto da casa de Lutana – Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 03/11/2017.



Figura 12 - Uma parte da turma do Centro Cultural *Mainuma*, alguns pintados com grafismo. Lutana, pintada de grafismo a direita com sua neta no colo. Tsuni está sentada de camiseta verde. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 03/11/2017.



Figura 13 - Nós da UEA aprendendo a dançar no fechamento da aula. Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 03/11/2017.

Depois de conhecermos a turma de Tsuni, eu e os discentes da UEA nos reunimos para conversar sobre esse primeiro encontro, em que fomos bem acolhidos e nos trouxe algumas reflexões. Falamos, sobretudo, em como poderíamos trabalhar a proposta do projeto, não queríamos impor nada, nem trazer exercícios tradicionais de teatro, queríamos que a prática fosse mais autoral, mesmo sem saber muito bem o que e como faríamos, estávamos entrando nesse território com todo cuidado pedindo licença às 'mães' e aos 'donos' do espaço.

Abaixo segue o depoimento da estudante Jaqueline Neves do Curso de Teatro – bacharelado da UEA falando um pouco de como foi a experiência de chegar no Parque das Tribos pela primeira vez:

A primeira vez que estive no Parque das Tribos, foi em uma tarde de sábado. A caminho do lugar percebi a longa distância e cada vez que nos aproximávamos mais, as diferentes construções de casas. Na estrada as pessoas vendiam frutas que ficavam penduradas em sacos de malha amarelos, as ruas não asfaltadas, o ar mais seco e empoeirado. Quando descemos do carro, pisei num chão de barro seco e com muita poeira, o sol castigava ainda mais naquele dia. Seguimos caminhando. Olhei ao redor, respirei, senti o ar quente, tentando encontrar a essência daquele lugar... tinham muitas árvores ao redor, e parecia que as pessoas estavam quietas nas suas casas.

Era inevitável, aquele lugar, tão simples me lembrou o lugar onde morei na minha cidade, que hoje já deve estar melhor...Eu não sabia como iria ser, não fazia ideia... chegamos em uma casinha simples com uma cobertura, com uma mesa e acho que dois bancos. Nós fomos muito bem recebidos. Todos se cumprimentaram, a professora era uma indígena que estava com umas duas ou três crianças, que foram chamar outras. Depois apareceram mais duas crianças e uma jovem e sua mãe. A gente ficou observando a professora que ensinava as letras da escrita indígena da tribo deles, Kokama. A gente repetia a pronúncia da letra juntos. As crianças cantaram, e nós trocamos coisas que sabíamos e vice-versa. Foi o que tínhamos combinado para o encontro surgir naturalmente. Com a conversa, percebi a simplicidade das pessoas, a necessidade de estrutura mesmo, de apoio social para os indígenas e seus familiares descendentes que residem lá. Alguns dependiam mesmo da ajuda de outras pessoas. Era um lugar que não podiam, não sei se já podem, chamar de seu, porque sofrem com a ameaça constante de serem expulsos do local. Aquela reunião ali nossa, apesar de poucas pessoas, me parecia tão grande em sua importância. Primeiro, porque acredito que o papel da universidade é principalmente contribuir compartilhando os trabalhos, os debates que são produzidos lá dentro com quem está fora, o que pode gerar diversos aspectos positivos nesse contato, como o interesse das pessoas daquele local por entenderem sobre seus direitos, deveres.

Segundo ponto positivo, a professora que ensinava o idioma da etnia deles para as crianças, estava resgatando a cultura, o idioma, a essência dos antepassados, que se conectam por esses aprendizados que chegam nelas.

Deu para sentir a necessidade que eles tinham de compartilhar a cultura deles, o idioma, suas vivências. Por outro lado, eles de alguma forma, também adquiriram no contato com meio urbano, maneiras de falar e se portar de quem vive na cidade, que é a transculturação, como é sabido, é o contato do indivíduo com uma cultura diferente, tendo lados positivos e negativos.

O encontro com Tsuni – ‘As contadoras de histórias’

Conheci Tsuni⁵⁷ em um domingo de outubro de 2017, quando estava acontecendo um encontro promovido por pessoas de diferentes áreas (direito, artes, antropologia, biologia, educação...), lideranças indígenas do Parque das Tribos, do Parque das Nações⁵⁸ e alguns políticos da cidade para pensarmos ações de vitalização e restauração da região do Tarumã, onde além do Parque das Tribos, estão localizados outros bairros, sítios e chácaras.

O encontro ocorreu no sítio que é sede do Espaço Cultural Uarumã, lugar onde são promovidos eventos de yoga, ayuverda, ayahuasca, Santo Daime e alguns rituais indígenas. Nesse dia fizemos uma roda onde todos se apresentaram, falaram sobre suas atividades e propostas para contribuir no processo de vitalização da região, que há vinte anos era um espaço de lazer da cidade com seus igarapés e áreas de floresta preservadas. No entanto, foi sendo degradado durante esses anos e hoje sofre com uma quantidade absurda de lixo que é depositada nos igarapés, áreas verdes e terrenos baldios. Nessa época ainda era recente a notícia da construção de um lixão no KM 13 da BR 174 às margens do igarapé do Leão, maior afluente do Rio Tarumã, um crime ambiental que afetaria principalmente as populações menos favorecidas.

Na área em que está localizado o Parque das Tribos o descaso era nítido, inclusive na estrada que dá acesso até lá, cheia de buracos e sem asfalto. Durante o período de campanha das eleições de 2018 as coisas começaram a mudar, com início de asfaltamento, construção de pontes de acesso, mas, até então, o lugar estava esquecido, considerado um bairro perigoso pelo tráfico de drogas e desova de gente.

⁵⁷ Tsuni em língua Kokama quer dizer preto. Este nome foi escolhido para ela, pois ela pertence ao clã (nação) de ariramba: um pequeno pássaro preto.

⁵⁸ Parque das Nações, assim como o Parque das Tribos, iniciaram como loteamentos que surgiram depois de alguns processos de reintegração de posse.

Depois de todos se apresentarem, as pessoas que tivessem mais afinidade poderiam se reunir em pequenos grupos para conversar melhor sobre suas ideias. Eu e Tsuni nos escolhemos, por nosso jeito tímido, de pouca fala, e por sermos professoras, mas juntas nos soltamos e conversamos bastante. Foi assim que descobrimos mais coisas em comum, ela que trabalha com contação de histórias nas bibliotecas, ao saber que eu era performer e professora do curso de Teatro da UEA sugeriu que pensássemos alguma atividade nesse sentido no Parque das Tribos.

Tsuni falou em teatro de fantoches (fez um movimento com as mãos que remete a eles, o movimento da articulação da boca dos fantoches de luva) e tudo se conectou. Conteí que desenvolvo na UEA um projeto de extensão que envolve a contação de histórias com o teatro de formas animadas: 'Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade', ao lado dos estudantes dos cursos de licenciatura e bacharelado em Teatro. Projeto que é parte de um projeto coletivo⁵⁹ de produtividade acadêmica intitulado: 'Encontro das águas: projeto de Teatro, Música e Comunidade', que une pesquisa, ensino e extensão com o intuito de tornar fluido o processo de ensino-aprendizagem dos estudantes, bem como as experiências poéticas desenvolvidas na comunidade, partindo da vivência de troca entre universidade e comunidade.

Além de considerar as experiências poéticas desenvolvidas no contexto da comunidade, nos propomos a refletir sobre a sua realidade, ou seja, com a prática de contar histórias contemplar as experiências acumuladas pelos diferentes sujeitos, refletindo sobre as possíveis contribuições que as práticas performativas podem oferecer ao ampliar as percepções estéticas e sensíveis, aproximando crianças, jovens, adultos e idosos. Assim, buscamos a construção de pesquisas que venham contribuir no processo de formação de profissionais preparados para desenvolver ações artísticas e educacionais interventivas, com soluções criativas para as problemáticas apresentadas no contexto da comunidade, dispondo de conhecimentos e experiências que os auxiliem no desenvolvimento de suas práticas profissionais, aptos para enfrentar os desafios da vida cotidiana.

⁵⁹ Projeto em parceria com mais dois professores da ESAT-UEA, o professor doutor Bernardo Mesquita do Curso de Música e a professora mestra Amanda Aguiar Ayres do Curso de Teatro.

Temos constatado que ao articular o conhecimento acadêmico engendrado aos saberes da comunidade é possível proporcionar a construção de novas experiências estéticas significativas para todos os participantes. Existem alguns núcleos de pesquisas em diferentes comunidades periféricas⁶⁰ de Manaus que se fortalecem enquanto um coletivo maior que chamamos de 'Arte e Comunidade', formando multiplicadores dentro das próprias comunidades, visando a autonomia dos envolvidos para a realização das atividades.

Abaixo o depoimento da professora Amanda Aguiar Ayres, idealizadora desse projeto maior de 'Arte e Comunidade', falando um pouco sobre o que ela acredita que ele representa:

O 'Arte e Comunidade', eu acredito muito que se faz no trabalho de formiguinha, pensando nesse lugar de transformação que se dá numa dimensão espiralada, porque quando a gente fala na desconstrução da pirâmide para a abertura da ciranda como proposta de criar uma nova realidade para além do sistema capitalista, esse é o propósito, o objetivo principal para mim, todo o resto é desdobramento, como a gente vai fazer, as metodologias que a gente utiliza. Mas a proposta é destruir a pirâmide do sistema capitalista e criar uma nova realidade: humana, solidária, colaborativa, afetuosa, pautada em outros valores. Se a gente for ver na época das sociedades matriarcais há quatro mil anos atrás, que era de base comunitária, se dava nessa dimensão, com uma integração com a natureza, arte e vida interconectada, um espaço que vê a abundância, colaboração, solidariedade, são todos os valores inverso ao

⁶⁰ Iniciamos com a comunidade Colônia Antônio Aleixo, zona leste de Manaus. Um bairro que ainda hoje é visto com preconceito devido à sua história. Afastado do centro da cidade, era o bairro para onde antigamente (década de 1940) eram mandadas as pessoas com hanseníase. Deste modo, o local ficou estigmatizado como um leprosário, evitado pelas pessoas da cidade e sem receber a devida infraestrutura que deveria ser oferecida pelos órgãos públicos. Alguns dos idosos do bairro são sobreviventes daquele tempo, muitos portadores da doença, mas hoje em dia o bairro não tem mais essa função. No entanto, por ser um bairro periférico, desprovido de infraestrutura e carregar esse estigma, muitos que moram lá têm dificuldade em arrumar emprego, entre uma série de outros fatores que essa carga histórica desencadeia. Hoje quem toma conta das ações no bairro são alguns alunos que já se formaram em Teatro na UEA, ao lado de outros estudantes em formação. Ainda contamos com Dona Socorro, uma multiplicadora da própria comunidade, que foi parceira do projeto desde o início, acompanhando as crianças até a Universidade e nos recebendo na comunidade. Dona Socorro aprendeu a fazer bonecos e máscaras e hoje trabalha com as crianças e adolescentes de forma autônoma em um espaço dentro da comunidade, o Instituto Ler para Crescer, um dos parceiros do projeto. Outra comunidade em que atuamos é no Quilombo Urbano de São Benedito, onde a cultura afro se faz presente, principalmente na figura das crioulas que movimentam diferentes ações em prol da comunidade. Começamos ações no PROSAMIM (Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus) com habitações populares, na zona sul, próximo a ESAT (Escola de Artes e Turismo) da UEA que é onde o curso de Teatro funciona. Quem está mais focada no trabalho com o PROSAMIM é o grupo coordenado pela professora Amanda Aguiar Ayres, que foi até o espaço por ser uma comunidade próxima a ESAT-UEA e ainda não havíamos nos integrado a ela. Por fim, mais recentemente - desde agosto de 2017 - estamos na comunidade indígena Parque das Tribos, sendo o coletivo que atua nesse espaço coordenado por esta pesquisadora.

sistema capitalista e patriarcal, que vai reproduzir o discurso de ódio, competição, individualismo. Pensar na construção de uma nova realidade vem muito desse lugar matriarcal de base comunitária, por isso que eu acho que a dimensão de estar nas comunidades significa transformar o mundo, de propor e de criar todos juntos nessa ciranda um novo modelo de sociedade. Eu acredito que a gente tem total potencial para isso, o 'Arte e Comunidade' vai espalhando sementes e a gente nem tem mais controle sobre elas, e nem tem que ter, porque a ideia é que os multiplicadores e as multiplicadoras sejam autônomos. Mas se a gente for ver, por exemplo, o Alex já levou para o Educandos, que já é uma outra comunidade, que já está se desenvolvendo com um multiplicador que a gente nem tem mais controle. O Kevin já levou o Maculelê para o Teatro Amazonas, para apresentar no 'Breve Cenas', esse é um desdobramento do 'Arte e Comunidade' que a gente não tem mais controle. Em que medida os desdobramentos desse trabalho vão indo para outros lugares que a gente nem sabe mais por onde esses multiplicadores andam com seus bolsos cheios de sementes e suas mãos cheias de flores. E a cada fruto, que eu vejo que cada multiplicador é um fruto de uma árvore gigante é cheio de sementes e que vai gerando mais sementes e mais sementes e que não tem fim. E por isso é tão lindo. Verdadeiramente acho que esse trabalho é um trabalho de dedicação da nossa vida, da nossa história, de muito trabalho, ele é muito inspirador, transformador. E também, levo na boa, às vezes, as pessoas não nos entenderem e verem a gente com certo preconceito porque somos mulheres, trabalhamos com a periferia, trabalhamos com quem está na periferia da periferia que são os indígenas, a negritude e dentro do espaço da academia as figuras vão valorizar o que, o homem branco europeu, e a gente está falando de uma outra coisa, e aí está o grande salto, porque a gente é desvalorizado justamente por falar da identidade e cultura local. Olha que interessante isso, porque aí tem uma série de desdobramentos que é que a Joana Abreu vai chamar de torcicolo cultural, que de tanto a gente olhar para o outro, a gente fica com torcicolo, porque o que vem de fora sempre é melhor, só que aí também tem um discurso político muito interessante que é pensar que um processo como esse de valorizar sempre o que vem de fora em prol da identidade e da cultura local é uma perspectiva estratégica, porque a partir do momento que as pessoas não valorizam sua própria identidade e aceitam a cultura do outro como melhor, você impõe um nazismo facilmente, e foi partir desse discurso que o nazismo se impôs, dizendo que existe uma cultura que é superior a outra, não existe isso, não existe cultura superior e cultura inferior, existem culturas.

Com os 'Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade' atuamos com crianças e jovens experimentando a contação de histórias enquanto performance, que é tecida por práticas como a improvisação e o teatro de formas animadas, tendo como temática a especificidade cultural de cada comunidade no contexto amazônico, buscando contribuir naquilo que desejam manifestar.

Falei a Tsuni que o trabalho com o teatro de formas animadas envolvia o mundo dos bonecos (os fantoches como ela demonstrou com as mãos), das

máscaras, dos objetos e das sombras. Que agora estávamos mais focados nos bonecos, máscaras e objetos, mas já havíamos experimentado o teatro de sombras na comunidade Colônia Antônio Aleixo.⁶¹ Mas hoje não era o foco da pesquisa, por ser um trabalho que necessita de equipamentos específicos para o seu desenvolvimento, que, muitas vezes, são difíceis de ser transportados, e também de um espaço fechado onde possamos trabalhar com a ausência de luz para que os equipamentos de iluminação nos possibilitem jogar com as sombras que iremos produzir, sejam a partir de nosso próprio corpo, objetos variados ou silhuetas que criamos. Como trabalhamos em espaços abertos, sem muita estrutura, os bonecos, as máscaras e os objetos⁶² são de melhor manipulação, por isso optamos por eles.

Ao ouvir sobre o trabalho, Tsuni ficou empolgada com a proposta, ela havia encaminhando um projeto para a Secretária Municipal de Educação (SEMED) intitulado 'Aprendendo Kokama através da história', logo, começamos a avaliar como poderíamos unir os dois projetos na prática. Pensávamos em algo que contribuísse com a ideia de Tsuni, a partir do que tínhamos enquanto pesquisa e prática artística. A proposta agregaria muito ao projeto como um todo, agora estávamos expandindo nossas ações para mais uma comunidade, onde eu seria a professora coordenadora responsável, pensando um diálogo com os saberes ameríndios.

É constante a reflexão do coletivo que faz parte do projeto sobre como trabalhar com a comunidade - que vai se fortalecendo com a prática - juntos na construção de um caminho que está se delineando amparado por teorias e experimentações.

Estamos atuando com as crianças e os jovens no intuito de fortalecer o que eles já têm enquanto potencial poético, que vêm de sua maneira de se colocar e agir no mundo, característica de seu modo de vida ameríndio, fortalecendo o que está sendo desenvolvido pelas professoras indígenas. Ainda não temos a intenção de realizar uma obra artística, mas sim, experimentar

⁶¹ Inclusive foi o tema do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em licenciatura em Teatro (UEA) da acadêmica Alessandra Cardoso Lira, intitulado: 'Teatro de Formas Animadas: O Teatro de Sombras com adolescentes da Comunidade Colônia Antonio Aleixo' que orientei em 2016.

⁶² Instigamos o trabalho com objetos que identifiquem determinada comunidade, que tenham significado dentro de seu contexto, por exemplo, hoje no Parque das Tribos, trabalhamos muito com cestos, cuias, elementos da natureza, como plumagens, sementes, areia, folhas, galhos, etc.

processos de criação sem a preocupação com um produto final. Aliás, eu já havia experimentado a criação de uma performance artística ao lado dos indígenas do Parque das Tribos, falarei sobre essa experiência no segundo encontro.

Falando um pouco mais sobre o projeto desenvolvido no Parque das Tribos, trago os depoimentos dos estudantes que estão comigo nessa caminhada:

O projeto os 'Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade', desenvolvido na comunidade Parque das Tribos situado no bairro Tarumã na cidade de Manaus com a coordenação da Prof.^a M. Vanessa Benites Bordin, contribui no desenvolvimento de minha pesquisa como aluno de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo-UEA. Como futuro professor de teatro as metodologias aplicadas através da técnica do teatro de formas animadas e de contar histórias fez com que eu descobrisse novos métodos pedagógicos através do conhecimento adquirido com a comunidade indígena, trazendo uma nova perspectiva para a minha formação como artista-educador. Compreendo que o contar histórias não é simplesmente narrar de qualquer jeito, é dar sentido aquela contação para que quem a assista sinta de uma tal forma e se faça pertencente daquela história.

De acordo com Ana Maria Amaral (2007), o teatro de bonecos, como o de máscaras e objetos fazem parte do teatro de formas animadas, e se ocupam dessa linguagem tanto os atores, não-atores e arte-educadores. O teatro de formas animadas tem uma forte relação entre o boneco e o ator-manipulador, e suas manifestações estão presentes em ritos e festejos religiosos e profanos, na arte popular e arte erudita. O contador de histórias tem o papel de envolver todos de tal maneira que faz com que cada um torne vivo aquele conto, trazendo toda atenção para ele, assim conseguindo estabelecer um jogo entre todos, nesse caso, professor e aluno estabelecendo uma conexão, trilhando novos caminhos metodológicos para cada aluno através da história contada.

Em um dos momentos na comunidade com o manuseio dos bonecos, foram surgindo histórias e lendas da própria comunidade, e um dos pontos que me chamou atenção foi como os indígenas tem facilidade na prática da contação que é passada de geração em geração, em um dos momentos de diálogo foi narrada por eles a lenda da cobra grande onde um dos indígenas falava que sua mãe contou que uma cobra grande cuspiu os primeiros povos indígenas, com isso, cada um foi criando e contando suas histórias. Analisando todo o processo vejo que é muito rico e o quanto é importante o trabalho da criação dos bonecos, da contação de histórias na comunidade, pois trouxe o resgate da memória de contar, dando voz para os indígenas, fazendo com que cada um se sinta cada vez mais pertencente de suas lendas, histórias, brincadeiras, criações diversas da comunidade indígena Parque das Tribos.

A vivência na comunidade trouxe para a minha formação vários conhecimentos, me proporcionando uma reflexão sobre como é de fato o processo de integração entre a docência em sala de aula e a comunidade que trabalhamos o ensino não formal, de onde foram tiradas lições que estão servindo de base para o meu futuro como professor de teatro, com isso, analisando que precisamos melhorar nossos métodos

de ensino para facilitar a vida dos alunos, que a teoria não é suficiente, por isso necessitamos desse contato com a comunidade para uma prática eficaz onde ali iremos conseguir articular a teoria aprendida no âmbito universitário com a prática vivenciada na comunidade.

Foi possível identificar o despertar do senso crítico, criativo e a interação com o outro, respeitando a particularidade de cada um com troca de conhecimento através da ludicidade, da contação de história, da brincadeira de fazer bonecos e da corporeidade do personagem desenvolvendo um caminho que facilita a integração entre universidade e comunidade. Através da ação-reflexão-ação foi observada que é fundamental relacionar a teoria e a prática para que ambos tenham uma construção mais significativa do conhecimento. Dessa maneira, acreditamos ter contribuído com a construção de conhecimentos significativos para todos os sujeitos envolvidos no processo. (Leandro Lopes, estudante do Curso de Licenciatura em Teatro da ESAT-UEA, Manaus, AM).

Lembro da primeira vez que estive no Parque das Tribos para junto com a prof^a Vanessa Bordin e demais colegas iniciarmos o projeto “Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade”, lembro do diálogo que tivemos com a Prof^a Tsuni e com a Cacique Lutana (que temos um forte laço de amizade até hoje). Até então eu nunca estive tão próxima dos indígenas e do teatro de formas animadas como estive nesses encontros, tenho um grupo de teatro chamado “ALLEGRIAH” e nessa época desenvolvíamos um trabalho teatral na nossa comunidade, dessa linha de pesquisa do projeto o meu grupo trabalhava apenas com a contação de história. Nós da região norte muitas das vezes negamos nossas identidades culturais mesmo sabendo que nossas raízes indígenas se fazem presente no nosso dia a dia, na farinha que comemos, na banana cozida, no peixe, nos nossos olhos puxados e não podemos esquecer dos contos e lendas contados por nossos ancestrais. A troca que tivemos com os indígenas no parque das tribos por meio do projeto me fez observar as danças, as músicas, as histórias contadas por eles, me instigando a pesquisar mais sobre essa cultura que é tão minha.

O projeto foi tão rico para mim enquanto artista educadora, produtora, que nasceu em 2018 “O Diálogo com as Mulheres Indígenas” um diálogo realizado entre o Parque das Tribos e um mestre da Cultura Popular de uma outra comunidade onde atuamos com a prof^a Amanda Ayres chamada PROSAMIM e nesse ano de 2019 apresentamos a importância desse diálogo no II Fórum Internacional Sobre a Amazônia que aconteceu na Universidade de Brasília.

O meu grupo de teatro tem um projeto chamado “Os Contadores de Era Uma Vez”, agregamos o trabalho realizado no Parque das Tribos ao nosso fazer teatral, uma questão que hoje consideramos extremamente importante. Ainda com essa vertente, vamos desenvolver em outubro uma oficina de contação de história e teatro de bonecos no ENEARTE 2019 (Encontro Nacional dos Estudantes de Artes) que será na Universidade Federal de Paraíba.

É notório que o projeto “Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade” mediado pela prof^a Vanessa Bordin, foi um divisor de águas na minha vida pessoal, acadêmica, de artista-educadora e ainda me sinto instigada a sempre pesquisar cada vez mais porque todos os meus projetos carregam essa vertente,

principalmente pelo fato de eu fazer parte do projeto maior de 'Arte Comunidade'.
(Jackeline Monteiro, estudante do Curso de Licenciatura em Teatro da ESAT-UEA).

Espontaneidade e a criação do Grupo Artístico *Mainuma*

Depois do primeiro encontro no Centro Cultural *Mainuma*, 'o encontro diagnóstico', tínhamos muitas dúvidas em como conduziríamos as atividades, já que as questões sobre como trabalhar com a alteridade assombravam minha mente. A base seria o trabalho com a contação de histórias, que foi o que motivou Tsuni a nos convidar para estarmos ali. Pensamos em propor, no fim da aula, uma roda para que contássemos histórias - quem se sentisse à vontade para isso – então levamos alguns instrumentos musicais, caso alguém quisesse improvisar algo com som durante a história.

No primeiro momento da aula acompanhamos Tsuni ensinando a língua Kokama a partir do material didático *Yawati Tinin*. No segundo momento ela abriria para que nós conduzíssemos a atividade. Esse dia considero que foi um dos mais mágicos, porque como em qualquer trabalho, em alguns dias as coisas não fluíram tão bem quanto desejávamos, existem momentos de altos e baixos, atividades que funcionam, outras que nem tanto. Contudo, o primeiro dia em que pensamos uma proposta para a turma de Tsuni foi muito motivador pela maneira como as coisas aconteceram.

Enquanto Tsuni finalizava a aula, fomos preparando o espaço para a proposta, colocamos os instrumentos musicais em cima da mesa, e o que foi mágico foi o fato de não precisarmos falar absolutamente nada, só colocamos os instrumentos musicais ali e as crianças e os jovens começaram a improvisar, cantando e tocando músicas indígenas com os tambores e os chocalhos. Espontaneamente foram para o chão e fizeram uma roda com todos interagindo como se fosse uma brincadeira, 'sem bagunça', bem organizados e com respeito.

Faz quinze anos que trabalho com crianças e jovens, e, por mais espontâneos que sejam, quando é o primeiro encontro e eles ainda não sabem

como vai se desenvolver, esperam um comando para iniciar, nunca havia acontecido de tomarem a iniciativa e a coisa fluir de forma tão orgânica.⁶³



Figura 14 – Momento de espontaneidade com os jovens e as crianças do Centro Cultural *Mainuma* cantando e tocando, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 28/10/2017.

Esse momento foi surpreendente, porque não precisamos falar nada, não esperávamos que eles tomassem a iniciativa, geralmente estão tímidos nas atividades, mas os instrumentos musicais proporcionaram abertura para a criação, eles se sentiram à vontade em tocar e cantar sem precisar que fosse dito nada, intuíram que os instrumentos estavam ali e eram para ser tocados.

Nesse dia, apesar do momento ter sido mágico, ficamos pensativos em como conduziríamos as atividades. E agora como seguiríamos diante de tanta autonomia?

Às vezes, dependendo do ambiente, o trabalho com adolescentes é mais difícil, pois essa fase de transição para adultos, período da puberdade, faz com que a maioria tenha muita vergonha, ou são rebeldes, porém, com os adolescentes do Centro Cultural *Mainuma* o processo foi muito produtivo e tranquilo, eles demonstraram iniciativa desde o começo, especialmente ao falarem do desejo em criar um grupo artístico.

⁶³ E mesmo que isso tenha a ver com o que Manuela Carneiro da Cunha falou sobre performatizar a cultura, já que não eram as primeiras pessoas de fora que estavam ali, acredito que ainda assim é um ponto positivo dentro da ideia de afirmação da identidade e resistência cultural.

No sábado seguinte realizamos a proposta da roda de histórias, e pela experiência já imaginava que eu teria que ser a primeira a contar para desinibir a turma. Em minha performance com as contações de histórias quem quiser pode interagir em momentos que abro para que isso aconteça, ou, quando sentem necessidade de se relacionar, mas tento perceber o andamento da interação para que a história não se perca. No final, proponho uma improvisação livre, que é quando juntos podemos performar recriando e recontando a história a partir da percepção do coletivo.

Tsuni contou a história Kokama *Yatsi Mama* (mãe da Lua) que fala de uma moça que virou um pássaro que canta a noite, porque desobedeceu a seus pais ao se enamorar de um jovem de uma tribo rival. Quando seu pai descobriu o namoro, matou o jovem. Ao saber do crime a moça prometeu que iria denunciar seu pai, então, para evitar que isso acontecesse ele fez uma magia para que ela virasse um pássaro que só pudesse cantar a noite, quando ninguém a ouviria.

Tsuni explicou que a maioria das histórias que conhece falam de algumas regras, impostas principalmente aos jovens sobre o que podem e o que não podem fazer. Se desobedecem aos pais acontecem coisas: se transformam em animais, em espíritos, em plantas, ou outros seres da natureza que vêm nos visitar. Ao final da roda de histórias, antes de nosso lanche coletivo, cantamos e dançamos juntos.

Em um dos sábados não levamos os instrumentos musicais, imaginamos que talvez ficasse repetitivo sempre as atividades se configurando da mesma maneira. Embora, tendo refletido com os estudantes da UEA que nosso foco não seria trabalhar com exercícios tradicionais das artes cênicas, nesse dia experimentamos alguns jogos teatrais. Os adolescentes ajudaram com propostas para modificar os jogos a partir do que eu trazia enquanto 'regras', mas não senti que era esse o viés do trabalho, parecia que havia um vazio durante a prática que não era bom.

Apesar de realizaram bem a atividade, notamos que essa metodologia era dar um passo atrás no processo, pela forma como as coisas haviam se encaminhado até então. Eles sentiram falta dos instrumentos musicais, pediram o tambor, logo, pensamos que não necessariamente porque o tambor estava presente em todas as atividades que elas seriam sempre iguais. Não precisávamos estar tão preocupados em propor ações diferenciadas, até porque

o processo e o tempo do saber ameríndio é outro, pois seus modos de vida são diferentes dos nossos.

A forte autonomia e engajamento por parte dos adolescentes nos fazia pensar em que medida estávamos dialogando com seus saberes, até que ponto agíamos como 'mestres ignorantes' (RANCIÈRE, 2002), instigando-os a buscar conhecimento e contribuindo com o processo de ensino-aprendizado deles. Percebo que mais do que as propostas artístico-pedagógicas, simplesmente a nossa presença naquele espaço era importante para que se sentissem estimulados a desenvolver experiências poéticas relacionadas à sua 'arte' (os grafismos, as canções, as danças).

Depois da experiência com os jogos teatrais, compreendemos que com as práticas de contação de histórias e com as canções, utilizando os instrumentos musicais e a dança, já surgiam os elementos dos jogos de uma forma não tão marcada e individual. O caminho que buscamos seguir era tentar potencializar a espontaneidade deles, porque os jogos em si, colocados da maneira como foram, com suas regras, um fazendo após o outro para que todos se assistissem, não contribuiu muito com o processo que vinha se desencadeando. Não que fosse ruim, mas para aquele grupo era retroceder, porque era aquela espontaneidade de vida e arte borradas que nos fascinavam, onde não sabíamos bem se as coisas aconteciam porque estávamos ali, abertos para a criação, com os instrumentos, as histórias, conduzindo de uma maneira muito sutil e intuitiva, ou se eram eles que estavam nos conduzindo a partir do que tínhamos. Na realidade, acredito que eram as duas coisas, por isso era fluido o processo.

A experiência de confeccionarmos bonecos para contar histórias, foi um pouco mais expressiva, apesar de ser algo que eu trouxe com etapas de como fazer, cada um fez seu boneco a partir de suas referências, desenharam grafismos, fizeram as roupas e os cabelos como quiseram, usaram sua criatividade individual e na hora de contar as histórias se divertiram, principalmente as crianças pequenas.

A base dos bonecos foi feita de jornal e mais alguns materiais recicláveis que cada um agregou à sua criação. Percebo que o trabalho de criação manual para os indígenas é fácil e prazeroso, pois eles já têm isso como característica de seus modos de saberes.



Figura 15 - Confeção de bonecos de jornal. Figura 16 – Tsuni ajudando as crianças na confecção. Centro Cultural *Mainuma*. Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 31/05/2018.

Concomitante às criações baseadas nas histórias e canções, estávamos trabalhando com os adolescentes para a formação do grupo artístico do Centro Cultural *Mainuma*, que eles haviam sugerido no primeiro dia em que nos conhecemos, e decidiram que o nome seria Grupo Artístico *Mainuma*.

Partindo desse desejo, nos disponibilizamos a ajudá-los a aprimorar as músicas e as danças que já praticavam, e logo, surgiu um evento em que poderiam apresentar. O evento foi realizado no dia 25 de novembro de 2017 no bairro Cidade Nova em Manaus, que ocorreu na rua em frente ao Bar do Careca, reunindo artistas do bairro e uma psicóloga que desenvolveu algumas atividades psicopedagógicas com as crianças. Durante as apresentações musicais de hip-hop, rap e música indígena foram distribuídos pipocas e refrigerantes, doados em colaboração pelos vizinhos do bairro.

Para essa apresentação os jovens selecionaram duas músicas Kokama, uma delas é a da *Kaitsuma*, bebida típica Kokama feita da fermentação da mandioca, com teor alcoólico moderado, servida em festas e rituais. Abaixo a música e em seguida sua tradução:

Kaitsuma

Yapai westa ka kurata kaitsuma 2x
Ahan waina nu apapuri kaitsu 2x
Yapai westa ka kurata kaitsuma 2x
Ahan waina nu apapuri kaitsu 2x
Eyu mira ikun kuashi eyu mira ikun kuashi 2x
Yapai westa ka pinu ina muki 2x
Upi awa nu yapara chimira 2x
Yapai westa ka pinu ina muki 2x
Upi awa nu yapara chimira 2x
Eyu mira ikun kuashi eyu mira ikun kuashi 2x

Kaitsuma

Vamos todos para a festa beber kaitsuma 2x
Ahan as mulheres vão cozinhar kaitsu 2x
Vamos todos para a festa beber kaitsuma 2x
Ahan as mulheres vão cozinhar kaitsu 2x
Vamos todos comer, beber e dançar até o dia amanhecer 2x
Vamos todos para a festa nos curar e rir 2x
Todos juntos guardar um pouco de comida 2x
Vamos todos para a festa nos curar e rir 2x
Todos juntos guardar um pouco de comida 2x
Vamos todos comer, beber e dançar até o dia amanhecer 2x

Tsuni me ajudou a traduzir a música, muitas palavras só fazem sentido em combinação com outras, e algumas têm um sentido metafórico, se fossemos traduzir literalmente '*pinu ina muki*' seria: urtiga ingá. Tsuni me disse que é uma planta medicinal diurética que contribui com a digestão, limpando a vesícula, o fígado e os rins, depois de comer e beber muito ela é um bom remédio, mas quando tocamos nela causa coceira ou ardor, o que também serve para excitar as pessoas, provocando o riso. A palavra *kaitsu* significa mandioca, que é a matéria prima da *kaitsuma*, mas Tsuni falou que no contexto da música representa comida de um modo geral.

O que Tsuni me fez compreender é que não existe uma tradução literal para o português, é uma outra maneira de interpretar a canção, para ela o importante é que a música contém ensinamentos sobre como fazer a *kaitsuma*,

aproveitar a festa se divertindo, mas, sem exageros, aprender a se curar, e que é preciso guardar a comida para que nunca falte, por isso, é muito importante a colaboração de todos. A todo momento a música traz a questão da coletividade, convidando todos a fazerem juntos, o que é essencial para os indígenas, nada é feito individualmente, nada pertence a uma única pessoa, tudo pertence ao coletivo.



Figura 17 - Turma de Tsuni do Centro Cultural *Mainuma* ensaiando a música da *Kaitsuma*. Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 18/11/2017.

Os jovens selecionaram também uma canção Tikuna, por ser a maior etnia do Brasil, com mais falantes no Parque das Tribos e com canções conhecidas por todos. Para fechar escolheram duas músicas Sateré-Mawé (*Waku Sese*⁶⁴ e a canção de fazer farinha).

A maioria dos jovens, apesar de estarem na turma Kokama de Tsuni, são da etnia Sateré-Mawé, a música de fazer a farinha eles cantam em português. Uma música-dança que a princípio reproduz em ações coreografadas como é feita a farinha, frequente entre as brincadeiras das crianças nas comunidades Sateré-Mawé, ela tem o objetivo de integração do grupo, chamando todos para

⁶⁴ Na língua Sateré-Mawé tem o sentido de saudação.

dançar e cantar em roda, geralmente a partir do grupo a que pertencem, pois a ação de fazer a farinhada é coletiva. Abaixo a música de fazer a farinhada:

Pra fazer a farinhada muita gente vou chamar. 2X
 Só quem entende de farinha venha peneirar aqui. 2X
 Vou chamar os Kokama
 Peneira, peneira, o, peneira de cá, o, peneira de lá, peneira...

E assim vão cantando enquanto o grupo está dançando e imitando a feitura da farinha, depois de um grupo ter feito repetem:

Pra fazer a farinhada muita gente vou chamar. 2X
 Só quem entende de farinha venha peneirar aqui. 2X
 Vou chamar o pessoal do hip-hop....

Vão sendo chamados os grupos de pessoas que estão presentes, quando alguém não pertence a nenhum grupo específico é chamada individualmente, para que ninguém fique fora da brincadeira.

A pergunta que motivou o coletivo a querer formar um grupo artístico, foi: como reivindicar com música e dança o espaço do índio na cidade? Eles queriam mostrar que sua cultura estava viva e que suas músicas poderiam ser apreciadas por diferentes públicos. Pensando nisso criaram uma identidade específica do grupo que ficou evidente em suas escolhas estéticas. Toda iniciativa partiu deles, nós colaboramos no que precisavam materialmente ou dando algumas sugestões que pudessem melhorar o que propunham, atuamos mais como 'produtores' do grupo, ajudando com o transporte e outras demandas, já que os adolescentes estavam com toda a estrutura da apresentação organizada.

Depois do grupo ter escolhido o repertório e realizado alguns ensaios, em que convidaram os estudantes da UEA que faziam parte do projeto para ajudá-los, estava chegando o dia do evento. Para esse dia, os adolescentes fizeram suas roupas com desenhos de grafismos, utilizando tintas naturais como o urucum e o jenipapo que são plantados no Parque das Tribos, misturando-os com tintas de tecido, além disso, reformaram um tambor grande que tinham.

Com tudo pronto, eu e a professora Amanda nos dividimos em nossos carros para levá-los ao evento onde apresentaram.

Abaixo algumas fotos dos jovens do Grupo Artístico *Mainuma* desenhando grafismos em suas roupas para a apresentação no evento:



Figura 18 – Jovens desenhando grafismos em suas roupas para apresentação no evento do Bairro Cidade Nova. Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 18/11/2017.



Figura 19 - Jovens desenhando grafismos em suas roupas para apresentação no evento do Bairro Cidade Nova. Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 18/11/2017.



Figura 20 - Jovens desenhando grafismos em suas roupas para apresentação no evento do Bairro Cidade Nova. Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 18/11/2017.

O grupo iniciou sua apresentação com uma breve encenação da história de uma flor que se transforma em moça e recebe a *kaitsuma* do pajé para que beba, ganhe força e se torne uma guerreira. Ao final dessa pequena performatização da história iniciavam as batidas no tambor, os chocalhos soavam e os jovens entravam com as canções.

No final, a música da farinha fez com que mais pessoas entrassem na roda e fossem improvisando com dança e música, que foi acontecendo livremente com o surgimento de outras canções que não tinham sido ensaiadas, deixando o coletivo à vontade em seguir cantando e dançando. Abaixo, imagens dos principais momentos do evento:



Figura 21 - Grupo Artístico Mainuma pronto para a apresentação no evento do bairro Cidade Nova, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 25/11/2017.



Figura 22 - Depois da apresentação, todos nós (da UEA, do Centro Cultural *Mainuma* e vizinhos do bairro) brincando na rua. Bairro Cidade Nova, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 25/11/2017.



Figura 23 - O grupo do Centro Cultural *Mainuma* levou sumo de jenipapo e desenhou grafismos em quem tivesse interesse durante o evento no bairro Cidade Nova, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 25/11/2017.

Na semana seguinte conversamos sobre como foi o evento e o que eles sentiram da apresentação. Os adolescentes gostaram muito de sair do Parque das Tribos e conhecer outro bairro em Manaus, pessoas novas e da maneira como as coisas foram organizadas na rua, com toda vizinhança envolvida para que o evento desse certo. Nesse ano ainda realizaram mais uma apresentação na feira indígena que aconteceu no Parque das Tribos em dezembro.

O ano de 2017 acabou e voltamos em 2018 com uma nova turma, alguns dos adolescentes Sateré-Mawé não estavam mais frequentando as aulas porque tinham outras atividades, mas continuaram indo ao Centro Cultural *Mainuma* participar das experimentações: cantando, dançando e compartilhando o lanche, momento em que estávamos juntos conversando sobre assuntos aleatórios.

O Grupo Artístico *Mainuma* segue. Durante as férias escolares realizaram algumas apresentações no Parque das Tribos e em outros eventos, agora, com mais jovens envolvidos, uma performance maior da encenação do ritual e um novo figurino. Seguem algumas fotos da apresentação do Grupo na feira indígena que ocorreu em comemoração aos quatro anos do Parque das Tribos⁶⁵, na semana em que é lembrado o dia do índio no Brasil:



Figura 24 - Grupo Artístico *Mainuma* apresentando na Feira indígena do Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 21/04/2018.

⁶⁵ No dia 18 de abril de 2014 foram assentadas 280 famílias no Parque das Tribos.



Figura 25 - Grupo Artístico *Mainuma* apresentando na Feira indígena do Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 21/04/2018.



Figura 26 - Grupo Artístico *Mainuma* apresentando na Feira indígena do Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 21/04/2018.



Figura 27 - Grupo Artístico *Mainuma* apresentando na Feira indígena do Parque das Tribos, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 21/04/2018.

O ano de 2018 seria uma nova etapa para Tsuni, como ela mesma disse, estava começando do zero o ensinamento da língua Kokama com muitos alunos novos, a maioria crianças pequenas, todos Kokama. Para nós, também seria uma nova etapa, não considero que começaríamos do zero, pois já estávamos envolvidos no processo: eu, Tsuni, Lutana e os estudantes da UEA, que formamos um coletivo, e isso fazia com que as atividades fossem mais bem direcionadas.

Foi uma surpresa maravilhosa trabalhar com crianças pequenas (de dois a sete anos), uma prática de criação que requer cuidado para não se tornar maçante. Sempre parto do princípio da brincadeira como elemento primordial, levando a contação de histórias como facilitadora de acesso ao mundo lúdico, instigando as crianças a interagirem espontaneamente, no seu tempo, já que cada criança tem um ritmo, algumas precisam de mais estímulos até ganharem confiança, outras já são mais abertas desde o início, mas isso vamos percebendo com a prática, sempre buscando soluções para que todos possam ter seu momento de criação individual e em grupo.

Continuamos desenvolvendo o trabalho da maneira como havíamos iniciado com a contação de histórias e canções, utilizando os instrumentos musicais, as máscaras e os bonecos, sempre fortalecendo o que Tsuni propunha. Contudo, as atividades pararam por um período antes das eleições federais de 2018. Tsuni era candidata a Deputada Federal e não convinha que ministrasse as aulas no espaço do Centro Cultural *Mainuma*, pois poderiam acusá-la de estar usando o espaço para se promover.

Apesar disso, não paramos as atividades no Parque das Tribos, o Centro Cultural *Mainuma* estava sem as aulas de Tsuni devido às questões políticas, mas eu e os estudantes do curso de Teatro da UEA - participantes do projeto - seguimos com outras ações, inclusive com o Grupo Artístico *Mainuma*.

Continuamos nossas práticas em outro Centro Cultural de Educação Indígena dentro do Parque das Tribos: o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, lá é ensinada a língua geral Nheengatú e ainda são oferecidas aulas de Witoto, Tikuna e Baniwa. Assim como o Centro Cultural *Mainuma*, o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit* é assessorado pela Gerência de Educação Escolar Indígena (GEEI/SEMED) e conta com três professoras, uma contratada e duas voluntárias, uma das voluntárias é Mepaeruna.

No Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit* o trabalho seria diferente, pois as aulas acontecem todos os dias, e para a nossa atividade teríamos um dia e horário específicos. A proposta, que nasceu com Mepaeruna, seria voltada aos saberes Tikuna e elaboraríamos as aulas coletivamente. Diferente de Tsuni que trabalhava o material didático Kokama no início da aula e depois entrávamos com nossas propostas em diálogo ao que estava sendo estudado. Agora, desenvolveríamos as aulas juntos do começo ao fim, eu, Mepaeruna e os estudantes da UEA.

Como minha história com Mepaeruna já vem de algum tempo, o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit* foi cedido pela professora coordenadora Cláudia Baré para que desenvolvêssemos as atividades nas sextas-feiras à tarde, e todas as crianças da comunidade estavam convidadas para participarem, sendo da etnia Tikuna ou não.

Da mesma maneira que pedimos autorização para a Cacique Lutana e o Cacique Messias Kokama anteriormente, dessa vez, além do Cacique Messias,

conversamos com Cláudia Baré e Clotilde Tikuna (uma das lideranças que representa os Tikuna no Parque das Tribos) e mais uma vez o projeto foi bem aceito.

Clotilde Tikuna, que é enfermeira, acredita na importância desse tipo de projeto, pois, cria um espaço de socialização para as crianças e os jovens, possibilitando que estejam brincando e aprendendo, ajudando a evitar que fiquem na rua, principalmente pela proximidade com o bairro onde ocorre o tráfico de drogas, fato que preocupa os pais em relação à segurança e envolvimento com as drogas que esse contato pode gerar. Todos já conheciam a parceria com Tsuni e Lutana e já havíamos trabalhado juntos anteriormente, eu, Cacique Messias Kokama, Clotilde Tikuna, Cláudia Baré e Mepaeruna, na performance artística que irei contar no encontro que segue.



Figura 28 - Apreciando a história. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 25/10/2018.

ENCONTRO 2 – Mepaeruna e o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*

AS ÁRVORES DO EWARE

Eware é a nossa terra
 é o começo do mundo,
 onde foi criado o povo Ticuna.
 Nesse lugar corre o igarapé que também se chama Eware.
 Das águas do Eware nosso deus Yoi nos pescou.
 Eware, tuas árvores e tuas águas
 são nossa herança.
 Os velhos contam que as árvores do Eware são diferentes.
 A mata é baixa, nunca cresce e nunca morre.
 Tem muita sorva, buriti, açaí, ingá, cupuí, aração,
 bacaba, bacuri, mapati, sapota, pamá.
 Também tem muitas flores.
 Essa vegetação do Eware se chama *bunecü*,
 Porque é sempre pequena e nova como uma criança, *bue*.
 O Eware é protegido por animais e gente encantada.
 De cada lado do igarapé ainda estão a casa do Yoi e de Ipi,
 Assim como antigamente. Também está o caniço que os irmãos usaram para
 pescar os animais e as pessoas.⁶⁶

'O Eware é nossa terra sagrada, é lá que vivem os encantados.'⁶⁷

Para que o espaço seja habitável e representável, para que possamos nos situar, nos inscrever nele, ele deve contar histórias, ter toda uma espessura simbólica, imaginária. Sem narrativas – nem que seja uma mitologia familiar, umas poucas lembranças – o mundo permaneceria lá como está, indiferenciado; ele não nos seria de nenhuma ajuda para habitar os lugares em que vivemos e construir nossa morada interior. (PETIT, 2019: 19-20).

⁶⁶ Retirado de: O Livro das Árvores: Organização Geral dos Professores Tikuna Bilíngues. Impressão: Gráfica e editora Brasil Ltda. Benjamin Constant, AM, Brasil, 1998. (P. 22-23).

⁶⁷ Mepaeruna. Os Tikuna chamam de encantados, que seriam seres imortais, ou, espíritos.

A experiência performativa com o TABIHUNI e como conheci Mepaeruna

Antes de conhecer Tsuni e estar com ela no Centro Cultural *Mainuma*, eu já conhecia o Parque das Tribos, porque alguns meses antes estive na comunidade ao lado do artista-antropólogo Luiz Davi Vieira Gonçalves⁶⁸, ele, que também é professor do Curso de Teatro da UEA, lidera o grupo de experimentação artística que faz parte do diretório de pesquisa CNPq – UEA: TABIHUNI – Núcleo de pesquisa e experimentações das teatralidades contemporâneas e suas interfaces pedagógicas.

Luiz Davi Vieira Gonçalves, que há alguns anos está em diálogo e parceria com comunidades, lideranças indígenas e antropólogos da região amazônica, nos apresentou a proposta de abordarmos em uma performance artística as questões de ocupação e reintegração de posse que ocorreram no Parque das Tribos. Iríamos falar especificamente do conflito que aconteceu entre policiais e indígenas no primeiro mandado de reintegração de posse em 2015, que ocasionou grande prejuízo para a comunidade com malocas destruídas e indígenas levados detidos, um deles foi o Cacique Messias Kokama.

Luiz Davi, em contato com os antropólogos do Instituto Nova Cartografia Social da Amazônia⁶⁹, tomou conhecimento da luta dos indígenas no Parque das Tribos pelo reconhecimento do espaço como uma área indígena. Isso fez com que buscasse conhecer as lideranças de lá, e após muito diálogo nasceu o desejo de intervir artisticamente, para de alguma forma dar visibilidade ao que estava acontecendo a partir do olhar dos indígenas. “O objetivo deste trabalho é apoiar o grupo nas reivindicações e apresentar essa realidade de forma impoluta

⁶⁸ Luiz Davi Vieira Gonçalves atua junto ao povo indígena Yanonami da região amazônica. Podemos ter acesso ao seu trabalho a partir de sua tese de doutorado intitulada: O(s) corpo(s) Kōkamōu: a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região Maturacá. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/7109>

⁶⁹ “O Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) tem como objetivo dar ensejo à auto-cartografia dos povos e comunidades tradicionais na Amazônia. Com o material produzido, tem-se não apenas um maior conhecimento sobre o processo de ocupação dessa região, mas sobretudo uma maior ênfase e um novo instrumento para o fortalecimento dos movimentos sociais que nela existem. Tais movimentos sociais consistem em manifestações de identidades coletivas, referidas a situações sociais peculiares e territorializadas. Estas territorialidades específicas, construídas socialmente pelos diversos agentes sociais, é que suportam as identidades coletivas objetivadas em movimentos sociais. A força deste processo de territorialização diferenciada constitui o objeto deste projeto. A cartografia se mostra como um elemento de combate. A sua produção é um dos momentos possíveis para a auto-afirmação social.” Trecho de apresentação retirado do site do Instituto Nova Cartografia Social do Amazonas: <http://novacartografiasocial.com.br/apresentacao/> (acesso em 29/04/2019).

à população que desconhece as agressões realizadas sobre estes povos indígenas em contexto urbano.” (GONÇALVES, 2018: 31).

Assim, um grupo representando o Parque das Tribos (indígenas de oito etnias: Kokama, Tikuna, Baré, Witoto, Karapanã, Sateré-Mawé, Mura, Tukano), entre eles o Cacique Messias Kokama, foi até a UEA para conversar conosco do grupo TABIHUNI. Nos reunimos e eles falaram sobre as questões que envolviam a comunidade, além dos mandados de reintegração de posse, o descaso das autoridades e a falta de infraestrutura, por isso, achavam importante realizar um trabalho que pudesse trazer à tona algumas dessas questões.

Esse primeiro diálogo que tivemos mostrou o quanto os indígenas estavam organizados politicamente, da consciência de seu lugar de fala e da importância em manter sua identidade dentro do território urbano. Ouvimos frases que revelaram o desejo da maioria em continuar resistindo, sendo reconhecidos enquanto indígenas, mesmo fora das aldeias, pois, essa falta de reconhecimento faz com que não se sintam pertencentes a lugar nenhum, o que acarreta sua marginalização. Desestimulados a buscar um espaço de trabalho e de estudo na cidade sentem vergonha de se assumirem indígenas, e isso tem gerado problemas com alcoolização e suicídio dentro de diversas comunidades, não só cidadinas⁷⁰.

Em outro momento fomos até o Parque das Tribos nos apresentarmos para os que não puderam ir ao primeiro encontro, foi quando conheci a comunidade. A nossa grande preocupação enquanto Tabihuni, trazida pelo diretor Luiz Davi, era como performar, criar a performance com os indígenas sem ‘colonizá-los’, sem levar nossas técnicas até eles, sem ‘ensiná-los’, queríamos um diálogo, até porque eles já realizavam suas manifestações artísticas nas feiras indígenas que promovem no Parque das Tribos.

⁷⁰ Nas comunidades onde atuo, tanto em Nossa Senhora de Nazaré, quanto no Parque das Tribos, essa realidade se faz presente e é motivo de preocupação entre indígenas e indigenistas. O relatório final da ‘I Oficina sobre Povos Indígenas e Necessidades Recorrentes do Uso do Alcool: Cuidados, direitos e gestão’, de 2018, apresentado pelos órgãos: Fundação Nacional do Índio (FUNAI), Ministério da Saúde (MS), Secretária Especial de Saúde Indígena (SESAI), Secretária de Atenção à Saúde (SAS) e Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), mostrou que o alcoolismo é considerado uma das enfermidades mais comuns nos grupos indígenas, a qual acarreta o consumo de outras drogas, violência e suicídio. Disponível em: http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/Outras_Publicacoes/Relatorio_Geral_Oficina_Povos_Indigenas_Alcool/Relatorio_Geral_Oficina_Povos_Indigenas_Alcool.pdf

Após ouvirmos suas propostas e eles ouvirem as nossas, o Cacique Messias Kokama foi muito direto sobre o que queriam: mostrar a visão deles sobre o que aconteceu no ato de reintegração de posse de 2015. Percebemos que os interesses estavam convergindo, queríamos que eles tivessem protagonismo nas escolhas e isso foi se estabelecendo, mesmo o diretor do grupo tendo um roteiro esquematizado em um quadro, onde podíamos visualizar o desenho do desenvolvimento da performance, os indígenas foram agregando ideias e tudo era conversado para sabermos se achavam apropriado.

O Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit* ainda não tinha uma sede, as aulas eram realizadas no local onde há uma igreja evangélica e foi lá que nos reunimos pela primeira vez. Desse modo, fazíamos o intercâmbio entre comunidade e universidade. Nossos encontros eram semanais, o transporte da UEA levava o pessoal do Parque das Tribos para a ESAT- UEA uma vez na semana e na outra íamos até a comunidade. No final do processo ficamos ensaiando somente no Parque das Tribos, já que os indígenas, que estavam em número maior, sugeriram que seria melhor se o nosso grupo fizesse esse deslocamento. Na terceira semana os ensaios passaram a ser realizados no Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, que agora tinha sede própria.

Eu, enquanto performer, cheia de questões relacionadas ao trabalho com a alteridade, que vinham desde que cursei as disciplinas nos cursos de antropologia⁷¹, não sabia muito bem como me colocaria para criar nesse contexto. Como a proposta artística do Tabihuni era intervir usando a linguagem da performance, eu partia de minha memória ‘encorporada’:

A memória, evidentemente, é a raiz dos procedimentos do performer. Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta em processos artísticos e espetáculos são muitos os exemplos de uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural. (LOPES, 2010: 135).

⁷¹ Como falei na introdução no primeiro semestre de 2015 fui aluna especial no curso de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) na disciplina intitulada: ‘Arte e Xamanismo na Antropologia’ ministrada pela professora Doutora Deise Lucy Montardo. Depois, em 2016, já aluna da pós-graduação da USP, cursei: A Escrita Etnográfica em Questão, sob orientação do Professor Dr. Danilo Paiva Ramos, supervisionada pela Professora Dra. Sylvia Caiuby Novaes e Redes de Saberes Ameríndios, sob orientação da Professora Dra. Dominique Tilkin Gallois, ambas no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

Deste modo, as memórias que serviram como estímulo criativo para esse trabalho vieram de algumas experiências, como a vivência no México e inspirações a partir dos trabalhos dos performers Regina Polo Müller e Guillermo Gómez-Peña.

Regina Polo Müller iniciou sua trajetória enquanto atriz no grupo de teatro Dzi-croquetes nos anos setenta e foi estudar as sociedades indígenas desenvolvendo seu 'corpo decorado como meio de expressão' (MÜLLER, 2005: 70). Assim, se coloca em campo como artista e antropóloga, adentrando o universo da performance por perceber uma abertura que possibilita a experiência a partir de diálogos inter/trans culturais.

Deste modo, Regina Müller, atua como artista e professora universitária fazendo uma antropologia para dançarinos e atores. Ela traz a vivência com as danças dos rituais xamanísticos do povo ameríndio Asuriní do Xingu (Amazônia) para seus processos de criação performáticos. No entanto, a artista e antropóloga não cria uma metodologia codificada da dança dos Asuriní, mas coloca seu corpo como memória dessa vivência. Incorpora a dança com as mulheres indígenas em seus processos criativos, o que possibilita a ela fazer um 'Inventário do corpo' (2010: 118), conceito que traz do trabalho com a coreógrafa-pesquisadora Graziela Rodrigues, onde a memória do corpo é ativada, permitindo que ocorra uma autodescoberta ao longo do processo relacionada à sua própria história cultural e social, acessando sensações e sentimentos pessoais.

Sendo o "Inventário do corpo" um propiciador ao retorno às nossas origens, ao nosso próprio desenvolvimento quando está sendo formado nosso corpo próprio, a experiência com os Asuriní significou algo remoto à própria identidade pessoal, invadindo o corpo com sensações arcaicas e emoções primárias. (MÜLLER, 2010: 118).

Essa experiência de Regina Müller reverberou na criação de uma performance com base na artista Carmen Miranda, uma figura que construiu a partir de suas imagens e memórias corporais, performando esse 'ícone de brasilidade' (Müller, 2010: 119). E foi através dessa figura, dessa persona da 'Carmen'⁷² que apreciei pela primeira vez o trabalho da artista, em 2011 durante

⁷² MÜLLER, Regina Polo. *Carmen Miranda e ritual indígena: experiências de pesquisa em Antropologia e Performance*. In: FERREIRA, Francirosy C.B; MÜLLER, Regina Polo (Orgs). *Performance, Arte e Antropologia*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

o Encontro Internacional de Antropologia e Performance (EIAP) organizado pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEPDR) que aconteceu na Universidade de São Paulo, coordenado pela própria Regina. A artista performou ao lado de Guillermo Gómez-Peña o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, antes da palestra do professor e diretor Richard Schechner, realizada no Teatro TUCA da PUC SP.

Em janeiro de 2013 pude acompanhá-la novamente durante o 8º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política: Cidade/Corpo/Ação - A política das paixões nas américas - que aconteceu em São Paulo, inclusive ela foi presença na performance em que atuei junto ao grupo de Guillermo Gómez-Peña, o 'La Pocha Nostra', intitulada 'Corpo Insurrecto: ações psicomágicas para um mundo estragado' apresentada no SESC Vila Mariana.⁷³

Essa performance teve um caráter antropofágico, pois misturava diferentes referências culturais que constituem os povos colonizados das Américas. Para sua criação foi proposto que levássemos objetos pessoais que remetessem a nossos antepassados, que nos descrevessem, que revelassem nossos desejos de denúncia, para que criássemos nossas personas e coletivamente a performance. Os procedimentos propostos pelo La Pocha Nostra, são a partir do que Guillermo Gómez-Peña chama de '*Tableaux Vivants*' (Quadros vivos), que faz parte de sua pedagogia para artistas rebeldes. A proposta é experimentar sensações variadas, interagindo com o outro, na busca por 'ações emblemáticas' desenvolvidas em uma estrutura ritual, que podem ser utilizadas em qualquer ação, como nos falam Gómez-Peña e Sifuentes (2011: 164). Os temas dos *Tableaux Vivants* vão surgindo de acordo com a criação do grupo, a partir de estímulos como: o corpo mitológico, o corpo grotesco, o corpo historicizado, o corpo midiaticizado, o corpo militante, o corpo torturado, o corpo fetichizado etc.

⁷³ Antes disso, em 2011 durante o EIAP, tive a oportunidade de vivenciar um workshop ministrado por Guillermo e Michele Ceballos, intitulado: '*Ritual strategies to decolonize the body: a workshop for performance artists, radical actors and dancers*', no intuito de descolonizar o corpo do ator, do performer e do bailarino, realizado na ECA-USP.



Figura 29 – ‘Corpo insurrecto: ações psicomágicas para um mundo estragado’. SESC Vila Mariana, São Paulo, SP. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 15/01/2013.

O performer Guillermo Gómez-Peña, foi um dos artistas analisados durante o mestrado, já que sua prática artística está relacionada ao seu pensamento político, refletindo em seu modo de vida. “A performance, para ele, não é só um ato, uma ação, mas uma opção existencial.”⁷⁴ (TAYLOR, 2012: 13).

Guillermo Gómez-Peña, artista mexicano que se considera também um cidadão norte-americano, assume uma postura antinacionalista rompendo barreiras entre raça, etnia, gênero, arte e política. Bhabha (1998) traz o artista como uma referência para falar sobre a abertura de espaços culturais nas tensões que existem entre fronteiras, criando um terceiro espaço, onde acontece a negociação das diferenças. Com um caráter antropófago, brinca em suas performances com elementos de sua ancestralidade (provinda dos povos indígenas mexicanos), elementos tecnológicos e da *body art*⁷⁵, dialogando com essas diferentes referências culturais que o constituem para dar corpo a sua persona. “Nossa inteligência, como a dos xamãs e dos poetas, é simbólica e

⁷⁴ Tradução nossa a partir do original: “*El performance para él, no es sólo un acto, o una acción, sino una opción existencial.*” (TAYLOR, 2012:13).

⁷⁵ Objetos fetichistas, tatuagens, *piercings*.

associativa. Nosso sistema de pensamento possui fundamentos tanto emocionais como corporais.” (GÓMEZ-PEÑA, 2005: 9).

Regina Müller, quando performou com sua ‘Carmen’ na performance do La Pocha Nostra, dialogou nesse contexto, evidenciando o caráter lúdico e de humor de sua persona, um humor paródico que apresenta traços grotescos ao hiperbolizar a figura de Carmen Miranda, com uma boca volumosa e gestos estilizados, que brincam com uma sexualidade exagerada, o que causa um certo estranhamento. Essa é uma das características do riso pelas quais me interesso, quando ele denota uma auto-ironia que distancia e ao mesmo tempo revela algo mais profundo do artista, funcionando como um espelho, que também revela a nós mesmos, seja pelo estranhamento ou identificação, abrindo espaço para um processo reflexivo.

Regina Müller fala que chegou até os estudos da performance de Richard Schechner através dos estudos dos antropólogos Clifford Geertz e Victor Turner.

Na antropologia interpretativa de Geertz e na antropologia da experiência de Turner encontrei uma perspectiva de interdisciplinaridade entre ciências humanas e ciências sociais, as quais consideram a dimensão estética e sensível da experiência social e permitem a contextualização cultural do significado. Suas obras examinam justamente a performance teatral e do ritual, do diálogo entre os dois sobre dilemas da analogia do drama para a vida social como referência teórica para as questões metodológicas da pesquisa em artes cênicas fui me direcionando conduzida por Turner a aprofundar a teoria da performance e a metodologia de criação artística de Richard Schechner como diretor. (MÜLLER, 2005: 71).

O trabalho de Richard Schechner (2011) nos leva a pensar nos pontos de contato entre antropologia e artes cênicas, construindo uma pesquisa onde relaciona a performance com o ritual. Atenta para a performatividade presente nos rituais sagrados de povos originários, e o quanto as artes cênicas podem estar ligadas a esses rituais. Deste modo, Schechner fala que muitos antropólogos como Vitor Turner e Clifford Geertz vão performatizar a antropologia, e muitas figuras significativas das artes cênicas vão buscar na antropologia elementos para seu trabalho, como é o caso de Regina Müller, Luciana Hartmann, Patricia Zuppi, entre outros.

Em nossos encontros do TABIHUNI, além da prática artística, debatíamos a partir dessas e outras referências do campo das artes cênicas e da

antropologia para que pudéssemos entender algumas questões, nos inspirarmos e refletirmos sobre o trabalho com a alteridade.

Após diálogos e estudos, realizamos nosso primeiro ensaio prático em que tivemos como estímulo para a criação as imagens do dia do conflito gerado pelo mandado de reintegração de posse. Assim, improvisamos algumas ações e textos junto com as indígenas, que nesse dia eram só mulheres. Mesmo elas não tendo experiência com a linguagem da performance, como eu e os outros integrantes do grupo, a improvisação aconteceu, obviamente por estarmos falando de algo que era da realidade delas. A contracenação e o jogo fluíam, conseguimos nos conectar em muitos momentos, da mesma forma que com os outros performers – por vezes até mais - pois existia uma organicidade no que faziam, uma presença, um estado corpóreo vivo que se manifestava em suas ações (voz, movimento, gestualidade, atitude), já que aquela narrativa fazia parte da vida delas e era muito latente enquanto improvisavam.

Isso me afetou, fez com que aos poucos eu também compreendesse aquele universo de resistência e de luta, existia uma força e um desejo de gritar que vinha daquelas mulheres e aquele desejo fez com que eu transformasse minha maneira de interagir com elas. Me perguntava como eu, performer, ia trazer à tona, corporificar, performar algo que eu não havia vivido? o que é frequente em nosso trabalho. Só que nesse caso o que era desafiador é que as pessoas que haviam vivido aquilo estavam em cena, e isso tinha um peso significativo, pois eu tinha a pretensão de alcançar aquela visceralidade em minhas ações, principalmente, porque fiquei responsável por falar um texto que foi redigido a partir de uma entrevista com uma das mulheres indígenas que estava lá no dia da reintegração de posse e enfrentou os policiais.

Nesse depoimento a mulher indígena falava de sua rede que foi cortada pelos policiais com sua filha pequena dormindo, e do momento em que se colocou na frente deles para que não derrubassem sua maloca. Comecei a procurar diversas referências sobre o acontecido e exercitei observar com mais atenção a corporeidade das mulheres indígenas, como se colocavam naquela situação de 'performance', ou, como fala Ariane Mnouchkine⁷⁶ me aproximar do

⁷⁶ Ariane Mnouchkine, a partir da tradução da atriz Juliana Carneiro da Cunha, usa o termo 'estado' que não é necessariamente um sentimento, mas uma energia, uma vibração, o estado de presença do aqui e agora, próximo às emoções. Isto, a partir da experiência que tive em duas

‘estado’ em que elas se colocavam na situação, para tanto, eu tinha que estar atenta e conectada a elas. Elas simplesmente agiam, não pensavam em como performar, pois a situação já estava ‘encorporada’.

Fomos nos alimentando das narrativas relacionadas ao mandado de reintegração de posse para construirmos a dramaturgia da performance, cada um dos indígenas que vivenciou o conflito tinha seu depoimento, desabafando coisas que sentiam vontade de falar. Nós, performers, também tínhamos textos diversos relacionados ao acontecimento⁷⁷.

Uma fala muito marcante que ouvi de uma das mulheres indígenas revelou sua visão a respeito da ação dos policiais e mostrou uma sensibilidade profunda. Ela disse o seguinte: ‘eu não culpo de todo os policiais, pois sei que eles também estão ali cumprindo ordens, existe um poder que está acima deles e se eles não fizerem aquilo, eles também serão punidos’. Muitas vezes, as pessoas só responsabilizam os policiais como opressores, mas o olhar dela me fez refletir a respeito de que muitos que estão ali não têm escolha, e o que me tocou foi sua lucidez em se colocar no lugar do outro, mesmo esse outro sendo alguém que estava contra ela naquele momento.

Durante o processo de criação/ensaios tivemos bastante dificuldade em nos organizarmos enquanto grupo, pois, existiam pessoas que estavam presentes desde o início e outras que apareciam ocasionalmente. Como os ensaios passaram a ser somente no Parque das Tribos, toda a semana alguém novo da comunidade agregava e não conseguíamos avançar muito nos resultados, já que sempre precisávamos contextualizar a ideia da performance para que se situassem, e não evoluíamos no desenvolvimento dos quadros que tínhamos como proposta.

Um dos ensaios, aberto aos moradores, teve em torno de trinta pessoas participando, o maior número de envolvidos durante todo o processo. E mesmo que muitos estivessem lá pela primeira vez, foi emocionante, pois todos deram seus depoimentos, muita gente chorou e no final o Cacique Messias Kokama disse que estava se sentindo representado, assim como os demais. Depois

oficinas ministradas pelos integrantes do *Théâtre du Soleil*, dirigido por Ariane Mnouchkine, no SESC Belenzinho e na Oficina Cultural Oswald de Andrade no ano de 2011 em São Paulo.

⁷⁷ O próprio mandado, notícias a respeito do mandado, depoimentos dos indígenas, dos policiais, de antropólogos, políticos, advogados.

disso, nos reunimos para conversarmos sobre o desenrolar do trabalho e decidimos que deveríamos fechar o grupo com quem já estava e que a partir de então não poderiam entrar pessoas novas, para realizarmos uma apresentação como era o desejo de todos.

No período em que estávamos realizando nosso processo performativo vivemos muitas emoções e pequenos conflitos, entre nós, integrantes do grupo Tabihuni, e os indígenas entre eles. Foi um período de muito aprendizado e acontecimentos marcantes, destaco um encontro que trouxe uma nova referência para meu trabalho, quando a artista Maria Júlia Pascali esteve em Manaus em outubro de 2017.

Maria Júlia Pascali tem um trabalho inter/trans cultural de diálogo com as diferentes culturas com as quais conviveu, especialmente o povo ameríndio Nhambiquara, que se encontra na região do Mato Grosso e Rondônia, e suas vivências na China e Japão estudando as danças tradicionais, destaque para a prática com o Butô. Ela apresentou na ESAT-UEA e no Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit* no Parque das Tribos sua performance músico-teatral: "Verde - minha terra verde", onde transparece de forma sutil todas as suas experiências mescladas a partir de seu olhar, revelando as variadas culturas que constituem sua identidade, inclusive as de suas origens genealógicas. No final, rompe com a estrutura que separa a artista do público e forma uma grande roda convidando todos para dançar e cantar, fechando a performance de maneira festiva.

Além de nos propiciar uma experiência sensível com sua performance artística, Maria Júlia Pascali ministrou a oficina "Sincronicidade e Expressão" para nós do Tabihuni junto com os indígenas do Parque das Tribos. Ela criou sua metodologia de trabalho a partir das diferentes referências 'encorporadas', trazendo algo autoral. Falou sobre sua experiência com os indígenas, disse que eles simplesmente são, agem, porque estão conectados com a terra e o céu e se sentem como seres comunitários. A coletividade, que tanto buscamos no teatro, é intrínseca à forma de vida deles, por isso é natural sua organização em roda, suas danças circulares e a noção de que o que é comunitário é de responsabilidade de todos.

Me identifiquei com Maria Julia Pascali enquanto artista, mais ainda quando ela contou que havia trabalhado como atriz no grupo Teatro Popular

União e Olho Vivo (TUOV) de São Paulo na década de setenta, grupo onde também trabalhei durante o período que vivi em São Paulo, idos de 2010, que agregou muito em minha trajetória como experiência de trabalho com comunidades. O viés de trabalho do grupo é realizar processos artísticos com os moradores de comunidades periféricas de São Paulo, bem como apresentações de obras teatrais em comunidades, na rua e espaços alternativos, inclusive, levando as pessoas da comunidade para se apresentarem em espaços formais e conhecidos onde se faz teatro. Apesar da distância de tempo entre uma experiência e outra, muitos integrantes ainda eram os mesmos do tempo de Maria Júlia Pascali, inclusive o líder do grupo e diretor César Vieira.

Durante a oficina ministrada pela artista, foi que conheci Mepaeruna Tikuna, que mostrou sua sensibilidade e liderança através de seu canto manifestado durante o trabalho. A força e beleza de sua voz ecoou no espaço da Sala Samambaia⁷⁸ através de uma canção que eu não entendia o significado, mas me fazia sentir como se eu estivesse em outro plano, como se eu fosse transportada para outro tempo e espaço, não me sentia mais naquela sala onde eu estava habituada a ensaiar e ministrar aulas.

O fio condutor proposto por Maria Julia Pascali foi desenvolvido em etapas, começando com aquecimento em duplas até irmos agregando com todo o grupo, para no final se transformar em uma dança que os próprios indígenas regeram com Mepaeruna liderando o canto a partir do trabalho de voz realizado na oficina. Depois, conversamos e cada um falou sobre suas sensações, a maioria relatou que em muitos momentos conseguiu estabelecer uma relação de contato e jogo com as pessoas, percebendo-se no momento presente do 'aqui e agora'. Os exercícios foram sendo propostos de uma maneira leve e sutil e fazia com que criássemos partituras performativas, percebendo o nosso interior para em seguida interagirmos com o exterior, com o outro, assim, a troca acontecia e a improvisação se desenvolvia de uma maneira fluida e lenta.

A característica que chamo de lenta, acredito que esteja muito próxima do tempo ameríndio. Quando comecei a estudar mais a respeito do universo ameríndio e partilhar o dia a dia com os indígenas, fui descobrindo algumas de

⁷⁸ Sala onde ocorrem as aulas práticas do Curso de Teatro da UEA na Escola Superior de Artes e Turismo, Manaus – AM. A primeira vez que ouvi Mepaeruna cantar foi durante a experiência artística com o Tabihuni.

suas singularidades que têm possibilitado desestruturar minha maneira de pensar as relações entre arte, vida e espiritualidade, principalmente, por perceber que o tempo ameríndio é outro.

A relação que os indígenas têm com o tempo é completamente diferente da minha, que vivo (penso) dentro de um modelo de sociedade capitalista, que me deixa ansiosa, onde executo várias atividades ao mesmo tempo. Tenho a sensação de que por estarmos inseridos nesse tempo capitalista, somos impulsionados a correr e desempenhar diferentes tarefas para competir em igualdade. Cria-se uma espécie de doença que nos acomete e faz com que se perca a própria noção do tempo, ocasionando dificuldade em nos colocarmos no tempo presente. O que percebo diferente nos indígenas, já que a forma como vivem, como se relacionam no mundo não se encaixa dentro desse sistema, conseqüentemente sua relação com o tempo é outra, reflexo de seu modo de vida comunitário. Uma relação especialmente ligada aos ciclos naturais da vida, é o tempo da 'coisa acontecer', o tempo da planta crescer, do fruto amadurecer, da chuva cair ou cessar, da maqueira⁷⁹ ficar pronta, do peixe moquear⁸⁰. Tudo isso faz com que percebam que o tempo não pode ser controlado.

Fechamos o ciclo do TABIHUNI com uma apresentação da performance, que foi intitulada '*Uwanary Tendawa*'⁸¹, na feira indígena realizada no Parque das Tribos em dezembro de 2017. A apresentação foi importante, principalmente para a comunidade, mas para mim o mais importante foi o quanto amadureci durante todo esse processo de criação e a relação estabelecida com os indígenas. Refleti sobre muitas questões de minha prática artística, como às vezes estou condicionada a agir de determinada maneira e o quanto o contato com um grupo completamente diferente do qual estou habituada me desconstruiu, isso fez com que eu buscasse novas formas de agir, de performar, de improvisar, de me relacionar com o outro. Enfim, fez com que eu me reinventasse enquanto artista e principalmente enquanto ser humano.

⁷⁹ Espécie de rede para deitar-se.

⁸⁰ Para conservar o peixe eles o deixam secando na fumaça da brasa, seria como um peixe defumado, que se conserva por mais tempo.

⁸¹ Na língua Aruak quer dizer Casa de Guerreiro. Para mais informações sobre o trabalho sugiro a leitura do artigo de GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Estudos étnicos no teatro: A Metodologia *Kōkamōu* como Perspectiva Simétrica para o Processo de Pesquisa e Criação em Arte. Revista Arte da Cena, v.4, n.1, jan-jun/2018. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

Acredito que novas experiências são fundamentais para não cristalizarmos um modo de fazer, ajudam a nos desprender de alguns 'vícios' de criação, de construção de ações, de uso da voz e de jogo com o outro. Além disso, havíamos estabelecido um diálogo, o começo de uma parceria entre Universidade (UEA) e Parque das Tribos, nós docentes, ao lado dos discentes na comunidade e os indígenas na universidade, realizando esse intercâmbio.

Os depoimentos dos envolvidos no final do processo foram motivadores para refletirmos sobre o empoderamento que o trabalho propiciou, gerando pequenas transformações no cotidiano daquelas pessoas através de gestos simples. Uma das mulheres indígenas chorou e falou que a vida inteira teve vergonha do seu cabelo, porque não é liso como o da maioria dos outros indígenas, ela disse que sempre questionaram se ela era indígena de verdade, e que agora não sentia mais vergonha de se assumir pertencente à etnia Baré.

A maioria das falas foram no sentido de valorização de sua identidade étnica e gratidão pela importância dada por nós da universidade à situação de vida deles no Parque das Tribos a partir do convite para essa parceria. O simples fato de estarmos partilhando o dia a dia na comunidade, dando importância aos acontecimentos referentes à vida deles na cidade e sua condição de indígena na atualidade, já era por si tão significativa quanto a possibilidade de propormos ações performativas juntos.

E foi assim que conheci a comunidade Parque das Tribos e fiz amizade com as pessoas de lá, espero que tenha ficado claro que no mesmo período que conheci Mepaeruna conheci Tsuni, em lugares e a partir de ações diferentes, mas no final tudo se conectou, minhas pulsões de vida e arte se teciam nessa rede de interações que foram se construindo.

Comecei a fazer aulas de Tikuna com Mepaeruna durante o processo da performance do TABIHUNI, ao mesmo tempo em que iniciamos o trabalho com Tsuni. Mas foi só no ano seguinte, durante o encontro 'Diálogo com as Mulheres Indígenas'⁸² onde Tsuni, Lutana e Vanda falaram do trabalho de nosso projeto na comunidade, que Mepaeruna manifestou o desejo em pensarmos algo para trabalhar com as crianças Tikuna nesse sentido.

⁸² Do qual falei anteriormente, realizado em maio de 2018 na ESAT-UEA, organizado pelos discentes do curso de Teatro participantes do projeto.

No dia do evento, as mulheres indígenas relataram questões de violência contra as mulheres e as crianças da comunidade, ocasionadas por maridos alcoólatras, solicitando que de alguma forma as ajudássemos. Busquei, a partir de uma rede de contatos, e conheci a Professora Doutora Silvia Maria da Silveira Loureiro do curso de Direito da UEA que coordena a Clínica de Direitos Humanos na Universidade. O objetivo do trabalho realizado na Clínica de Direitos Humanos é desenvolver uma metodologia clínica de ensino, onde professores orientam os núcleos de práticas jurídicas com o intuito de humanizar os alunos, realizando estágios supervisionados na defensoria pública. Silvia Maria da Silveira Loureiro tem uma pesquisa na área de Direito Indígena e após uma reunião onde conversamos sobre o Parque das Tribos e os casos de violência relatados, ela disse que precisava ouvir a comunidade para saber o que eles desejavam, não queria propor nada antes de conhecê-los e saber de suas necessidades.

Após conversarmos com as lideranças do Parque das Tribos marcamos um encontro no Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, nele estavam presentes as mulheres indígenas, já que o pedido veio delas em relação à violência. Diversas questões foram debatidas nesse encontro, que envolviam demandas individuais e coletivas: o processo de reintegração de posse, a aquisição do RANI⁸³, a prática do artesanato como subsistência, o mercado de trabalho informal e formal, a formalização de pequenas empresas no Parque das Tribos (minimercados, padarias, lojas diversas) através do MEI⁸⁴, mulheres em licença maternidade e previdência indígena. A partir dessas demandas o grupo da Clínica de Direitos Humanos, formado pela professora Silvia Loureiro e alguns estudantes do Curso de Direito da UEA, começou um trabalho de oficinas quinzenais no Parque das Tribos com o objetivo de facilitar o encaminhamento dessas questões.

Nós seguimos com nossa experiência poéticas ao lado de Mepaeruna, sempre atentando para os acontecimentos e problemáticas que fazem parte do dia a dia da comunidade. A maioria das crianças participantes do projeto são da etnia Tikuna, mas crianças de outras etnias frequentavam as aulas. Mepaeruna

⁸³ Registro Administrativo de Nascimento Indígena.

⁸⁴ Programa do Governo para Microempreendedor Individual.

queria que seguíssemos um trabalho semelhante ao que fazíamos no Centro Cultural *Mainuma*, só que agora a partir das histórias e canções Tikuna.

Mepaeruna é a figura essencial dessa experiência, ela representa a cultura Tikuna viva nesse espaço citadino, é ela quem cuida para que sua língua e costumes sejam preservados dentro de sua casa, e busca difundi-los para além do ambiente familiar, atuando como professora voluntária no Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, trabalhando com artesanato e grafismos em eventos na cidade de Manaus e no interior do Amazonas, e também fazendo o que mais gosta que é cantar as canções de seu povo.

O nome de Mepaeruna significa ‘o galho bonito onde pousa o japó’ e se refere a sua nação, ou clã⁸⁵, que é japó, um pássaro muito comum na região amazônica.

Todos os nomes dos Tikuna são escolhidos a partir de seus clãs ou nações. “Essas nações regulam os casamentos, a organização social e política.” (COSTA, 2015: 53). Deste modo, os Tikuna se dividem em duas nações: os com plumas (que são representados por aves como: arara, gavião, mutum, japó, etc.) e os sem plumas (que são animais terrestres e vegetais: onça, *avaí*, jiboia, saúva, buriti, jenipapo). O que define o casamento é a nação, sendo que os com plumas só podem se casar com os sem plumas. E quem define a nação é o pai, por exemplo, se uma mulher da nação de japó tem um filho com um homem da nação de onça, o seu filho será onça. ‘Se casa errado os filhos nascem com defeito e aparece *ngo’o* (bicho) do mato para levar.’ Os que pertencem a mesma nação são considerados primos.

Cada nação tem um grafismo para o rosto e para o corpo, tem o feminino e o masculino, esses grafismos são pinturas corporais que fortalecem a relação da pessoa com o símbolo de sua nação. Para entrar no ritual Tikuna de iniciação feminina, *Worecü*, ou, A Festa da Moça Nova, todos têm que fazer a pintura com o sumo de jenipapo relacionada à sua nação para se identificarem. Mepaeruna disse que ‘é como se fosse sua carteira de identidade’, evitando o risco de se apaixonar por alguém errado.

⁸⁵ “um grupo de pessoas descendentes de um ancestral mítico, ou seja, do qual não é possível demonstrar uma conexão genealógica.” (MATAREZIO FILHO, 2015: 41).

Buetica – A árvore da vida

A SAMAUMEIRA QUE COBRIA O UNIVERSO

No princípio, estava tudo escuro, sempre frio e sempre noite. Uma enorme samaumeira, *wotchine*, fechava o mundo, e por isso não entrava claridade na terra. Yoi e Ipi ficaram preocupados. Tinham que fazer alguma coisa. Pegaram um caroço de arara-tucupi, *tcha*, e atiraram na árvore para ver se existia luz do outro lado. Através de um buraquinho, os irmãos enxergaram uma preguiça-real que prendia lá no céu os galhos da samaumeira. Jogaram muitos e muitos caroços e assim criaram as estrelas. Mas ainda não havia claridade. Yoi e Ipi ficaram pensando e decidiram convidar todos os animais da mata para ajudarem a derrubar a árvore. Mas nenhum deles conseguiu, nem o pica-pau. Resolveram, então, oferecer a irmã Aicüna em casamento para quem jogasse formigas-de-fogo nos olhos da preguiça-real. O quatiuru tentou, mas voltou no meio do caminho.

Finalmente aquele quatiuruzinho bem pequeno, *taine*, conseguiu subir. Jogou as formigas e a preguiça soltou o céu. A árvore caiu e a luz apareceu. *Taine* casou-se com Aicüna.⁸⁶



Figura 30 - Mepaeruna contando a história da samaumeira que cobria o universo. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 24/05/2018.

⁸⁶ Retirado de: O Livro das Árvores. Organização Geral dos Professores Tikuna Bilingües. Impressão: Gráfica e editora Brasil Ltda. Benjamin Constant, AM, Brasil, 1998: 14.

Esta história sobre o surgimento da luz para os Tikuna foi contada por Mepaeruna em nosso primeiro encontro com o grupo - crianças de dois a dez anos de idade - no Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*. Como estou envolvida com os Tikuna desde 2015, já conhecia essa história, Mepaeruna contou do seu jeito, trago aqui a versão do Livro das Árvores Tikuna, que foi a que utilizamos para a prática de improvisação com as crianças, sugerido pela própria Mepaeruna. Nesse livro, produzido por professores Tikuna, encontramos várias histórias de seu povo escritas em uma linguagem acessível para crianças.

Queríamos um nome para o nosso novo grupo focado nos saberes Tikuna, pensamos em algo que remetesse a acolhimento, aconchego, por causa das crianças e das mães. Eu, Mepaeruna e os estudantes participantes do projeto falamos sobre vários possíveis nomes, até que por fim, Mepaeruna sugeriu chamar de *buética*, que é o lugar onde a criança fica guardada no útero da mãe, seria o que chamamos de placenta, que é conhecida também como a árvore da vida por seu formato cheio de ramificações e ser o órgão que exerce todas as funções que mantém o bebê vivo. Como as histórias do universo Tikuna traziam muitas imagens da natureza, especialmente relacionada às árvores, a metáfora da árvore da vida foi significativa naquele contexto.

Conheço mais histórias e canções Tikuna do que conhecia Kokama quando iniciei o trabalho com Tsuni. Fui aprendendo sobre o povo Kokama a partir das aulas no Centro Cultural *Mainuma* e das relações de convivência que fomos estabelecendo com Tsuni, a Cacique Lutana e sua família, as crianças, jovens e adultos que frequentavam não só as aulas, mas a casa de Lutana, já que o Centro Cultural *Mainuma* é junto da casa dela. Muitas vezes íamos até lá sem ser especificamente dia da aula. Como os espaços culturais estão dentro da comunidade, próximos às casas das famílias, a convivência acaba acontecendo naturalmente, gerando laços de amizade.

Quanto mais vivenciamos o dia a dia na comunidade, mais compreendemos o universo que envolve os ensinamentos trazidos pelas canções e histórias do mundo ameríndio que são recheados de metáforas. Falo aqui em metáforas a partir do estudo de Els Lagrou (2007) onde ela vai dizer que:

Se se considerasse a metáfora como uma figura de linguagem figurativa que só representa e não presentifica, este instrumento da linguagem pertenceria antes a lógica relativista ocidental do que a lógica transformacionista ameríndia. Entretanto, a abordagem da metáfora que proponho aqui leva em conta o valor agencial tanto do ponto de vista da ação quanto da fala, a fala através de metáforas, onde estas ações sobre o mundo (ou os mundos interconectados dos diferentes seres e estados de ser) ajudam a fazê-lo(s) em termos bem concretos, moldando-o(s) e transformando-o(s). (P. 139).

Deste modo, Els Lagrou (2007) diz que toda linguagem é metafórica e polissêmica na medida em que confere significado à experiência, associando imagens que não se relacionam de antemão, mas geram novas perspectivas, o que é essencial para o processo cognitivo que precisa de vias criativas para compreender as relações entre as realidades que desconhece e as que conhece, elaborando percepções e experiências novas. Portanto, as metáforas são usadas para conectar mundos diferentes gerando um mundo novo por meio da interação de perspectivas. Podem existir muitos mundos exteriores, mas, o mundo onde vivemos é aquele que faz sentido para nós a partir do que experimentamos, percebemos e imaginamos.

A criatividade poética intrínseca a elaboração do universo metafórico, que permeia as canções e histórias ameríndias, contribui no processo de ensino-aprendizagem a partir da perspectiva do olhar sensível que as experiências poéticas proporcionam. O uso da metáfora muda nosso conhecimento e percepção do mundo, fazendo com que nossa visão de mundo se transforme. Esse universo metafórico aproxima crianças, jovens e adultos, pois se torna uma linguagem acessível que permite diferentes interpretações a partir da vivência de cada um, o que enriquece as práticas performativas com a contação de histórias realizadas no contexto da comunidade.

Nesse primeiro encontro com as crianças do grupo de Mepaeruna, algumas mães estavam presentes acompanhando seus filhos. Após Mepaeruna contar a história fizemos uma roda e nos apresentamos com um jogo em que cada uma falava seu nome fazendo um movimento que ajudasse nessa apresentação, em seguida, todos na roda repetiam o nome e o movimento realizado. As mães estavam muito desinibidas, mais do que as crianças, e isso contribuía para que as crianças realizassem a atividade. Levamos bonecos, as crianças ficaram curiosas, queriam pegá-los, me chamou atenção um dos meninos desenhando grafismos no suporte do boneco. Como vimos, o universo

dos grafismos é muito valorizado pelos indígenas, as crianças desde pequenas veem seus parentes desenhar e começam a praticar o desenho dos grafismos em seus corpos e objetos diversificados.

Antes de finalizarmos o encontro, uma das meninas pediu para cantar uma canção na língua Baré, ela cantou e repetiu algumas vezes a canção até que todos cantassem juntos. Cantando juntos em roda, a dança veio naturalmente, uma dança circular com uma pisada marcada no centro da roda, que no Parque das Tribos é muito frequente, com os indígenas no TABIHUNI e depois com o grupo de Tsuni já havia vivenciado aquela dança.

Fechamos o encontro com todos de mãos dadas e cada um falou uma palavra que descrevesse a experiência do dia. Palavras como: 'amizade', 'grafismo', 'bonecos', 'história', 'união', 'amor', foram mencionadas. Compartilhamos o lanche com a contribuição de algumas mães e conversamos sobre assuntos diversos.



Figuras 31 - As mães improvisando no Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*.
Figura 32 – Mãe 'voando' durante improvisação. Parque das Tribos, Tatumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 24/05/2018.

Essas proposições que levamos para as aulas são sempre pensando na criação de um espaço lúdico, que remeta ao brincar, para que o aprendizado seja prazeroso e acessível.

Falar em brincar nesse contexto educacional requer certo cuidado, pois pode levar à interpretações equivocadas. É sempre importante atentarmos para que a brincadeira seja incentivada de forma saudável, como uma atividade coletiva, mas respeitando a individualidade de cada criança, já que o brincar é uma expressão natural da vida da criança, é a forma como se manifesta no mundo e desenvolve sua potência criativa. Portanto, é fundamental que tenhamos um olhar sensível sobre esse universo criado por ela, que é muito íntimo.

O trabalho da educadora alemã Ute Craemer é uma referência nesse sentido, ela desenvolve suas ações em comunidades periféricas do Brasil desde 1965. Craemer (2015) fala sobre a origem da palavra brincar, que após pesquisar a respeito descobriu que sua etimologia não deriva de nenhuma raiz, portanto a palavra é única: “Achei isso significativo, pois o brincar é algo *suis generis*, tão essencial para os seres vivos que não necessita ser derivado de nada. O brincar é!” (CRAEMER, 2015: 47).

Como trabalhamos com crianças a partir dos dois anos de idade, os estudos de Craemer nos ajudam a refletir sobre nossas ações na comunidade, pois ela traz discussões a respeito do desenvolvimento da criança na primeira infância. Em uma entrevista para o Portal Aprendiz (2016) vai falar justamente sobre a contação de histórias para as crianças como uma forma de buscar o ‘reencantamento da palavra’:

Nos primeiros três anos, o desenvolvimento da criança se resume a alguns passos: se erguer, andar e falar. O brincar é uma consequência. Junto com esse processo tem que vir algo humano – a palavra humana. A contação de histórias desenvolve a articulação de um pensamento lógico e criativo. Contos, mitos, fábulas e lendas do mundo inteiro são alimentos para a alma das crianças. (CRAEMER, 2016).⁸⁷

Para complementar essa referência podemos pensar o brincar a partir dos estudos dos autores Nelson Piletti, Solange Marques Rossato e Giovani Rossato (2014) que abordam cada fase da psicologia do desenvolvimento humano vendo a brincadeira como uma preparação de “transição para a atividade do estudo que se constitui numa nova etapa de desenvolvimento” (P. 137). Portanto, a

⁸⁷ Trecho da entrevista realizada pelo Portal Aprendiz disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2016/08/19/ute-craemer-e-utopia-de-uma-vida-mais-brincante/>. Acesso: 03/05/2018.

criança expressa através da brincadeira sua percepção do mundo, dos objetos humanos e se desenvolve psicologicamente.

Os autores apontam ainda o jogo de faz de conta da criança como um processo de dramatização da vida para entendê-la, contribuindo na expansão da memória, do pensamento, da imaginação, da atenção e da linguagem oral. Imitando e brincando a criança aprende novos papéis e se desenvolve: “A criança experimenta, portanto, modificações qualitativas no desenvolvimento cognitivo.” (PILETTI, ROSSATO e ROSSATO, 2014: 138).

Em nossas ações no Parque das Tribos o ato de brincar está ligado à performance de contar e cantar histórias através da improvisação. A improvisação é para eles o brincar, depois de contar as histórias proponho que imitemos as personagens, as ações dessas personagens, que performemos alguns momentos da história, que alguém conte, ou, reproduza a história a partir de suas percepções.

Em um dos encontros com Mepaeruna perguntei o que para ela era teatro, já que não existe tradução para a palavra teatro na língua Tikuna, nem existe teatro do modo como fazemos, ao passo que para dança (*arüyü'ü*) e música (*tchiga*) existem palavras na língua. Os Tikuna não têm uma ideia de representação e personagem⁸⁸, nem mesmo de ficção, como nós temos. Assim, Mepaeruna traduziu teatro como *ěãwaegü* (brincadeira).

O surpreendente disso, foi que quando estive pela primeira vez na aldeia Nossa Senhora de Nazaré, a título de curiosidade, havia feito essa mesma pergunta. Os Tikuna Marijane e Ondino (filha e pai), que me receberam em sua casa, conversaram muito comigo a respeito de como eles poderiam definir teatro e trouxeram a mesma tradução: *ěãwaegü* (brincadeira). Mas disseram que era a brincadeira dos adultos, que pressupõe bagunçar com os outros, fazer piadas, gracejos, como um palhaço ou um bufão. Perguntei também, como poderíamos chamar um performer, um ator, que foi chamado de *ngeēcüraũ*, palhaço, relacionado a ideia de bagunceiro, doido, ou, *daucüraüweëü* ‘aquele que gosta

⁸⁸ No ritual Tikuna de iniciação feminina *Worecü* ou A Festa da Moça Nova existem seres mascarados, mas não são considerados personagens ficcionais como veremos no Encontro 3. E como vimos anteriormente, o ritual pode se aproximar do campo das artes cênicas, da performance, onde temos elementos de teatralidade, de performatividade, com danças, músicas, máscaras, elementos visuais, em uma estrutura com início, meio e fim estipulados, mas não fixos, como uma improvisação, com alguns ‘papéis’ estabelecidos, que pressupõe ações específicas, repleto de signos que são compreendidos pelos pertencentes aquele povo.

de bagunçar com as pessoas', ou, *toügü* (macacada), que vem de *Toü*, a máscara do macaco prego que aparece durante o ritual de iniciação feminina e representa uma figura cômica.

Porém, como disseram os Tikuna, a brincadeira da criança é diferente, é levada a sério por elas, que podem se 'magoar' se sentem que são motivo de riso. É preciso muito respeito e cuidado no trato com as crianças, usar de delicadeza para adentrar no seu universo, sem forçar que falem, nem que participem das atividades. Algumas crianças são muito tímidas, não conseguem falar diante do coletivo, preferem ficar sozinhas, ou falar individualmente com o adulto que está conduzindo a prática.

O tempo de cada criança deve ser respeitado, criando-se um espaço que inspire confiança para que ela aos poucos vá interagindo cada vez mais com o grupo. Mergulhar no universo infantil é respeitar o silêncio da criança, deixar que sejam protagonistas, que parta delas a iniciativa, mas sem ficar persuadindo com perguntas ou forçando sua participação nas atividades. Quem nos fala a respeito disso é Adriana Friedman (2015) em sua pesquisa sobre crianças. A antropóloga e educadora trata o espaço infantil como um lugar sagrado, dizendo que devemos nos curvar e pedir 'licença' para entrar nesse território, e que o protagonismo da criança pode se expressar a partir de diferentes linguagens:

Dar voz às crianças significa oportunizar tempos e espaços nos quais elas possam 'falar, dizer, expressar-se' de forma espontânea, por meio de suas linguagens verbais e não verbais, seus sentimentos, percepções, emoções, momentos, pensamentos. (FRIEDMAN, 2015: 40).

Pensando na ideia do espaço infantil como um território sagrado, desejávamos organizar nossos encontros como um 'ritual', em um processo com início, desenvolvimento e final que se repetisse em sua estrutura, mas que a cada encontro fosse único. Mepaeruna sugeriu que começássemos com uma música, cantando e dançando em roda, já que era algo que envolvia o coletivo, as crianças gostavam e participavam.

Estabelecemos que começaríamos nosso 'ritual' com uma roda: todos de mãos dadas, olhos fechados, prestando atenção na sua respiração, em seu corpo, escutando os sons que se manifestavam no espaço, sentindo a temperatura do ambiente, a textura, a temperatura e o toque das mãos dos

colegas do lado, nos concentrando, nos conectando com nós mesmos, com os outros e com o espaço.

Em seguida, introduzíamos alguma canção que nos levava à dança. Quem sugeria as canções era Mepaeruna ou alguma das crianças, que deveria repeti-la até que todos conseguissem cantar juntos. Como acompanhamento de nossas canções e danças tínhamos flautas, chocalhos e tambores.

Nós criamos uma prática com o tambor para as crianças, misturando a experiência na aldeia aos ensinamentos da oficina de 'Música orgânica' com o músico amazonense Eliberto Barroncas, realizada no II seminário da região Norte: educação, arte e intercultura em setembro de 2018.

Eliberto Barroncas traz sua vivência com os indígenas e fala sobre a circularidade do tambor relacionada à circularidade da roda e às danças circulares em sentido anti-horário para que aconteça o fluxo de energia, propondo uma metodologia que se desenvolve em diferentes etapas até chegarmos a tocar o tambor.

Primeiro; experimentamos o som do tambor batendo com as palmas da mão, assim, dependendo de como batíamos, produzíamos o som grave (mão em concha) e o som agudo (pontas dos dedos na palma da mão). Segundo; fazíamos a batida em quatro tempos com os pés, caminhando pelo espaço. Terceiro; experimentávamos a batida do pé ao mesmo tempo em que tocávamos um instrumento (chocalho, flauta, tambor). Quarto; introduzíamos o canto. Por fim; dançamos, cantamos e tocamos nessa roda em sentido anti-horário que girava no espaço da sala.

Seguindo esse caminho trabalhamos com as crianças. Mas, antes de formarmos a roda coletiva sugerimos que cada uma experimentasse tocar os diferentes instrumentos individualmente, e na sequência, os reproduzissem com o seu corpo, fazendo a percussão a partir de diferentes formas de tocar o próprio corpo, ou com a voz, pensando que a voz é manifestação do corpo, como vimos em Zumthor (2002).

Com essa proposição buscamos aguçar a percepção das crianças para os sons produzidos pelos instrumentos, para que então experimentassem em pequenos grupos compor ritmos, pois percebemos que com todos juntos era mais difícil controlar o caos sonoro que essa experiência evocava, já em grupos menores era mais fácil de orquestrar e fazer com que se percebessem enquanto

coletivo. Quando já estavam melhor afinados é que partíamos para a roda com todos juntos. Depois, de 'aquecidos' e 'entrosados', abríamos nosso pequeno tapete verde no chão, que nos ajudava a concentrar o grupo no espaço e começávamos a contação de histórias, com a improvisação dela na sequência.

Ao final das atividades, entregávamos folhas de ofício, giz de cera e lápis de cor para as crianças desenharem - que elas haviam pedido desde o primeiro encontro - com a proposta de manifestarem nos desenhos o que foi mais significativo das práticas. Todas ficavam à vontade em desenhar e podíamos ver como se expressavam as que eram mais tímidas. Fechávamos com o compartilhamento do lanche e nos despedíamos.

E assim era a estrutura do nosso 'ritual' semanal no Parque das Tribos: início, meio e fim definidos, como um roteiro, uma partitura, mas que a cada encontro nos propiciava uma nova experiência.

Nosso coletivo estava constantemente conversando, refletindo e buscando referências que nos ajudassem na prática, pensando em ações que conseguissem envolver de forma significativa as crianças. Entramos até em alguns embates, como, por exemplo, quando observamos que enquanto Mepaeruna contava uma história muitas crianças estavam dispersas, querendo pegar os bonecos, mexer nos objetos que havíamos levado, algumas viram o lanche e desde o começo só perguntavam dele.

Essa atitude de interesse pelo lanche desde o início aconteceu em outros encontros e fez com que uma das estudantes da UEA questionasse o momento do lanche, pois ela sentia que muitos só estavam interessados nele. Particularmente, acho normal as crianças, principalmente as menores, esperarem ansiosas o momento do lanche, não acho que participavam das atividades somente por isso e mesmo que fosse não vejo problema, não atrapalhavam, realizavam as proposições com tranquilidade e podiam sair quando quisessem, já que estavam do lado de suas casas e o portão do Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit* ficava aberto, além disso, não eram 'obrigadas' a permanecer como se sentem, muitas vezes, em uma aula formal. Penso que abrindo mão desse momento a turma não iria mudar, pois sempre chegava gente nova, alguns ficavam um tempo sem vir, depois voltavam, e o lanche não era nada de extraordinário.

Reitero que o espaço de descontração propiciado pela hora do lanche é uma oportunidade para conversar e conhecer melhor as mães e as crianças. Mepaeruna também disse que não deveríamos deixar o momento de compartilhamento do alimento fora de nossas atividades. O dia em que experimentamos não levar o lanche, não fez com que as crianças fossem embora ou não voltassem, mas senti um vazio ao retirarmos esse momento tão descontraído de nossa prática, foi como se o desfecho do dia não tivesse acontecido.

Abaixo algumas fotos de alguns dos momentos de nosso 'ritual', não do mesmo dia, nem em ordem cronológica:



Figura 33 - Começo - Roda inicial todos de mãos dadas, momento de concentração. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 09/10/2018.



Figura 34 - Desenvolvimento - Canto e dança com o tambor. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 20/09/2018.



Figura 35 - Atividade principal. Primeiro momento: apreciando a história. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 25/10/2018.



Figura 36 – Atividade principal. Segundo momento: performando a história. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 25/10/2018.



Figura 37 e 38 - Atividade principal: Aula de jenípapo: Mepaeruna ralando o jenípapo enquanto conta a história da origem dos grafismos. Depois espremendo no tecido o jenípapo ralado para tirar seu sumo. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 29/08/2018.



Figura 39 - Mepaeruna fervendo o sumo do jenipapo. Figura 40 - Jenipapo esfriando para ser usado como pintura corporal. Espaço Cultural *Uka Umbesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 28/08/2018.



Figura 41 - Mepaeruna desenhando grafismo Tikuna de Tambor com sumo de jenipapo. Espaço Cultural *Uka Umbesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 25/10/2018.



Figuras 42 e 43 – Finalização. Fechando com as impressões das práticas através dos desenhos. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 15/06/2018.



Figura 44 - Finalização – vamos lavar as mãos para lanchar? Figura 45 - Lanchando, nesse dia pipoca. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 30/07/2018.

A minha vivência no Parque das Tribos foi uma experiência criativa, colorida, rica, intuitiva, inovadora e feliz. A maneira de conhecer e experimentar a proposta de uma nova pedagogia dentro das escolas indígenas contribuem muito para entendermos a metodologia desses novos centros de ensino, que pensam o mundo de forma integrada, mente, corpo e espírito. Essa forma tem tudo a ver com a nossa região amazônica, seu patrimônio imaterial e ambiental, a cosmologia dos povos da floresta; e o teatro não poderia ficar de fora disso, pois contribui muito como área do conhecimento para que essa identidade cultural seja formada desde os pequenos até o ensino médio. Durante as nossas visitas ao Parque das Tribos planejávamos as aulas utilizando como metodologia o teatro de formas animadas, estabelecendo logo um contato direto com o nosso público alvo: as crianças do povo Ticuna, tendo Mepaeruna, uma artista Ticuna, com uma imensa sabedoria sobre seu povo, como

nossa mestra na condução e no termômetro de nossas atividades. Inicialmente, as crianças ficaram fascinadas pelos bonecos e também interessadas pela narrativa das histórias que contávamos, quando interpretávamos os diferentes personagens das histórias e lendas indígenas mais conhecidas por nossa sociedade urbana. Depois, num segundo momento, começaram a entrar no jogo de encenar as lendas Ticuna que formam a cultura de seu povo, cheia de cantos, magia e personagens mitológicos. As mães que frequentavam as aulas sempre ajudavam a lembrar os principais cantos e histórias Ticuna dançando ao som dos instrumentos que trazíamos e que eram experimentados pelas crianças. Posso dizer que mesmo essa comunidade indígena estando passando por um grande processo de urbanização, as famílias que moram estão ligadas as suas raízes, buscam manter viva a chama de seus parentes, de seus ancestrais. Eu como artista e arte-educadora não vejo outro caminho que não seja pela educação, por uma matriz pedagógica diferenciada nas escolas que vamos preservar o que temos de mais importante que é o ser humano vivendo em equilíbrio consigo, com o outro e com a natureza. (Depoimento de Vanessa Pimentel, atriz amazonense, estudante do curso de licenciatura em Teatro da UEA, participou de toda a fase do projeto com o grupo Tikuna de Mepaeruna).

Além dessas experiências poéticas que seguiam uma mesma linha de prática, experimentamos em um de nossos últimos encontros, antes das férias, trabalhar com a tecnologia, já que era perceptível o interesse das crianças por esse universo. Propusemos que realizassem o que chamamos de um pequeno documentário, um vídeo curto, que elas iriam filmar usando uma câmera amadora e celulares. O tema de nosso documentário partiu da seguinte pergunta: 'qual o lugar do Parque das Tribos que vocês mais gostam?'. Assim, saímos da 'escolinha' (como as crianças chamam o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*) e fomos até o terreno eleito por unanimidade como o melhor lugar do Parque das Tribos: o campo de futebol.

Esse dia foi uma aventura, um dos mais divertidos, pois para chegar até o campo de futebol precisávamos passar por alguns espaços inusitados: ladeiras íngremes e igarapés cercados por mato e barro. As crianças estavam bastante entusiasmadas por estarem na liderança do processo, elas guiavam a caminhada e faziam a filmagem, eu e uma das estudantes participante do projeto ajudávamos os menores e acompanhávamos os maiores que comandavam o

grupo. Para seguirmos até o campo de futebol nosso lema era: ‘ninguém solta a mão de ninguém.’



Figura 46 – Aprendendo a usar a máquina para filmar. Figura 47 - As crianças nos levando para o campo de futebol. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 07/12/2018.



Figura 48 - Descendo a mata para chegar do outro lado do Parque das Tribos onde encontraríamos o campo de futebol. Figura 49 - O campo de futebol. Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 07/12/2018.

Na semana seguinte assistimos a filmagem e conversamos sobre ela. As crianças deram muitas risadas ao se ver no vídeo e fizeram uma análise crítica sobre cada uma que filmou, refletindo o porquê de algumas imagens terem ficado melhores do que as outras, segundo elas, quem estava sendo ‘gaiato’⁸⁹ não filmou ‘direito’, pois ficava rindo e ‘bagunçando’ com os outros, quem utilizou uma linguagem mais ‘jornalística’ – digamos - narrando os acontecimentos, elas consideraram que se saiu melhor.

⁸⁹ Os indígenas com quem convivo usam muito essa palavra para se referir as pessoas piadistas, brincalhonas.



Figura 50 - As crianças assistindo sua filmagem. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 14/12/2018.

Outra atividade significativa que realizamos com as crianças no ano de 2018, foi levá-las ao Teatro Amazonas no 13º Festival de Teatro da Amazônia para assistir à peça de clowns: 'A excêntrica família de clowns' da Companhia Língua de Trapo de Manaus, dirigida por Hely Pinto, bonequeiro amazonense, que quando cheguei em Manaus me ensinou uma das técnicas de confecção de bonecos. Considero significativa essa experiência, pois as crianças saem da comunidade e podem se relacionar com outras pessoas em outros espaços, e percebo o quanto se sentem valorizadas com isso. Conseguimos o transporte da UEA para a realização dessa atividade, um trajeto que leva do Parque das Tribos ao Teatro Amazonas mais de uma hora de ônibus.

No final as crianças conversaram com os atores da peça, conheceram o camarim, depois falamos sobre a experiência, elas gostaram de assistir, acharam divertido, não sentiram medo dos palhaços e a maioria disse que gostaria de ir mais vezes ao teatro. Com o projeto sempre buscamos essas trocas de ir até a comunidade e levar a comunidade até a universidade, ao teatro e outros espaços que possam estabelecer encontros com trocas produtivas.

Não foi a primeira vez que os indígenas do Parque das Tribos estiveram no Teatro Amazonas. No ano de 2017 os grupos artísticos da comunidade

performaram de forma resumida alguns rituais de seus povos: o ritual da Tucandeira (formiga) Sateré-Mawé de iniciação masculina, e o ritual de iniciação feminina Tikuna.

No ano de 2018 Mepaeruna cantou no Teatro Amazonas ao lado de outras mulheres Tikuna que são referências artísticas bem conhecidas nacionalmente: Djuena Tikuna e Weena Tikuna, ambas irmãs. Os dois eventos foram organizados por Djuena Tikuna, vou contar um pouco sobre eles e o quanto esses momentos de ocupação do principal Teatro de Manaus foi significativo para os indígenas ali presentes.

As Tikuna no Teatro Amazonas - empoderamento

Djuena Tikuna, cantora, no dia 23 de agosto de 2017, realizou no Teatro Amazonas um show de lançamento de seu CD *Tchautchiüãne* (Minha aldeia), na ocasião ela fez questão que estivessem presentes lideranças e grupos indígenas de diferentes etnias.

O discurso de Djuena na abertura de seu show foi muito significativo para os povos indígenas ali presente, pois, para ela, ocupar aquele espaço era uma forma de resistência do seu povo, mostrando que mesmo depois de todo sangue indígena derramado na época da construção do Teatro Amazonas, durante o ciclo da borracha⁹⁰, agora eles estavam ali como protagonistas daquela história.

Grupos indígenas de diferentes etnias performaram seus rituais de forma resumida no palco do Teatro Amazonas. Entre esses grupos estava o grupo Tikuna *Wotchimaücü*, coordenado por Clotilde Tikuna, como dito anteriormente, uma das lideranças do Parque das Tribos, que apresentou as principais etapas do ritual de iniciação feminina *Worecü*.

Nesse dia, Mepaeruna não cantou, apenas acompanhou o grupo *Wotchimaücü*, ajudando seu irmão que era um dos mascarados do ritual, vestido com a máscara de *Torama*, uma onça. O mito de *Torama* conta a história de uma

⁹⁰ Nessa época a cidade era chamada de 'Paris dos trópicos' pois começou a se desenvolver rapidamente no final do século XIX e início do século XX, gerando muito lucro para os que começaram a investir ali, trazendo inovações para a cidade, que foi a primeira a ter energia elétrica no Brasil e a ter uma Universidade Federal, a UFAM (Universidade Federal do Amazonas).

velha xamã que veste a ‘capa’ de onça que pertencia a seu falecido marido, também xamã, e se transforma em onça⁹¹.

Quase um ano depois - dias 09 e 10 de agosto de 2018 - Djuena Tikuna movimentou outro evento no Teatro Amazonas, a I Mostra de Música Indígena do Estado do Amazonas – *WIYAE*, realizada pelo Governo do Estado do Amazonas, a Fundação Estadual do Índio – FEI e os artistas indígenas, em comemoração ao dia internacional dos povos indígenas. Mepaeruna disse que *Wiyae* na língua Tikuna quer dizer cantoria.

Para esse evento Djuena convidou algumas cantoras Tikuna da cidade de Manaus, Mepaeruna foi uma delas. Ao saber da notícia, a mãe de Mepaeruna, que estava na aldeia Porto Cordeirinho, chorou de felicidade pela conquista da filha.

Um dos motivos que fez com que Mepaeruna fosse convidada para cantar, além de ter uma boa voz, foi porque conhece a história de seu povo, o que era tão importante para Djuena quanto saber cantar.

Djuena e sua irmã Weena Tikuna (cantora e artista visual) falaram sobre a importância do evento em trazer as músicas tradicionais que falam da sua cultura, dos conhecimentos ancestrais de seu povo e as músicas contemporâneas dos indígenas, destacaram a questão do aprendizado dos cantos com as avós e os avôs.

Além dos Tikuna, cantaram, ainda, artistas Kokama, Sateré-Mawé e Munduruku. Weena Tikuna disse que o povo indígena não tem religião, mas sim, espiritualidade. Ela que realizou uma apresentação bem animada e no final conseguiu fazer com que todos cantassem juntos uma das músicas Tikuna de seu repertório, de uma maneira divertida e fácil ensinou o público a cantar repetindo várias vezes o refrão.

Mepaeruna apresentou no dia 10 de agosto, o último dia da Mostra, recebi um convite especial dela com espaço reservado na primeira fileira, além disso, fez um brinco igual ao seu e me presenteou para que eu usasse nesse dia. Mepaeruna cantou duas músicas tradicionais Tikuna, que são canções de aconselhamento durante o ritual de iniciação feminina *Worecû*, mesmo nervosa

⁹¹ Mito na íntegra em anexo.

por estar no Teatro Amazonas conseguiu realizar sua apresentação sendo muito aplaudida.



Figura 51 - Mepaeruna ao lado de sua sobrinha durante sua apresentação na WIYAE – I Mostra de Música Indígena do Estado do Amazonas. Teatro Amazonas, Manaus, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 10/08/2018.

O evento acabou em festa, o cantor Tikuna Jenário Araújo trouxe músicas contemporâneas que os Tikuna estão fazendo ao estilo *reggaeton*⁹². Pelo fato de viverem na tríplice fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia, esses ritmos latinos têm grande influência nas aldeias e comunidades. Em Nossa Senhora de Nazaré os Tikuna ouviam muito e no Parque das Tribos também é muito apreciada. Uma das músicas que Jenário Araújo cantou foi *Omi*, que fez com que todos os presentes cantassem e dançassem. Abaixo a música em língua Tikuna, em seguida a tradução feita por Mepaeruna:

Omi

Omi rü qui yuüguü

Omi rü qui yuügü

Baé – baé – baé

Nuâma tüü nanhagatchi

Yeama tüü nanhagatchi

Repete 2 vezes toda a música

⁹² Estilo musical que surgiu no Panamá e mistura música eletrônica com funk, salsa e hip-hop.

Lagarta

Vamos dançar a dança da lagarta e assim nós vamos dançar

Vamos dançar a dança da lagarta e assim nós vamos dançar

Baé – baé – baé

Vamos rebolar até o chão, vem dançar!

Vem pra cá rebolar, quero ver você dançar!

Durante o refrão *baé – baé – baé*, que seria o som da lagarta, temos que dar as mãos para quem está ao nosso lado e nos movermos juntos, serpenteando, descendo até o chão, como se fosse a própria lagarta.

Mepaeruna havia nos ensinado essa dança-canção no Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit* e era uma das preferidas das crianças, pois pressupõe uma brincadeira que é a da imitação da lagarta, o que faz com que se divirtam ao se ver nessa situação cômica e ver o outro na mesma situação.

Aula de voz – Mepaeruna na Universidade

Mepaeruna cantou a música *Omi* e canções tradicionais da Festa da Moça Nova quando participou da aula que ministrei de Expressão Vocal I no curso de Teatro da UEA no segundo semestre de 2018.

Convidei Mepaeruna após termos debatido alguns textos sobre trabalhos com cantos tradicionais no campo das artes cênicas. Levei como referência o trabalho de Maud Robart e Thomas Richards. No ano de 2015 havia participado da oficina: ‘O ator criador’, com Thomas Richards e os membros do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, que ocorreu na sede do Teatro Varasanta em Bogotá, Colômbia, durante uma semana.

A oficina visava a criação artística por meio dos impulsos corpóreos provocados ao acessarmos alguns cantos tradicionais que são trabalhados durante o processo. Sem nenhum exercício pensando em técnicas vocais vamos aprendendo a cantar ouvindo o outro cantar, percebendo e ativando os impulsos de nosso corpo para produzir esses sons. Ninguém ensina e nem são dadas as letras das canções, você vai absorvendo conforme entende, conforme as

canções vão lhe afetando, e assim, começa a criar e improvisar junto com os outros participantes.

Thomas Richards falou sobre o estudo das tradições ancestrais que buscavam para desenvolver o trabalho, ele disse que tinha como estímulo as referências de seus antepassados africanos em suas experimentações.

Durante a oficina tomei conhecimento a respeito do trabalho de Maud Robart, ao assistir um vídeo exibido por Thomas Richards que mostrava o diretor polonês Jerzy Grotowski conduzindo seus performers a partir da experimentação com cantos vibratórios tradicionais.

Jerzy Grotowski guiava a prática fazendo com que os performers percebessem o som que ressoava de seu corpo a partir das características vibratórias das canções. O vídeo mostrava a experimentação de Thomas Richards, mas, me chamou atenção a mulher que estava realizando o exercício ao lado dele: Maud Robart. “De 1978 a 1980, Maud trabalhou como co-diretora de Grotowski na fase de pesquisa cênica conhecida como Teatro das Fontes.” (MOTTA, 2019: 38). Nesse período, Grotowski não visava mais a produção de espetáculos teatrais para serem assistidos, mas sim, experiências realizadas para ‘testemunhas’, testemunhas de uma prática, de uma obra e da vida daqueles que com eles estiveram, o teatro era compreendido como um encontro. Maud permaneceu nesse trabalho com Grotowski até o ano de 1993.

Nesse sentido, Grotowski acreditava que a arte deveria revelar ao performer e provocar no público a sensação de um estado pulsante, não só pela via racional, mas ativando todos os sentidos (pensando corpo-mente-voz como um todo). A necessidade de fugir da ideia de um teatro convencional fez com que buscasse inspiração nas formas não-ocidentais de teatro, onde se depara com os rituais de culturas tradicionais.

Assim, as proposições de Grotowski queriam aproximar suas criações artísticas de um ato ritualístico, um ato coletivo, propiciando um espaço de encontro e comunhão entre todos: “eu acreditava que por meio do retorno ao ritual fosse possível reencontrar aquele cerimonial da participação direta, viva, uma reciprocidade peculiar, a reação imediata aberta, liberada e autêntica.” (GROTOWSKI, 2007: 119-120). Nesta direção, Grotowski dizia que para que o teatro continuasse vivo e pulsante ele deveria resgatar a espontaneidade teatral original provinda dos rituais, já que que os ritos primitivos deram vida ao teatro.

Maud Robart colaborou efetivamente com Jerzy Grotowski, já que ela, haitiana, desenvolve suas práticas a partir dos cantos tradicionais do ritual vodú afro-haitiano. Além do site da própria artista⁹³, onde encontramos algumas informações sobre ela, as bibliografias a respeito de seu trabalho são poucas, mas têm crescido recentemente.

Eu valorizo muito os encontros que a vida me proporciona - como tenho destacado ao longo desta escrita - e no doutorado pude estar junto da artista-pesquisadora Cristiane Madeira Motta (Kaya Mujeuin), e em uma de nossas conversas ela me contou sobre sua experiência com Maud Robart, no ano de 2016, em um ateliê de trabalho organizado pela Cia Teatro Balagan, dirigida pela artista e professora doutora Maria Thais Lima, experiência que pode ser melhor acessada em sua tese de doutorado.⁹⁴

Estávamos realizando uma disciplina de voz⁹⁵ no Programa de Pós-graduação da ECA-USP, que tinha como objetivo investigar e problematizar concepções de corpo, voz, pensamento e palavra, em relação ao trabalho do performer, principalmente por meio dos estudos de Kristin Linklater e de Jerzy Grotowski, referente ao período de 1965 a 1969. A partir de leituras, debates e experiências poéticas, nos foi proposto estabelecer um diálogo entre o pensamento de Linklater e o de Grotowski, inclusive de ideias-chave como a 'voz natural' e a 'organicidade', visando uma exploração de aspectos físicos, psíquicos, intelectuais e histórico-políticos da voz para performers no teatro contemporâneo.

Nesse sentido, debatíamos as questões relacionadas às aulas a partir de nossas experiências com o *Workcenter* e com as culturas tradicionais, ela no viés da tradição africana, que já está 'encorporada' à sua pesquisa há muitos anos, e eu como neófito nesse mundo das tradições, conhecendo o universo ameríndio, mas já fascinada pelo quanto esses diálogos inter/trans culturais tinham enquanto potência para instigar os processos criativos de um artista.

⁹³ <https://www.maudrobert.com/>

⁹⁴ MOTTA, Cristiane Madeira. O corpo que somos na experiência de cantar tradições. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes. São Paulo, 2019.

⁹⁵ Organicidade e Liberação da Voz Natural: Perspectivas sobre a Voz no Teatro Contemporâneo, sob orientação do Professor Dr. Thomas William Holesgrove, supervisionada pelo Professor Dr. José Batista Dal Farra Martins.

Hoje, lendo o trabalho de Cristiane Madeira Motta e lembrando de nossas conversas, percebo algo muito forte presente nessas pesquisas, que está relacionado ao engajamento, que leva a uma disciplina que pressupõe um envolvimento intenso daquele que pratica, não uma disciplina de controle, mas de algo que podemos chamar de devoção. Devoção, porque está ligada ao respeito, ao amor, à entrega, à dedicação por aquilo que se faz, como um modo de vida que nos transforma.

Essas formas de pensar o trabalho do performer indo na direção de uma descoberta profunda enquanto ser humano, nos permite ampliar nossos horizontes e percepções para o mundo ao nosso redor. São experiências que possibilitam tornar nossos corpos 'relacionais' (MOTTA, 2019), como foi a oficina de Maria Julia Pascali, que trouxe uma abordagem bem próxima à da vivenciada por Cristiane Madeira Motta com Maud Robart:

Maud aponta que o corpo humano tem a capacidade de fazer com que nos conectemos e relacionemos com: os outros seres humanos, a natureza, o ar, o sol, o todo ao nosso redor. Temos que tomar consciência de que o nosso corpo é um corpo relacional e de que isto faz parte de sua essência e para tal, temos os sentidos: olfato, tato, audição, paladar, visão. A prática proposta por Robart nos ajuda a permitir que nossos corpos sejam corpos relacionais. (MOTTA, 2019: 41-42).

Na época em que ministrei a disciplina de Expressão Vocal I, o trabalho de Cristiane Madeira Motta ainda não havia sido publicado, mas encontrei algumas referências sobre o trabalho de Maud Robart em revistas acadêmicas. Destaco a edição especial de setembro de 2017 da revista Rascunhos: Caminhos de Pesquisa em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Uberlândia, Dossiê: Encontro com Maud Robart, com organização e curadoria de Fernando Aleixo e Maria Thais, onde temos acesso a textos de diferentes autores falando das experiências com Maud Robart nos ateliês e encontros semipúblicos que acontecerem no Brasil em 2014, parceria entre a Universidade Federal de Uberlândia, a Universidade de São Paulo e a Universidade Estadual de Campinas. Além desses relatos, o dossiê conta ainda com depoimentos de outros profissionais que trabalham ou trabalharam com Maud Robart.

Os textos do dossiê ajudaram a elucidar algumas questões de como abordar as premissas dos saberes tradicionais com jovens estudantes de teatro. Estudantes, que são amazônidas, muitos com descendência indígena, mas que

desconhecem a história de seus antepassados. Essa abordagem de trabalho dentro das artes cênicas é a que tenho buscado levar aos meus alunos, e por se tratar de um trabalho de voz, além dos momentos em que experimentamos procedimentos específicos e conhecidos de teatro: visando o trabalho de higiene, aquecimento e desaquecimento vocal; respiração diafragmática; projeção e entonação da voz, pensei que seria relevante oportunizar que conhecessem e experimentassem alguns cantos tradicionais ameríndios, para que de alguma forma se conectassem à suas origens.

Pablo Jiménez (2017), que trabalha com Maud Robart desde 1987, fala que a pedagogia da artista franco-haitiana fez ele perceber que para descobrir o universo que compõe os princípios das artes tradicionais é necessário deixar de ser um observador distante, abandonando todos os conceitos, ideologias e preconceitos e se permitir a uma experiência subjetiva direta. “O que significa que o sujeito participante deve trazer, para o interior da prática, todos os seus recursos pessoais – espírito, corpo, coração e sentidos.” (P. 13). Deste modo, ele diz que para Maud Robart a origem arcaica da cultura é a experiência direta, que independe do tempo histórico. O conhecimento do saber ancestral, que é transmitido oralmente por meio da sonoridade dos cantos tradicionais dos rituais afro-haitianos, ultrapassa as barreiras da cultura, do tempo e do espaço, já que o ritmo é uma maneira viva de precisão que conecta - através do movimento corporal e do canto - o ritmo do movimento do universo ao ritmo individual de cada pessoa.

O artista-pesquisador Eduardo Okamoto fala que a prática com Maud Robart se apresentou a ele como um “saber sensível” (2017: 41), visto que o aprendizado está vinculado à experiência pessoal daquele que aprende. Um trabalho que atualiza a tradição por meio da memória e da imaginação, já que a prática com os cantos tradicionais altera a percepção daquele que faz. Okamoto fala que com essa experiência não se tinha a intenção de fazer ‘teatro’, nem trabalhar técnicas de afinação vocal, mas era uma vivência que remetia ao teatro ou a ‘atividades oriundas dele’ (2017: 44), que borravam “os limites entre as linguagens artísticas (dança/canto) para apontar para uma integração do homem.” (P. 48-49). Da mesma maneira que percebemos que na tradição ameríndia não há uma divisão muito clara entre música e dança, cantamos,

tocamos e dançamos ao mesmo tempo, em um movimento que entrelaça arte e vida.

As questões levantadas pelas reflexões a partir desses textos e outros que os complementam, e que se fazem presentes ao longo deste trabalho, me inspiraram a convidar Mepaeruna para uma de nossas aulas de voz, permitindo que os estudantes tivessem contato com essa tradição viva na figura dela, tentando desmistificar a ideia estigmatizada do 'índio primitivo', que existe em nossa sociedade, até mesmo pelo desconhecimento dos próprios alunos a respeito da cultura indígena, buscando efetivar na prática a ideia de descolonização do saber. Mesmo morando no Amazonas, a maioria chega na universidade ignorando e tendo a visão do senso comum, de que índio é só aquele que 'não tem contato' com a nossa cultura, aquele que vive na floresta, não imaginam que a cultura indígena está viva em muitas comunidades, inclusive dentro da própria cidade de Manaus.

A presença de Mepaeruna e de seus filhos causou alvoroço na turma, todos muito curiosos fizeram perguntas a ela, que falou principalmente sobre o aprendizado das canções com a sua avó. Falou, ainda, sobre ser mulher na aldeia e na cidade, das dificuldades que enfrentou e enfrenta para criar e educar seus filhos, pois apesar de ter tudo o que precisa na aldeia, no sentido de subsistência, já que lá plantam, caçam e pescam, ao mesmo tempo, acha que os filhos precisam estudar fora da aldeia para que também tenham acesso ao conhecimento do mundo dos brancos. Outra questão é a saúde, muitas vezes é preciso sair da aldeia para se tratar de algumas doenças.

Mepaeruna contou que quando estava na oitava série do ensino fundamental foi atrás de sua origem, perguntou aos mais velhos sobre o seu 'DNA' (como ela mesmo falou) e descobriu que além de seu sangue predominante ser Tikuna, já que é o de seu pai, ela tem sangue português e Kokama (que é o de sua mãe, mas como quem determina a etnia é o pai, Mepaeruna é Tikuna). 'Somos todos índios parente.' (Mepaeruna).



Figura 52 – Mepaeruna contando sua história na aula de Expressão Vocal I. Escola de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 22/09/2018.



Figura 53 – Estudantes do curso de Teatro na aula de Expressão Vocal I conversando com Mepaeruna. Escola de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 22/09/2018.



Figura 54 – Turma de Expressão Vocal I contando e dançando músicas tradicionais Tikuna. Escola de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 22/09/2018.

Quando falou de sua experiência enquanto neófito no ritual de iniciação feminina *Worecú*, A Festa da Moça Nova, foi o ápice do encontro, pois a maioria não imaginava que existisse tal rito de passagem, que acontece quando a menina Tikuna tem sua menarca⁹⁶.

Mepaeruna contou que ficou meio ano reclusa após sua menarca, fechada em casa, não saía para nada, ‘chegou a ficar branca’, pois nem tomava sol, permanecia em casa enrolando a fibra de tucum⁹⁷ na coxa, fazendo tipo um tapete para sentar-se em cima, esperando o dia de sua Festa.

O que ouvi de Mepaeruna, e de outras mulheres e homens Tikuna, é que A Festa da Moça Nova é a oportunidade para as mulheres mais velhas aconselharem as moças que não querem obedecer a suas mães. Uma frase que ouvi muito dos Tikuna é que ‘a menina antes da festa fica gritando com a mãe igual cotia’ – todos usam essa analogia para falar da moça antes de menstruar e passar pelo ritual. E que o desfecho do rito de passagem, que é quando arrancam os cabelos da Moça, é para que sintam medo e não gritem mais com

⁹⁶ Primeira menstruação.

⁹⁷ Palmeira típica amazônica.

as mães, 'se a menina não passa pela Festa ela briga com a mãe, fala que jenipapo é sujo, fica respondona e só depois da Festa pode cozinhar'.

Mepaeruna e as outras mulheres Tikuna com quem conversei disseram que arrancar os cabelos dói muito, sai um pouco de sangue, mas que beber o *payauaru* – bebida típica servida na Festa, com teor alcóolico moderado, feita da fermentação da mandioca⁹⁸ - ajuda a não sentir tanta dor, porque deixa o corpo mais relaxado. Mepaeruna falou que quando saiu do curral (que é um espaço de madeira onde a *Worecū* - Moça Nova - fica fechada durante A Festa e só pode sair ao final do último dia) levou um susto ao ver tanta gente, mas se divertiu bastante, principalmente depois que passou a dor de arrancar seus cabelos e foi para o banho de igarapé, que é uma ação coletiva como fechamento do ritual. E garantiu que após A Festa ficou mais obediente.

Mepaeruna fechou nosso encontro cantando uma das músicas da Festa da Moça Nova. A linguagem metafórica⁹⁹ fica evidente nesta música, que fala sobre a vagina da mulher, simbolizada por *Macuya*, uma espécie de perereca que possui várias cores. Quando ouvi a música pela primeira vez na aldeia de Nossa Senhora de Nazaré achei muito bonita, simplesmente pelo ritmo da canção, não sabia o significado da letra, pedi que Marijane Tikuna me falasse a respeito da música, só não entendia por que ela parecia não saber ou não querer me falar o significado, demorou dias para traduzir a música, ficava conversando em Tikuna com seu pai para que ele a ajudasse e eu sem entender nada. Achei estranho, mas depois quando falei da música para Mepaeruna, ela dava muita risada e me explicou o significado.

Fiquei pensando se Marijane sentiu vergonha de falar sobre o sentido da música, já que na aldeia tem muita influência católica, mesmo nós estando sempre juntas, foi a pessoa de quem mais me aproximei enquanto estive lá¹⁰⁰, ou, por ser óbvia a relação da perereca com a vagina que nem precisava de explicações, mas eu não fiz essa relação, só quando Mepaeruna me disse.

Quem já estudou outras línguas sabe que algumas piadas, velhos ditados, frases prontas, expressões, etc. só fazem sentido na língua de origem e se

⁹⁸ Macaxeira, não a mandioca brava da qual é feita a farinha.

⁹⁹ Como vimos no estudo de Els Lagrou (2007).

¹⁰⁰ E depois quando fui para a cidade de São Paulo de Olivença, AM, fiquei em sua casa, ela que estava passando um período na aldeia, mas vivia na cidade onde cursava Pedagogia na UEA.

traduzidas não fazem sentido algum, da mesma forma é no universo Tikuna, uma tradução literal não vai fazer entendermos o verdadeiro significado, principalmente por se tratar de um universo cheio de metáforas.

Abaixo a música e sua versão traduzida:

Macuya

*Ngĩ caturü cü dawenügu
Ya nütchana cü alega
yaua tcha yaua ingĩmatütchiru
Yaua yaua, macuya macuya i ngugurinü
Nüetchama ta naca wainiĩ
Cü dawenüügu cü alega io'i
Ga niĩ ga cuaratchi ya üaü
Niĩ ya derecutchigu nheguma
Niĩ i u'tüma niĩ caüü ya caücü
I nheguma niĩ ya wüicacü ya
Wüicacü rü ngĩmaãta ni'i mã'pü arü
Witapeena ya caücü ya derematü ya ngitcheru
Yaua yaua inamatügu cü dawenügu cü dawenügu
Cü auega i nüetchama ta cü auega.*

Macuya – perereca sedutora

Quando você olha pra ela, você fica com vontade de rir e chorar
A cor azulada é a cor da roupa (pele) dela, *Macuya* (perereca que seduz)
Porque é assim mesmo, quando você fica olhando para a cor da roupa (pele)
sempre você vai ficar com vontade de rir e chorar.

Quando o velho vovô sol se pôr no final da tarde, é quando a perereca
encantadora canta no alto (topo) da montanha. Amarelo e azul é a cor da roupa dela.
E sempre que você ver as cores pintadas em sua pele você vai se emocionar e
sentir vontade de rir e chorar.

‘Se o pajé coloca uma reza na pessoa e a pessoa canta a música da *Macuya*
ela se torna uma sedutora.’

O humor Tikuna

Quando aparece o riso, todas as características que constituem a armadura da situação comunicativa se desfazem: fundamentalmente, a unidade entre falante, sua situação e sua linguagem. Quando irrompe o riso, a própria situação comunicativa perde seu 'patetismo' e se transforma em mascarada, em teatro, em ritual. E de repente, tudo é percebido debaixo de outra luz. (LARROSA, 2003: 179).

O humor é uma característica presente no imaginário coletivo do povo Tikuna, nas histórias de suas canções e mitos que têm como personagens principais seus heróis míticos: os gêmeos imortais Yoi e Ipi. Foram eles que trouxeram todos os ensinamentos necessários ao povo Tikuna; ensinaram a plantar, a fazer a pintura com o sumo de jenipapo, como deveriam ser os casamentos e as festas. Os conhecimentos proporcionados pelos gêmeos imortais aparecem com um toque de humor, que eu considero bufonesco, principalmente nas peripécias acarretadas pelas ações de Ipi.

O linguista Tikuna Abel Antonio Santos Angarita (2010) nos traz alguns dados sobre Yoi e Ipi, falando que Ipi é o gêmeo trapalhão, criativo, que tem sede por aventuras, o primeiro a falar e a querer resolver as coisas, ao contrário de Yoi, o gêmeo sábio, que pensa muito antes de tomar qualquer decisão.

Esse dado trapalhão, burlesco e catastrófico de Ipi é uma característica encontrada nos gêmeos do mundo ameríndio. Claude Lévi-Straus (1977) vai abordar isso em sua obra 'Mito e significado', relacionando os gêmeos - recorrentes nas mitologias ameríndias, tanto da América do Sul quanto da América do Norte - "as desordens atmosféricas" (P. 19), sendo que sempre existe um que é 'mal' e trapaceiro. Há uma disputa intrínseca aos gêmeos desde antes de nascerem para decidir quem nasce primeiro e essa disputa segue até o fim da vida, ou, acaba por separá-los.

Deste modo, Ipi seria uma espécie de *trickster* da cultura Tikuna, figura cômica recorrente em diferentes culturas.

O termo *trickster*, adotado originalmente para nomear um restrito número de 'heróis trapaceiros' presentes no repertório mítico de grupos Indígenas norte-americanos, designa hoje, na literatura antropológica, uma pluralidade de personagens semelhantes, de que se tem notícia em diferentes culturas. (...) Em geral, o *trickster* é o herói embusteiro, artiloso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se

situam, dependendo da narrativa, num passado mítico ou no tempo presente. (QUEIROZ, 1991: 94).

Não foi à toa o meu interesse pelo universo Tikuna, já que minha paixão por esses seres considerados em muitas culturas como *tricksters* vem desde quando comecei os estudos sobre os bufões, ainda na graduação, contudo, foram dois fatores que me fizeram querer conhecer mais a respeito dos Tikuna:

- primeiro; quando soube do ritual de iniciação feminina ligado à menarca: *Worecū* (a moça que tem a primeira menstruação), no Brasil chamado de A Festa da Moça Nova, na Colômbia e no Peru Festa da Pelação (*Fiesta de Pelacion*), já que ao final do rito os cabelos da neófito são arrancados como forma de purificação. A professora doutora Artemis de Araújo Soares (2001) fala que esse ritual é um dos de maior destaque dado a mulher que se tem notícia em sociedades ameríndias, a mulher é vista como uma figura importante, responsável por gerar a vida e dar continuidade ao povo Tikuna, logo, a sobrevivência desse povo está ligada a esse ritual, pois é um evento que garante a fertilidade da terra.

- segundo; quando descobri que durante esse ritual apareciam seres mascarados que eu consideraria cômico-grotescos - a partir de minhas referências de estudo do bufão - com pênis a mostra, alguns com bocas escancaradas, ou orelhas grandes, entre outras características hiperbólicas, que surgem com o intuito de alertar a *Worecū* e os convidados da Festa sobre os perigos que assolam quem descumpra as regras estabelecidas ao povo Tikuna por seus ancestrais. E isso se dá de forma 'assustadora', por se tratar de algo sobrenatural, mas ao mesmo tempo com uma dança-brincadeira (em que tentam acertar seu pênis em quem estiver por perto) que arranca gargalhadas dos participantes da Festa, é um riso ambíguo que causa ao mesmo tempo medo e diversão.

No início, quando relacionei as máscaras Tikuna ao universo bufonesco, não foi no sentido de fazer uma comparação entre os bufões e os mascarados, já que cada cultura possui sua especificidade, contudo, existe a herança cultural deixada pelos rituais primitivos com figuras sobrenaturais que guardam uma certa relação com os bufões, ou com o mundo do riso, numa perspectiva antropológica, a partir da referência de figuras que sempre existiram nas culturas mais distantes e que serviam para divertir, criticar, ofertar ou mesmo espantar as

doenças e epidemias, cataclismos, temporais, ou seja, existe um espírito bufonesco universal que é berço da cultura teatral¹⁰¹.

Ao longo da pesquisa fui percebendo uma comicidade Tikuna, que relaciono aos bufões, pois, além de estar ligada a um universo que pode ser lido como mágico, já que é parte de sua cosmologia e repleto de metáforas, ela é grotesca e escatológica, e se faz presente em diferentes canções e histórias¹⁰². A etimologia da palavra *Magüta*, que é como o povo Tikuna se autodenomina em sua origem, nos revela que foram pescados de vara por Yoi. “*Magü* - pescados com vara, *ta* – coletivo, que é o nome verdadeiro daqueles que foram pescados pelo deus imortal *Yoi* nas águas do Igarapé sagrado *Eware*.” (ANGARITA, 2010, 2013). Já Ipi, foi o responsável por pescar os outros povos. Mas antes de Yoi pescar os *Magüta* aconteceram algumas confusões provocadas por Ipi.

Começo o próximo encontro relatando um dos atos mais inconsequentes cometidos por Ipi, essencial para compreendermos o ritual *Worecü*, A Festa da Moça Nova, que foi o que resultou na pescaria dos povos, e aconteceu logo depois que os gêmeos fizeram surgir o dia com a derrubada da árvore da samaumeira que escondia o sol. Esta história revela questões do universo Tikuna, principalmente relacionadas a importantes signos presentes no ritual.

¹⁰¹ Podemos saber mais a respeito disso a partir do estudo de Elisabeth Silva Lopes que aborda as possíveis origens remotas do bufão em diferentes culturas: LOPES, Elisabeth Silva. *Ainda é Tempo de Bufões*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

¹⁰² A título de curiosidade acrescento neste trabalho as histórias de ‘*Moé*’ e ‘*Torama*’ em Anexo que deflagram um pouco desse universo grotesco e escatológico ao qual me refiro.



Figura 55 – Mulheres Tikuna. Nossa Senhora de Nazaré, município de São Paulo de Olivença, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.

ENCONTRO 3 – As raízes Tikuna - *Naitchumaã*

Mulher – a figura central¹⁰³

A MOÇA DE UMARI

Após os irmãos conseguirem arquitetar a derrubada da samaumeira, Yoi pediu que a cotia plantasse o coração da samaumeira, ela plantou e nesse lugar nasceu uma árvore de umari que começou a dar flores amarelas e perfumadas indicando o primeiro fruto. Ipi nem dormia só ficava olhando para a árvore de umari, estava ansioso para comer o fruto que estava amarelado. Passou-se muitos dias e a fruta não caiu, Ipi não aguentou mais esperar e decidiu ir caçar, mas, alertou Yoi que não pegasse a fruta caso ela caísse. Yoi estava se embalando na maqueira quando a fruta caiu, ele chegou perto e viu que não era uma fruta, mas sim uma moça. Yoi pegou a moça e levou para a sua casa deixando-a escondida dentro de uma flauta de osso. Quando Ipi chegou e foi olhar o umari viu que a fruta não estava mais lá, então, perguntou a Yoi onde estava a fruta. Yoi tentando enganar o irmão disse que não sabia de nada. Ipi não conseguia dormir porque sabia que a fruta era uma moça e estava desconfiado que Yoi tivesse escondido ela. Um dia Ipi escutou Yoi rindo e conversando, quando perguntou com quem ele estava rindo, Yoi respondeu que era com a vassoura. Ipi pegou uma vassoura e com ele ela não riu, mesmo assim Yoi continuava com risos e conversinhas em sua maqueira e toda vez que Ipi perguntava o que era, ele dava uma resposta como a da vassoura, logo, Ipi pegava o objeto e nada acontecia. Até que um dia Yoi foi caçar e Ipi começou a procurar a moça, mas não encontrou, resolveu pegar uns peixinhos no rio e colocar no fogo, os peixinhos pulavam e Ipi tentava acertá-los com seu pênis, com isso, a moça que estava dentro da flauta não aguentou e começou a rir. Ipi percebeu que a risada vinha da flauta, pegou a flauta e balançou até que a moça saiu lá de dentro, Ipi beijou a moça, fornicou com ela e ela engravidou. Ipi tentou diminuir a moça para colocar ela de volta na flauta, mas ela já estava barriguda. Ipi resolveu sair de casa para encontrar Yoi e no caminho encheu seu pênis com o pó da fruta de pixiúba para que Yoi visse seu pênis cheio e não desconfiasse que ele havia engravidado sua mulher, mas, não adiantou nada, quando Yoi chegou em casa e viu sua mulher barriguda sabia que tinha sido Ipi. Yoi ficou furioso, disse que a mulher ia sangrar muito e sentir dor para ter aquele filho, e a partir de então todo o povo ia sofrer dor porque Ipi era doido e como castigo mandou Ipi ralar jenipapo muito longe para pintar seu filho.¹⁰⁴

¹⁰³ Isso não quer dizer necessariamente que ocupe um lugar privilegiado dentro da sociedade.

¹⁰⁴ Este é o resumo de uma das partes do mito de surgimento do povo *Magüta* a partir de relatos colhidos em campo e das seguintes referências: ANGARITA (2010); MATAREZIO FILHO (2015); SOARES (1999).

Este episódio do mito de criação Tikuna deflagra questões cosmológicas relacionadas a um momento fundamental para a vida desse povo, que é a realização do ritual de iniciação feminina *Worecû*, A Festa da Moça Nova, feito, sobretudo, para que a terra não deixe de ser fértil, como dito pelos próprios Tikuna: 'para segurar a terra, foi Yoi que mandou como castigo depois do que Ipi aprontou'. Realizando A Festa da Moça Nova, os Tikuna mantêm em harmonia as relações que estabelecem com os diferentes seres que habitam o cosmos, o que vai assegurar que a subsistência (plantação e colheita) desse povo seja abundante, bem como a perpetuação deles.

O conhecimento indígena está imbricado à essas relações que estabelece com o universo, dessa maneira, dentro da tradição ameríndia seus modos de saberes se dão em um âmbito cosmogônico onde operam conexões entre os seres e os mundos, trazendo não só uma dimensão do nosso planeta terra, mas de outros mundos habitados.

No ritual *Worecû*, A Festa da Moça Nova, os Tikuna celebram a fertilidade da mulher, pois a menarca sinaliza que a Moça chegou em seu período fértil, está pronta para gerar a vida. Como em outras culturas, a imagem feminina é ligada à terra, logo, A Festa da Moça Nova é a celebração da abundância proporcionada pelo que nasce da terra e mantém viva a espécie humana.

A narrativa do mito da Moça de Umari contém informações fundamentais para entendermos os significados de alguns elementos presentes no ritual. Primeiro, a figura da mulher, castigada à sangrar muito e a sentir dor. Depois, a limpeza do corpo com a pintura feita de sumo de jenipapo, que é uma forma de purificação, realizada em alguns momentos da vida Tikuna.

Abel Antonio Santos Angarita (2010: 312) fala que os recém-nascidos são pintados com jenipapo como forma de proteção, porque o filho da mulher de Yoi, aquele concebido por Ipi, quando nasceu foi pintado com jenipapo para protegê-lo de doenças e outros males da natureza, assim, pôde crescer, adquirir sabedoria e conhecimento. Junto dessa pintura, a criança recebe o nome relacionado a sua nação (clã), em seguida o pajé utiliza o tabaco para colocar um 'ser' invisível no corpo do recém-nascido que irá protegê-lo e fortalecê-lo durante toda a sua vida.

A jovem neófita também é pintada com o sumo de jenipapo ao fim do ritual de iniciação feminina para a retirada de males. Deste modo, a limpeza propiciada

pela pintura do corpo com o sumo de jenipapo retira o cheiro de sangue e renova a pele. O antropólogo Edson Tosta Matarezio Filho (2015) nos informa que são três momentos da vida Tikuna em que a pessoa é pintada por inteiro com o sumo de jenipapo:

1) poucos dias após seu nascimento; 2) durante os rituais que um xamã realiza sobre um homicida, o assassino é inteiramente pintado com sumo de jenipapo caso ele tenha entrado em contato com o sangue do morto; 3) quando as moças são iniciadas também são pintadas. Ou seja, estes três momentos possuem uma forte necessidade de “retirada dos males”, isto que torna as pessoas vulneráveis para tornarem-se outra coisa que não humanos. (MATAREZIO FILHO, 2015: 263).

Portanto, o sangue é a substância que relaciona esses males: o sangue do momento do parto, o sangue da menstruação e o sangue derramado pelo assassino. “O sangue seria uma substância tão fundamental para os Ticuna que estaria, segundo uma etimologia arriscada de Goulard, na raiz da palavra *dü’ü*, que podemos traduzir como “gente”, mas que inclui a todos os “seres vivos”.” (MATAREZIO FILHO, 2015: 235).

O sangue derramado pela mulher de Yoi quando pariu o filho de Ipi veio como uma maldição imposta por Yoi, que a partir de então faria com que todas as mulheres parissem com sangue e dor. A relação do ser mulher com o sangue e a dor está presente nas histórias do mito de criação do mundo Tikuna, antes do episódio da Moça de Umari, a primeira mulher, Mapana, também sofreu com isso, acarretando o castigo da menstruação, elevando a partir de então a mulher ao papel central na concepção. Vejamos o mito:

A CRIAÇÃO DO MUNDO

A criação do mundo *Magüta* começa com o grande Deus criador do universo: Mowíchina que criou o primeiro casal de imortais: Ngutapa e sua esposa Mapana, os dois viviam em um local que é sagrado para os Tikuna, o Eware. Um dia os dois saíram caminhar na floresta e brigaram, porque Mapana não gerava filhos. Então Ngutapa bateu em Mapana e amarrou ela em um tronco de árvore com as pernas abertas onde foi picada por vespas que a deixaram sangrando até ser socorrida por um gavião que disse que ela deveria se vingar do marido. Quando Mapana encontrou Ngutapa jogou as vespas nele que picaram seus joelhos, ele sentiu muita dor por vários dias e seus joelhos incharam muito, devido a isso ele gerou dois casais de filhos dentro de seus joelhos. Do joelho direito saiu Yoi com

sua zarabatana e Mowatcha com sua rede de pesca, do joelho esquerdo saiu Ipi com seu arpão e Aicüna com seu panelo.¹⁰⁵

Mapana é maltratada, violentada, porque não gera filhos e para se vingar fecunda os joelhos do marido, o Deus Ngutapa. Nesse mito Matarezio Filho (2015) analisa a relação entre o sangramento feminino e a personagem hermafrodita, onde percebemos a inversão do papel de quem insemina, antes disso, não havia diferenciação reprodutiva entre homem e mulher. “O mito indica que ainda não havia menstruação/fertilidade feminina neste tempo. Mapana sangra por ser violentada, numa espécie de menstruação simbólica.” (MATAREZIO FILHO, 2015: 109). A partir de então a situação muda, a mulher passa a sangrar, permitindo que fecunde a vida em seu ventre.

A mulher antes de menstruar - antes de se tornar de fato mulher - é um ser andrógino, sem sexo, pois na maioria das sociedades ameríndias não há uma noção de adolescência como em nossa sociedade - que às vezes abrange longos anos da vida de determinados indivíduos - para os Tikuna existe a criança e existe o homem ou a mulher. A mulher, que chega nesse lugar de mulher após menstruar e está pronta para assumir as responsabilidades de uma mulher que consideraríamos adulta.

As mulheres Tikuna que passaram pelo ritual, com as quais conversei, falaram sobre o medo e a dor que sentiram, mas também como algo que foi muito esperado por elas, tornando-as mais ‘fortes’. Sentir-se forte está relacionado a uma forma de encarar a vida a partir do momento em que se vê diante de tantas responsabilidades.

Devido ao evento marcante, que é a menarca, toda a vida da mulher Tikuna irá mudar, terá que assumir o papel de mulher, mãe, tornando-se responsável pela educação dos filhos, pelos afazeres domésticos e por tomar conta da roça - de onde provém boa parte do alimento - a outra parte fica de responsabilidade dos homens com a caça, a pesca e o estabelecimento das relações com o mundo exterior.

¹⁰⁵ Transcrevo a história a partir da leitura do artigo de ANGARITA, Abel Antonio Santos. *Narración Tikuna del origen del territorio y de los humanos*. Revista Mundo Amazônico, n. 1, Letícia, Colômbia, 2010.

Essa é lógica na maioria das aldeias, ainda regida pela divisão sexual de trabalho onde as atividades da mulher se dão no âmbito doméstico que determina que à mulher corresponde a reprodução, de acordo com os estudos de Cristiane Lasmar (1999) e Elizabeth Ibarra e Liliana Souza (2016).

Contudo, recentemente - menos de vinte anos para cá - na cidade especialmente, isso está se organizando de forma diferente, as mulheres estão ocupando lugares que antes eram somente dos homens, principalmente espaços de liderança, graças ao crescente processo de politização com o surgimento de organizações indígenas femininas. A mulher continua sendo a responsável pela educação dos filhos, mas agora ocupa outros espaços na sociedade, de intervenção e relação com o mundo exterior, bem como novas formas de trabalho, ajudando nas ações que defendem os direitos coletivos. No Parque das Tribos isso é nítido, se formos pensar no lugar de cacique ocupado por Lutana Kokama, a liderança de Cláudia Baré que é quem leva parceiros e organiza diversos movimentos com ações culturais e de reivindicação dentro da comunidade.

A primeira *Worecū* – mito e rito

O MITO DE TO'OENA¹⁰⁶

To'oena era filha de Aicüna com o quatipuruzinho, aquele que foi o único a derrubar a árvore da Samaumeira que escondia o sol e por isso recebeu Aicüna para se casar. Depois que Mowatcha, irmã de Aicüna morreu, Aicüna ficou muito triste e foi com sua filha para a montanha Moruapü, chegando lá, Aicüna mandou To'oena, que já era quase moça, subir no pé de umari, amarrar sua rede e ficar por lá, mas deveria tomar cuidado e ficar com o tio Yoi e jamais com Ipi, porque Ipi é mal. To'oena então ficou lá em cima do pé de umari em sua rede, até que os umari começaram amadurecer e foram caindo aos poucos no chão. Ipi juntou todos e To'oena virou um umari, só que ela não caiu, ficou amadurecendo lá em cima (aqui é uma referência a reclusão da *Worecū*). Finalmente a fruta caiu e era uma mulher muito bonita, Yoi a encontrou e então começou a fazer A Festa com ela, ele caçou durante dias para fazer moqueado e convidou muita gente e foi assim que começaram a fazer A Festa da Moça Nova. Yoi guardou To'oena

¹⁰⁶ Apresento aqui um resumo a partir do estudo de MATAREZIO FILHO Edson Tosta. A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2015. Da página 111 a 126 ele falará sobre o mito trazendo versões da história.

em reclusão, só que ela desobedeceu as regras e saiu de seu quarto para ver o *to'cü*, o aricano, que é um instrumento proibido para as mulheres e crianças, quando ela viu o instrumento se assustou, pois parecia um jacaré, e acabou se mijando, depois foi pega pelos *Nge'cutu* (bichos) da floresta que mataram ela e lavaram seu corpo no igarapé sagrado *Eware*, cortaram em pedaços, assaram e levaram para os convidados da Festa. Os *Nge'cutu* botaram o espírito de To'oena no *to'cü* e ela começou a cantar para sua mãe alertando que a carne que eles estavam comendo não era de anta e sim dela. Yoi castigou a mãe de To'oena porque não cuidou bem da filha, passando carvão em seus olhos para que não pudesse chorar.

Essa é uma das histórias que a *Worecü* escuta enquanto está reclusa em seu curral durante A Festa da Moça Nova. Mito que possivelmente deu origem ao ritual de iniciação feminina Tikuna, contando a história da primeira *Worecü*. De acordo com Matarezio Filho (2015) To'oena é uma variação da Moça de Umari e a flauta onde a Moça do Umari fica guardada seria a representação da reclusão. Portanto, as variações do mito mostram a origem da reclusão das moças durante a menarca e a proibição das flautas sagradas para mulheres e crianças. To'oena morreu por olhar os instrumentos sagrados, seu sangue foi derramado no rio *Eware* e pode ser visto até hoje em forma de manchas avermelhadas.

O ritual é uma das maneiras de acessar o conhecimento cosmológico, pois se consolida enquanto experiência e trata-se da união dos discursos variados que constituem determinada sociedade, união de pensamento e ação.

A relação com o cosmos e os seres que nele habitam faz com que os Tikuna entendam que tudo que vive é formado pelos mesmos princípios, pela mesma matéria e energia. Eles nomeiam as partes da superfície da terra e das plantas como as partes do corpo humano, todos tem coração, cabeça, pernas etc. Portanto, todos se reconhecem como humanos (*duũgü*). Deste modo, todos os seres, de qualquer reino, possuem um corpo orgânico *naũne* que seria a materialização do corpo maior *Naane* (cosmos). *Naane* é tudo que existe no universo, mas que não conseguimos enxergar: imaginação, pensamentos, ideias, espíritos. E *naũne* é matéria, tudo que conseguimos ver. Todo *Naane* possui um *naũne* e todo *naũne* tem as mesmas origens, está formado pelos mesmos princípios vitais de *pora* 'poder', *kuã* 'conhecimento', *naẽ* 'pensamento' e *maũ* 'vida', que também tem o sentido de identidade pessoal. O cosmos, o

universo, a terra, também possuem esses princípios. (GOULARD, 2009: 67; ANGARITA, 2013: 156-157). Tendo em vista esse modo de existir diretamente afetado pelo relação com o cosmos, as histórias míticas são os sustentáculos dos ensinamentos Tikuna, inclusive a respeito de como realizar A Festa da Moça Nova.

De acordo com Mircea Eliade (1998) os mitos, além de narrarem a origem de tudo o que existe no mundo, relatam os acontecimentos primordiais que fizeram o ser humano ser o que ele é hoje: “um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras.” (P. 13). Os mitos Tikuna contam o porquê da existência de certas regras, como a pintura de jenipapo para purificar o sangue do recém-nascido, da *Worecū* e do assassino. Percebemos também a relação da mulher com a dor e o sangue como um castigo aplicado quando não se enquadram às regras. Portanto, o mito mostra ao homem o que ele deve fazer em certas ocasiões, pois aquilo já foi feito por seus deuses ou heróis míticos, logo, é importante conhecer os mitos para saber como agir.

Os mitos são constantemente reafirmados, rememorados e reatualizados pelos rituais através da repetição dos gestos arquetípos dos deuses e dos heróis míticos, que se revela como algo permanente no movimento do universo. O ritual acaba por um instante com o tempo profano, recuperando o tempo sagrado do mito e libertando o homem do passado, permitindo que construa sua vida presente e futura. Durante o rito as pessoas superam seus limites ao realizarem ações míticas, o que faz com que atinjam um status elevado, provocando uma sensação de liberdade, de transcendência, é o momento de sair da rotina cotidiana e depois voltar com mais força e ânimo para realizar as ações necessárias ao bom andamento da vida em sociedade.

Através da repetição periódica do que foi feito *in illo tempore* impõe-se a certeza de que algo existe de uma maneira absoluta. Esse algo ‘sagrado’, ou seja, transumano, mas acessível à experiência humana. A realidade se desvenda e se deixa construir a partir de um nível ‘transcendente’, mas de um ‘transcendente’ que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana. (ELIADE, 1998: 100).

O mito pode ser considerado uma linguagem estética, poética, e por isso performatizada em forma de ritual. De acordo com Regina Polo Müller (2010) o

ritual, através de meios estéticos de representação, tem a função de atualizar os conteúdos cosmológicos que organizam a sociedade a partir de uma linguagem processual e não verbal, mas que possuem uma natureza visual, tátil, sensorial e sonora, através da música, da dança, dos elementos plásticos (máscaras, adereços, pintura corporal), constituídos em códigos simbólicos que conferem a essa experiência um caráter lúdico e reflexivo, assim como são as performances cênicas.

Müller, entende esses rituais como manifestações artísticas, pois através dessa experiência estética essas sociedades formam os indivíduos transmitindo seus saberes: “Princípios filosóficos e valores estéticos e morais são assim transmitidos através da experiência estética na construção da identidade e reprodução da sociedade.” (MÜLLER, 2010: 16). Portanto, os rituais podem ser vistos como performances estruturadas esteticamente que reatualizam os conteúdos da cultura, reelaborando a tradição dos antepassados no presente e garantindo sua continuidade no futuro.

No ritual de iniciação feminina *Worecū* percebemos a presença de símbolos que fazem parte do imaginário coletivo do povo Tikuna, como existem símbolos universais que povoam o imaginário coletivo da humanidade, por isso, encontramos semelhanças simbólicas em mitologias de diferentes povos.

Os símbolos presentes no ritual *Worecū* são facilmente identificados e compreendidos pelos Tikuna que conhecem seus significados a partir de suas histórias míticas. Cada signo do ritual contém uma história por trás, como vimos com a pintura de jenipapo, existe uma narrativa mitológica justificando o seu uso e uma música específica para esse momento durante o ritual. Quando falarmos das máscaras presentes no ritual também veremos que existe uma história que mostra como surgiram, o significado de cada uma - que representa um ser - e cada ser possui sua história, sua canção e sua dança. Da mesma forma, são os instrumentos musicais, tudo se justifica dentro da narrativa mítica revelando um processo contínuo de manutenção e renovação da cultura.

A organização estética do ritual fica evidente a partir de uma estrutura que sempre se repete em sua forma, em um ‘roteiro’, com início, meio e fim estabelecidos e papéis definidos, que são ‘performados’ por diferentes participantes a cada evento: a *Worecū*, o Dono da Festa, o pajé, os mascarados, o *ūaūcū* (copeiro), as anciãs conselheiras, os tocadores de *to’cū* (aricano, uma

espécie de trompete de madeira) e os convidados. A *Worecũ* é única, nunca será a mesma, já os outros ‘papéis’ podem se repetir, pois o Dono da Festa, que geralmente é o pai da *Worecũ*, pode ter mais de uma filha, assim como os demais participantes podem realizar a mesma função em outras Festas da Moça Nova.

Worecũ - A Festa da Moça Nova

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é do que um reflexo. Criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaria de nos reencontrar. E com isso chegar a uma espécie de similitude geral e tão poderosa que produza instantaneamente seu efeito. Que ela nos libere, a nós, num Mito que tenha sacrificado nossa pequena individualidade humana, como Personagens vindas do Passado, com forças reencontradas no Passado. (ARTAUD, 1984: 127).

O ato artístico repete, num certo nível, o ato mítico da criação. Daí a proximidade entre a arte e o rito. O rito é celebração desse ato criador inaugural, sua repotencialização, e para Artaud a verdadeira poesia equipara-se a essa celebração. Sua poesia desemboca quase que naturalmente no teatro, porque as cosmogonias pedem ritualizações. (QUILICI, 2004: 102).

Até aqui trouxe algumas teorias para elucidar reflexões a respeito do que representa o ritual dentro de uma sociedade ameríndia, falando especificamente do povo Tikuna e o contexto em que está inserido o ritual *Worecũ*, não tendo a intenção de ser um relato etnográfico no sentido clássico, já que existem diversos trabalhos etnográficos sobre os Tikuna, e feito por Tikunas, que possibilitam estudos mais detalhados sobre os modos de vida desse povo e seu ritual, que foram utilizados como referências ao longo da escrita¹⁰⁷.

Agora, tentarei descrever os principais momentos vivenciados no ritual *Worecũ*, A Festa da Moça Nova, apesar de ser algo complexo de registrar, por se tratar de uma experiência sensorial, acredito que a tentativa de refletir sobre essa experiência, a partir das referências que trago a respeito do tema, ajuda a avançar na perspectiva de revisitar rituais ancestrais como forma de repensar as

¹⁰⁷ ANGARITA (2010; 2013); COSTA (2015); GOULARD (2009); MATAREZIO FILHO (2015); NIMUENDAJÚ (1952); SOARES (1999).

artes cênicas, entendendo um pouco dessa essência humana, ou, necessidade humana de representar, de reviver ações passadas para buscar sentido, ou, dar sentido ao presente, mas pensando também em um porvir.

O estudo prévio sobre os Tikuna e o ritual me fizeram atentar para cada ação que estava vivenciando, compreendendo a simbologia de cada elemento em cada momento da Festa da Moça Nova. Porém, mesmo que eu não soubesse nada sobre o universo ameríndio, sobre os Tikuna, ou, sobre o ritual *Worecû*, aquela experiência estética por si só já teria sido (difícil encontrar uma palavra que descreva) mágica, surpreendente... por ser algo muito diferente do que eu havia vivido até então, foi como se eu fosse transportada para outro tempo, outra época, outro mundo. Uma vivência que leva a um estado de excitação que envolve todos os sentidos de forma intensa: com músicas, sons, canções, barulhos, cheiros, sabores, imagens, danças e ações tão características daquele evento que muda nossa percepção da realidade, é como entrar em um estado de transe, de sonho lúcido¹⁰⁸.

A familiarização com o universo Tikuna, para além da teoria, que se dá no convívio, percebendo como constroem sua lógica de pensamento a partir de suas conversas sobre o cotidiano de maneira geral, escutando suas histórias (contidas nos mitos, nas canções e na forma como relembram acontecimentos pessoais), comendo suas comidas¹⁰⁹, dormindo como dormem (em redes: maqueiras), tomando banho de rio, enfim, trocas fundamentais para sentir-se parte da experiência ritual. Uma experiência sensorial, que provoca reflexões, só que quando não estamos familiarizados com a alteridade, essas reflexões se dão somente a partir de nosso ponto de vista, sem a tentativa de entender o outro. Evidente que no processo de tentar conhecer o outro, as reflexões suscitadas estão baseadas a partir do nosso ponto de vista, e se entrelaçam, não é possível deixar de lado nossa bagagem, por isso o conceito oswaldiano

¹⁰⁸ Durante o período que cursei artes cênicas em Santa Maria no Rio Grande do Sul tive o professor, Paulo Márcio, que trabalhava a partir de exercícios com sonhos lúcidos em sua metodologia de treinamento para o ator. Seus estudos tinham como base as teorias do antropólogo e romancista Carlos Castaneda, que trazia de uma experiência ao lado de povos indígenas mexicanos. Quando fiz terapia de regressão tive a mesma sensação do sonho lúcido, já que aquela 'história' se construía na minha mente como um sonho, mas eu estava consciente, diferente de um sonho dormindo, que não conseguimos interromper conscientemente.

¹⁰⁹ Uma alimentação diferente da que estou acostumada: bastante peixe e animais do rio (jacaré, tracajá), animais de caça, a farinha de Uarini (que é a da mandioca brava), várias espécies de banana e vários pratos feitos com banana, sucos de frutos típicas da Amazônia (distantes da minha realidade: cubiu, cupuaçu, taperebá, jenipapo).

de antropofagia é tão pertinente. Enquanto artista em processo, que procura essas vivências a partir do corpo, do sentir, me propus a estar na Festa 'entregue' àquele momento, queria me deixar levar pelos acontecimentos, mas inevitavelmente os momentos oscilam entre entrega e pensamento voltado à pesquisa, o que é perceptível quando vamos descrever a experiência.

Apesar das referências do campo da antropologia e das artes cênicas que alimentam estes estudos, e que dialogaram conosco até aqui, teve uma que há tempos não revisitava, mas foi a primeira que veio em minha mente quando estava na Festa da Moça Nova: Antonin Artaud¹¹⁰, homem de teatro francês a quem associa-se muito a ideia de teatro e ritual, principalmente por seu interesse pelo teatro balinês e a tradição dos indígenas mexicanos Tarahumara, com os quais vivenciou seus rituais no período em que esteve no México.

O resgate da magia, presente nos rituais arcaicos, para as ideias artaudianas é no sentido de pensar uma renovação da arte teatral que surge como possibilidade de fazer com que os limites entre arte e vida sejam transgredidos. Cassiano Sydow Quilici (2004), nos fala que esta é a forma com que Artaud manifesta seu engajamento, pensando uma arte que não tenha simplesmente um cunho mercadológico, de um teatro como espetáculo que visa somente o lazer, mas como algo que provoque mudanças sociais:

O teatro ritual artaudiano não pretende efetuar apenas uma revolução no campo estético, mas confrontar-se com uma crise que extrapolaria as artes, atingindo o pensamento e a cultura ocidental como um todo. (...) A arte ritual arcaica não se encontra aprisionada num "campo" da cultura. Penetra e contamina a existência de se lidar com situações de crise. Nesse sentido, os ritos primitivos não constituiriam simplesmente um "mundo paralelo" que possibilite o escoamento de tensões e conflitos, como no caso de grande parte da arte e entretenimento em nossa cultura. Os rituais potencializariam a vida invadindo todas as esferas do social, desde aquelas que costumamos chamar de "atividades econômicas", até a política, a medicina, os artesanatos etc. Mais do que um campo específico de atividade, a ritualização é um procedimento que impregna qualquer ação. (QUILICI, 2004: 44).

Os rituais primitivos não acontecem como fatos isolados, eles contaminam o cotidiano, regulam as relações que envolvem os sujeitos de determinadas sociedades, se baseando em crenças de caráter coletivo que garantem a

¹¹⁰ Não tive como fugir do meu pensamento colonizado, foi automático pensar no artista francês Antonin Artaud devido a seus escritos sobre teatro, era como se suas ideias fizessem todo sentido naquele momento.

manutenção da vida comunitária em diferentes âmbitos. Essa percepção faz com Artaud pense o lugar do teatro como um lugar de transformação para aquele que faz: o ator, que representa o 'canal' de comunicação que agirá trazendo provocações que propiciem ao teatro se tornar um espaço de transformação do ser humano.

A possibilidade de criar um espaço de 'transformação do homem' vai ao encontro das ideias de Grotowski, que pretende resgatar o 'sagrado' e a coletividade intrínseca aos rituais, possibilitando um mergulho interior para o performer e para aquele que vivencia ao lado dele (não vamos chamar de espectadores, já que esse termo não dá conta do que buscam esses artistas, mas participantes, convidados como são no ritual, ou, o termo usado pelo próprio Grotowski: 'testemunhas'), que se cerca de um caráter ligado à espiritualidade (não religiosidade) reiterando o cunho de 'devoção' ao qual me referi anteriormente.

Vimos, ao longo do trabalho, a partir dos estudos de Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Regina Polo Müller, das experiências no México, com o La Pocha Nostra, com o Workcenter de Thomas Richards, com o TABIHUNI, acrescento ainda o trabalho de Zé Celso Martinez Corrêa¹¹¹, tentativas de resgate, de aproximação ao espírito ritualístico do qual nasce o nosso teatro ocidental¹¹². Mas, o que constatamos é que ao longo da história ele se distancia dos rituais do qual nasce. Quando nos deparamos com culturas que ainda mantêm rituais semelhantes aquele que estão relacionados a fenômenos da natureza, com um caráter festivo em relação à abundância provinda da terra, percebemos que esses rituais de culturas tradicionais têm mais proximidade com

¹¹¹ Durante os anos (2008 – 2013) que vivi em São Paulo estive presente em diferentes montagens que Zé Celso realizou no Teatro Oficina. No ano de 2011 e 2012 pude acompanhar o processo de criação da montagem de Macumba Antropófaga, a partir do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, com a abertura de uma Universidade Antropófaga que permitiu com que muitos artistas e interessados na arte estivessem dentro do Teatro Oficina colaborando em diferentes esferas, foi ali que 'absorvi' essa referência para minha vida/arte. Os espetáculos do Teatro Oficina - assumidamente - buscam a criação de um espaço de ritual, trabalhando com elementos que agucem os sentidos (cheiros, bebidas, comidas, envolvimento/contato tátil com os atores-performers), instigando os participantes a interagir, a entrar no jogo dos atores-performers, dentro de um evento que pode durar cinco horas seguidas (mais ou menos) aludindo à uma festa.

¹¹² Como encontramos em diversos estudos sobre a história do teatro que falam de seu nascimento provindo dos rituais dionisíacos na Grécia antiga.

o evento que deu origem ao nosso teatro ocidental do que grande parte do teatro que fazemos nos dias de hoje.

O ritual da *Worecũ*, A Festa da Moça Nova, é a experiência que me permite refletir sobre esses estudos a partir da prática, pois tive a oportunidade de vivenciar essa experiência, o que reforça a questão do diálogo entre teoria e prática, arte e vida.

Os preparativos

A Festa da Moça Nova começou na sexta-feira à noite e terminou no domingo à tarde. Saí de Manaus alguns dias antes, pois a viagem é demorada e queria estar presente para os preparativos da Festa, que, apesar de já estarem ocorrendo há alguns meses, seguiam intensamente, em especial a confecção das máscaras e a preparação do *payauaru*.

Os preparativos para A Festa da Moça Nova começam quando a menina Tikuna tem sua menarca, a partir desse momento ela é 'guardada', fica reclusa em um cômodo de sua casa, onde permanecerá por alguns meses enrolando a fibra de tucum e não poderá ser vista por ninguém, exceto por sua mãe, que irá lhe trazer comida no quarto, lhe ajudar a tomar banho e fazer suas necessidades, tudo no quarto (hoje em dia é assim, antigamente ela ficava no curral¹¹³ enrolando a fibra de tucum e poderia se manter lá por até um ano). A *Worecũ* não pode sair de seu quarto de reclusão, nem ver ninguém, porque corre o risco de ser pega pelo 'bicho do mato', '*yereu*', que pode matá-la, como aconteceu com To'oena, que foi morta por desobedecer às regras.

O momento de reclusão corresponde ao que Victor Turner (1974) chama de primeira fase do processo ritual, a fase de separação, quando o indivíduo é afastado simbolicamente do grupo a que pertence. No caso das neófitas do ritual Tikuna, elas são proibidas de sair de casa, de ver e de falar com outras pessoas, ficam sozinhas enrolando a fibra de tucum.

Em seguida, vem o segundo momento do processo ritual que caracteriza o estado de 'liminaridade', de margem, que seria para os ritos de passagem a etapa mais duradoura, quando o neófito ocupa um lugar de invisibilidade, é o

¹¹³ Espaço de madeira feito especialmente para esse momento da vida da menina localizado na Casa de Festa.

lugar do meio. “Os neófitos são meramente entidades em transição, não tendo ainda lugar ou posição.” (TURNER, 1974: 126). Essa característica indeterminada é expressa nas sociedades que ritualizam as transições culturais e sociais por um amplo conjunto de símbolos, como os presente no ritual da *Worecũ*. “Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua.” (TURNER, 1974: 117).

As pessoas no estado liminar estão em um momento de transição e necessitam passar por provas que as façam ter conhecimento e maturidade para ocupar o lugar de relevância à que estão destinadas. Com efeito, durante o rito de iniciação feminina Tikuna são entoadas canções de aconselhamento pelas mulheres mais velhas que falam como a *Worecũ* deve se comportar, além dos suplícios pelos quais passa desde sua reclusão até o fim da Festa. Suplícios esses, que de acordo com Turner, são característicos dos ritos de passagem, onde as figuras dos neófitos devem ter um comportamento humilde e passivo, mantendo-se submissas e em silêncio, obedecendo os aconselhadores e aceitando as punições sem reclamar. “É como se fossem reduzidas ou oprimidas até a uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida.” (TURNER, 1974: 118).

O estado de liminaridade representa a transição através de experiências, deste modo, os suplícios permitem o rompimento com o status antigo para o estabelecimento do novo. A *Worecũ* durante esse período ouvirá os aconselhamentos das mais velhas, beberá *payauaru*, será ameaçada com a presença dos seres mascarados que surgirão na Festa, terá seu corpo pintado de jenipapo e seus cabelos arrancados. Em seguida, receberá a reza do pajé que utiliza a fumaça de seu cigarro para ‘defumará-la’ e aproximá-la dos seres invisíveis. Por fim, será encaminhada ao igarapé para ser lavada, findando o rito.

O rolo de corda de tucum que a *Worecũ* enrola durante sua reclusão é dado de presente ao *ũaũcũ* (copeiro), ele é o responsável por cuidar dos

preparativos da Festa da Moça Nova, buscar e guardar os peixes e caças moqueados¹¹⁴ - preparados pelo Dono da Festa - e o *payauaru*.

Durante A Festa, o *úaũcũ* cuida para que o *payauaru* não acabe, servindo-o aos convidados, é ele também que distribui os moqueados para os mascarados quando eles aparecem e para algum eventual convidado que solicite. Enfim, toma conta para que tudo ocorra bem durante A Festa da Moça Nova. Os peixes e caças moqueados simbolizam a fartura, quanto mais tiver na Festa, mais abundância para o povo Tikuna, por isso o Dono da Festa passa meses caçando e pescando.



Figura 56 - Peixes e caças sendo moqueados. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 03/11/2016.

Segundo alguns Tikuna, a *Worecũ* quando está na reclusão vai ‘ganhando corpo’, engordando, ‘se tornando mulher’, o que se efetivará após a passagem por todas as fases do ritual, então ela estará pronta para casar e gerar filhos.

¹¹⁴ Os peixes e as caças ficam na fumaça do fogo quase que apagado, alguns enrolados em folha de bananeira, como que defumando, para que durem um longo tempo para consumo, não precisando de geladeira.

Essa, de acordo com Turner, seria a fase final do processo ritual, a fase de 'reagregação ou reincorporação' (1974: 117), quando consuma-se a passagem, a neófito adquire uma posição estável dentro do grupo a que pertence e passa a ter obrigações e direitos perante os demais do tipo 'evidentemente estrutural'. Deste modo, espera-se que se comporte de acordo com certas regras e padrões éticos referentes a sua posição social. No caso do ritual da *Worecũ*, esse comportamento se refere ao seu lugar de mulher dentro da aldeia, realizando as tarefas que lhe competem, isso inclui o casamento e a concepção, além do trabalho na roça e da produção de utensílios e artefatos domésticos.

Quando cheguei em Nossa Senhora de Nazaré, todos estavam envolvidos com os preparativos para A Festa da Moça Nova para que tudo corresse bem. O curral onde a *Worecũ* ficaria durante os dias de Festa estava pronto, feito de madeira, pintado com alguns desenhos e grafismos Tikuna, enfeitado com plumas, conchas do rio e um cocar que representa o sol. Por dentro, o curral é envolto de tecidos e lá está tudo que a *Worecũ* precisa para se preparar quando for o seu momento de entrar na Festa: água, comida, *payauaru*, sua vestimenta da Festa, um lugar para fazer suas necessidades etc. Existe uma taquara colocada como uma viga horizontal dentro do curral que a *Worecũ* segura virada para a parede, para que não olhe para ninguém que entre no curral enquanto espera, já que mulheres e parentes próximos entrarão para aconselhá-la.

As mulheres me chamaram para entrar e ver a *Worecũ*, inclusive me incentivaram a tirar fotos. Geralmente os cabelos da *Worecũ* já foram arrancados aos poucos durante as semanas anteriores, ou, em alguns casos, raspados, para que não sofra tanto arrancando-os todos no mesmo dia e não seja tão demorado o processo durante A Festa, que acontece no último dia.



Figura 57 - Curral visto de frente, do lado de fora. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 03/11/2016.



Figura 58 - Curral visto de dentro, com a *Worecũ* aguardando o momento de entrar na Festa. Aqui ela se encontra no estado 'limiar' como se estivesse no útero esperando o momento de (re)nascido. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

O *payauaru* estava sendo preparado pelas mulheres e homens da aldeia, ele que é servido em cuias de duas formas: como um caldo bem grosso, quase que uma massa feita da mandioca e como um caldo mais fino que é filtrado várias vezes na peneira. Enquanto preparavam, aproveitavam para beber o caldo mais fino do *payauaru*. A Festa já estava em andamento, seguindo noite adentro de sexta-feira, teve gente que nem dormiu de sexta para sábado, quando começou oficialmente A Festa da Moça Nova para os convidados.

Na *Ye'egune* (Casa de Festa) existe um espaço para os convidados colocarem suas redes para descansarem, quando acharem necessário, já que o ritual dura mais de um dia.



Figura 59 – Caldo grosso de Payuaru fermentado. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.



Figura 60 - Payuaru sendo peneirado para caldo mais fino. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

O *payuaru* é uma bebida que tem que ter muito na Festa, a gente faz de leite de macaxeira. Macaxeira ralada, a gente deixa um ou dois dias pra torrar essa massa de

macaxeira igual a farinha. Depois, quando chega na festa que a gente vai fazer, molha com água morna numa bacia essa farinha de *payauaru*, a gente tira a folha de banana coloca assim no chão, coloca maniçoba também em cima e depois fecha com folha de maniba, aí cobre com folha de banana, passa um dia e no segundo dia a gente tira, levanta que a gente chama, coloca na igaçaba ou no tapi, passa durante bem mais de dois meses pra ser fermentado, pra ter caldo mais forte, pra pessoa ficar animada, quando ele tá meio embriagado gosta de cantar, gosta de brincar, gosta de se divertir, assim que foi a preparação da Festa. (Ondino Tikuna falando sobre a preparação do *payauaru*).

A dança do tracajá

Na manhã de sábado a comunidade acorda animada (quem dormiu), é o momento em que os parentes de outras comunidades começam a chegar, o *üaũcü* (copeiro) vai agregando com quem está na *Ye'egune* (Casa de Festa), pegam o *tori*, instrumento musical feito com o casco do tracajá, o quelônio da Amazônia, uma espécie de cágado que vive nas águas do Rio Negro, e seguem por toda a comunidade cantando e dançando.

Para dançar a dança do tracajá é preciso acompanhar o ritmo da batida do *tori*, se quiser pode agarrar firme o braço do 'parente' ao lado e seguir junto com o *üaũcü*. Todas e todos cantando a *toritchiga* (música do tracajá) e dançando – os passos devem ser fortes, pisando a terra para frente e para trás, girando no mesmo lugar, girando e seguindo em frente – tocando as flautas, os tambores e o *tori*.

O *tori* é tocado por no mínimo dois homens, que seguram cada um de um lado o instrumento que está apoiado no meio de um bastão cumprido de madeira, e batem nele com um outro bastão de madeira menor. Saímos da *Ye'egune* e fomos até a casa do Dono da Festa buscar os moqueados, chegando lá o *üaũcü* recebeu o Dono da Festa que foi lhe entregando os peixes e as caças, enquanto distribuía entre todos.

*Toritchiga*¹¹⁵

*Gua ya yima nucüma ya
 Yaguãta ya bu'üne ya
 De'cuãpu arü wiawa
 Cuma'ã ye na tutuütchi
 Ya o'i o'i ya Tchürüne
 Pa torü toreyana tori.
 Nhanagürü nuã peĩ pa
 Tchauta'ã pa yunatüta
 Paãtchi tchoũma ye petugü'ũ
 Taũ tama tchoũma ye pe
 Tugügu penawae'ena
 Pengematchiane pa
 Tchautaã pa yunatüta
 Nhanagürü ya o'i o'i
 Ya Tchrürüne.¹¹⁶*

Assim é a música do tracajá, Ondino Tikuna me disse que ela fala sobre um fato que ocorreu na montanha *De'cüãpu*: 'uma montanha que antigamente a vovozada defumou para matar os tais de *buri buri*, bichos que estavam comendo as pessoas antes de defumarem a montanha. Então, apareceu esse vovô muito velho, *o'i o'i*, que morava lá dentro da montanha. *Tchürüne* era o nome dele, era um *ü'üne* (encantado) e ele saiu de lá com o *tori* e começou a chamar as pessoas que estavam defumando a montanha para que o acompanhassem a tocar o casco do tracajá, dançando e cantando, foi lá que as pessoas aprenderam essa música, e depois que voltaram da montanha já sabiam cantar quando tocavam o casco de tracajá que aprenderam com o velho.'

De acordo com Matarezio Filho (2015) a palavra '*ü'üne*' pode ser traduzida como 'encantados' ou imortais, mas acrescenta que a palavra '*üne*' se refere a corpo, assim, "*ü'üne* pode ser interpretada como 'aquele que não tem mais males no corpo'." (P. 157). Ou seja, aqueles que são imortais. Angarita (2013), ainda acrescenta que: "Os *ü'üne* são também *ne*, igualmente são a imaginação, as

¹¹⁵ *Tchiga* se refere a palavra, narração, história, canção, notícia, relato, ligado à entidades míticas (ANGARITA, 2013, p.23); (MATAREZIO FILHO, 2015, p. 276) Vamos ver que todas as canções e histórias dos mitos acabam com a terminação *tchiga*,

¹¹⁶ Ondino não traduziu a música palavra por palavra por isso trago o que ele me falou sobre a história da música.

ideias, o pensamento, o saber; tudo o que é intangível e imaterial como são as construções sociais e culturais, por exemplo, os ritos, a fala, as curas, o trabalho, entre outras atividades cotidianas.” (P.118).¹¹⁷

Portanto, o vovô *Tchürüne*, é um encantado, imortal, *ü'üne*, é o velho que traz o conhecimento, ele é o próprio espírito, o próprio conhecimento que vem presentificado na forma desse vovô. Em diversas canções e mitos Tikuna encontramos a figura da vovó ou do vovô dando conselhos e mostrando como as coisas devem ser feitas.

O velho vovô *Tchürüne* segue cantando e dançando, como fala a *Toritchiga*:

*“Venham meus netos, venham, me acompanhem, vamos cantar e dançar!
Se vocês não cantarem, nem dançarem comigo, não vai ter nada para comer,
nem farinha, nem banana, nem peixe.”*



Figura 61 – A dança do tracajá. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

¹¹⁷ Tradução nossa, a partir do original: “Los *ü'üne* son también ne, igualmente son las imaginación, las ideas, el pensamiento, el saber; todo lo que es intangible como son las construcciones sociales y culturales, por ejemplo, los ritos, la habla, las curaciones, el trabajo, además de las actividades cotidianas.” (ANGARITA, 2013, p.118).

Depois, dançando e cantando levamos os moqueados para a *Ye'egune*, o *üaũcũ* sobe em cima de uma plataforma pendurada no teto em frente ao curral, onde está guardada a *Worecũ* e começa a organizar os moqueados que todos vão lhe entregando, deixando tudo pronto para A Festa começar.



Figura 62 – Moqueados sendo guardados em cima do curral. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

A dança do tracajá é dançada antes do ritual para agregar as pessoas do entorno indo até suas casas para juntos ajudarem a buscar os peixes e as caças moqueados na casa do Dono da Festa. Durante A Festa da Moça Nova também dançamos a dança do tracajá, principalmente depois de bebermos o *payauaru*, é quando a dança fica mais intensa, tem que segurar firme em quem está do seu lado, porque senão você pode cair no chão. Na noite, adentrando a madrugada, é o ápice da dança com as mulheres cantando, os homens tocando e muita gente dançando junto.

Quando o Dono da Festa percebe que os parentes estão deixando de dançar no salão, ele pega o tambor e começa a animar A Festa novamente, guiando um grupo de homens que também estão com tambores ou com flautas recortadas em forma de boca de jacaré, que são as flautas masculinas, assim,

eles vão tocando os instrumentos e dançando em círculo por toda a *Ye'egune*. Deste modo, A Festa da Moça Nova vai se desenrolando no ritmo da dança do tracajá e da dança puxada pelo tambor do Dono da Festa, enquanto algumas mulheres estão dentro do curral cantando aconselhamentos para a *Worecû*.



Figura 63 - Dono da Festa com os homens puxando a dança com o tambor por volta da Casa de Festa para animar os convidados. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Para participar do ritual *Worecû*, A Festa da Moça Nova, as meninas Tikuna sugeriram (como uma forma simbólica, com um espírito de brincadeira) que eu deveria me pintar de jenipapo e escolheram o grafismo da nação (clã) de onça, me batizando de *Weenena* (a onça que está se lambendo). Todos fazem a pintura de jenipapo referente à sua nação para participar da Festa, logo, conseguem identificar quem são os Tikuna com penas e os sem penas.



Figura 64 - Grafismo para o rosto feminino representando a nação (clã) de onça, feito de sumo de jenipapo, dura em média uma semana e vai desaparecendo aos poucos. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

O jenipapo e o *To'cũ*

Durante a madrugada, enquanto as mulheres seguem com as cantorias dentro do curral e grande parte dos convidados dança a dança do tracajá, um grupo de homens vai para o meio do mato construir o *to'cũ* (aricano), o instrumento proibido de ser visto por mulheres e crianças, aquele que fez com que To'oena, a primeira *Worecũ*, morresse.

É nesse momento que organizam o espaço no centro da *Ye'egune* para a preparação do sumo de jenipapo que servirá para pintar a *Worecũ* e as crianças. É colocada uma esteira retangular comprida no chão e são trazidos os jenipapos que foram colhidos antes da Festa, além dos jenipapos, coloca-se em cima da esteira os facões, o ralador, as bacias e o tronco do Ubuçu¹¹⁸. A casca do tronco se transformará em *tururi*, que também pode ser feito com a casca do tronco de outras árvores.

¹¹⁸ Espécie de palmeira.

O *tururi* é retirado batendo no tronco com um instrumento de ferro e vai se soltando aos poucos, depois ele é lavado e fica na textura de um tecido, sendo utilizado principalmente para a confecção das máscaras. Mepaeruna me disse que antigamente usavam como lençol. O *tururi* retirado durante o ritual será usado para fazer pulseiras e amarrações, que serão colocadas nos pulsos e tornozelos das crianças e da *Worecü*, como forma de proteção contra diversos males.

Concomitante a retirada do *tururi*, o jenipapo está sendo ralado, todos colaboram nesse sentido, enquanto entoam a canção própria de ralar o jenipapo batendo o bastão de *avaí* no chão, que é um instrumento como um chocalho com várias sementes dessa planta que chamam de *avaí*. Para ralar o jenipapo ficamos em pé e fomos revezando, pois muitos dos convidados tinham o desejo de realizar essa ação.



Figura 65 – Jenipapo sendo ralado. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.



Figura 66 - Detalhe do bastão de avai à frente durante a ralação do jenipapo. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Encobertos pela noite, os homens retornaram do meio do mato com os *to'cũ* em mãos. Nessa Festa eram dois, e se colocaram atrás do curral da *Worecũ* onde começaram a tocar.

O *to'cũ* é um instrumento grande (comprido e pesado) que fica escondido atrás do curral apoiado por madeiras, pois é difícil tocá-lo sem apoio. As meninas Tikuna me disseram que eu não poderia vê-lo, senão ficaria amarela, mas depois que os homens já haviam tocado me levaram para ver um *to'cũ* que permaneceu atrás do curral. Hoje em dia, dizem que só a *Worecũ* não pode vê-lo, porém, algumas mulheres evitam, principalmente as mais velhas, impedindo também que seus filhos vejam.



Figura 67 - *To'cũ*, aricano, escondido atrás do curral. O tocador fica sentado de frente para essa parte mais fina que é onde apoia a boca para realizar o sopro. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Ao soar o *to'cũ* foi como se houvesse um momento de suspensão durante o ritual. Depois desse primeiro toque inicial, tudo que já estava em andamento seguia em um outro ritmo, agora, existia um novo elemento sonoro: o som do *to'cũ*, que em conjunto com os tambores, as flautas, os *avaís* e as canções que estavam sendo entoadas, se tornaram inebriantes, foi como se entrássemos em um transe coletivo.

Eu estava em pé, parada, e uma das mulheres me pegou pelo braço e me levou para dançar. Todos estavam dançando com muito vigor, fui no impulso, não sabia o que fazer, mas fui empurrada naquela dança, que até parecia agressiva, tinha que ter cuidado pra não ser derrubada, segurei firme no braço da mulher que me puxou para dançar e fomos dançando por todo o espaço de dentro da *Ye'egune*, por vezes, saindo e dançando ao redor dela. Em alguns momentos o centro da *Ye'egune* estava com muitos convidados dançando, em outros, com menos. Quando esvaziava, o Dono da Festa pegava o tambor e começava a tocar com os outros homens que o seguiam, assim, aos poucos os convidados iam retornando para o centro.

A sensação de transe coletivo provocada pelo toque do *to'cũ* não foi à toa, já que os instrumentos de sopro têm um significado cosmológico ligado à possibilidade de elevação aos céus, como um passeio rumo à imortalidade. Matarezio Filho (2015) nos traz essa informação a respeito da predominância dos instrumentos de sopro entre os sul-ameríndios, dizendo que esses instrumentos estão ligados à respiração, que representa o sopro de vida, que se canaliza nas atividades que asseguram a fertilidade. Como vimos, o ritual *Worecũ*, A Festa da Moça Nova, é a comemoração da abundância, representada pela fertilidade da mulher e da terra.

Assim, fluímos com o vento, o vento que entra em nossos corpos, que sai de nossos corpos, o vento que é um dos agentes polinizadores da terra, elemento importante para o processo de crescimento do alimento, vento que regula a temperatura, entre outras funções na natureza. De fluxo. De giro. De voo. Esse vento que representa também a possibilidade de durante o ritual *Worecũ* elevar a *Ye'egune* para os ares, como um caminho para a imortalidade. Interessante que o significado de *Ye'egune* (Casa de Festa) é 'mudar de lugar como um pássaro que entra no ninho.'



Figura 68 – O auge da Festa, momentos antes de ter sido levada para o meio do salão. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Quando amanhece, o *ũaũcũ* leva o *tururi* para o rio, onde é molhado e depois torcido para que fique maleável para o manuseio. Em seguida, volta para a *Ye'egune* com o *tururi* em mãos e dele são cortadas as amarrações e colocadas nas crianças (que têm entre dois a quatro anos de idade).

As crianças são levadas para trás do curral da *Worecũ*, onde estavam os *to'cũ*. Em seguida, a *Worecũ* é retirada de dentro dele, de costas, sem mostrar o rosto e tapando seus olhos para não ver ninguém. Permanece o tempo inteiro de costas para os convidados, enquanto os parentes que estavam ajudando na Festa iniciam a pintura de jenipapo em todo o corpo das crianças e da *Worecũ*, ao mesmo tempo em que o pajé realiza os benzimentos e o cacique corta um chumaço dos cabelos das crianças, geralmente uma franja. Depois dessas ações, crianças e *Worecũ* estão protegidas. A *Worecũ* então retorna para dentro do curral, pois logo os mascarados irão aparecer na Festa.

Os 'mascarados'



Figura 69 – A chegada dos primeiros 'mascarados'. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

A chegada dos seres mascarados foi o momento mais esperado por mim, já que, como relatei anteriormente, o que me levou a querer conhecer o universo Tikuna foi descobrir essas ‘máscaras’ que aparecem durante o ritual *Worecũ*. Máscaras que não são máscaras, no mesmo sentido que para nós, pois não existe a palavra máscara para os Tikuna, a vestimenta é chamada dos materiais de que é feita, que são as entrecascas de árvores (*tururi - nho'ê*) ou da madeira balsa (*punê*). Já materializada - com vida - ‘as máscaras’ são chamadas dos seres que personificam: *Toũ* (macaco), *Mawũ* (Mãe do Pixuri – árvore), *O'ma* (Mãe/Pai/dono do vento).

Esses seres chegam na manhã de domingo, vindos do meio da mata e vão ganhando espaço entre os convidados na *Ye'egune*, que têm diferentes reações diante da presença deles.

Após as ações da madrugada, que considerei o auge do ritual, por proporcionarem uma sensação de transe, devido ao ritmo frenético das danças e das cantorias, ao som inebriante do *to'cũ*, à claridade da luz do luar que em meio à escuridão da noite era crepúsculo¹¹⁹, ao sabor do *payauru* com o caldo fino e mais alcóolico – amargo - e o caldo grosso, tão pastoso que causava sensação de saciedade alimentícia, ao ralar o jenipapo em pé cuidando para não ralar os dedos.

Depois de todas essas ações experienciadas, com o amanhecer do dia, o silêncio se estabeleceu por alguns instantes e quando tudo estava calmo, eis que chegaram os mascarados, causando surpresa, reforçando a atmosfera de sonho que permeava o ritual, mais uma vez, fomos suspensos pelos ares pela magia que essas figuras evocaram. Nesse dia, os primeiros mascarados que chegaram vieram acompanhados de crianças, trazendo uma leveza ao espaço. Contudo, essa foi uma impressão momentânea, logo eles quebraram com o silêncio e voltaram a ‘animar’ A Festa da Moça Nova.

Diferentes grupos de mascarados vieram com seus bastões de *avaí* e com um pedaço de pau que remete a um pênis que chegam batendo, dançam pelo espaço, assustam a mulherada, que corre e ri, fazem suas brincadeiras com os convidados, ameaçam invadir o curral da *Worecũ* e no final ganham do *ũãũcũ* moqueados e garrafas de *payauru* que servem como recompensas.

¹¹⁹ Não tinha iluminação elétrica, nem outra forma de iluminação.

Por fim, se retiram para a mata novamente acompanhados de algum dos convidados. Em seguida, a pessoa que os acompanhou volta com os *tururis* (suas vestimentas) que são presentes para o Dono da Festa, colocados em cima do curral da *Worecü*.



Figura 70 - *É'é* (orelhudo), *To'ü* (macaco) e *Po'ü* (murucututu – maior coruja tropical). Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.



Figura 71 - *O'ma* batendo seu pênis com um chocalho de avai, brincou, assustou interagiu com todos dançou com a mãe da moça que segurou no seu *tururi* e no fim ganhou do copeiro suas recompensas *payauru* e *moqueados*. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Os mascarados fazem bastante barulho em volta do curral, as mulheres Tikuna falaram que durante suas Festas sentiram medo dos mascarados, pensaram que eles iriam derrubar o curral onde elas estavam e elas poderiam ser vistas antes do tempo, o que acarretaria algo de ruim para elas e para os convidados. Outras, sentiram medo, mas depois acharam graça, porque mesmo sendo um acontecimento que põe em risco a *Worecü*, elas de dentro do curral percebem que os convidados da Festa estão se divertindo.



Figura 72 - *Mawü* e *To'ü*. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

A performance de *To'ü*, *Mawü*, *O'ma* e *Po'ü*, é dinâmica, esses seres da natureza surgem de repente, sem serem anunciados, chegam na Festa, 'bagunçam', recebem suas recompensas e vão embora. Cada interação dura no máximo uns quinze minutos, ao total a aparição dos mascarados deve ter durado uma hora. Confesso que na ocasião achei pouco tempo, por tudo que havia lido, visto de fotos, de vídeos, escutado dos Tikuna. Porém, refleti sobre o quanto aquela performance não acontecia somente naquele momento do ritual, os mascarados já eram conhecidos pelos Tikuna, eles sabem o que eles representam, de onde vêm, o que vêm fazer na Festa, conhecem sua história, suas músicas e sabem como interagir com eles. Então, é como se aquele encontro – que para mim pareceu pouco tempo – fosse só um momento de uma história que faz parte da vida deles, como se fosse um reencontro que vem carregado de memórias, parte de um processo de criação e construção ancestral que sobrevive até hoje. Veremos mais a respeito das máscaras no próximo encontro.

Purificação – o momento final

Depois dos mascarados, as crianças que foram pintadas de jenipapo e tiveram o chumaço de cabelo cortado, foram colocadas na esteira central da *Ye'egune* onde foram adornadas. Para tanto, eles misturam leite de dumi (uma árvore) com urucum para ficar colante, assim, foram colando plumas de garça por todo o corpo das crianças, além das tornozeleiras e pulseiras feitas de *tururi*, essas ações servem como forma de proteger as crianças contra diversos males, físicos e espirituais.

Em seguida é o momento de abertura do curral, a *Worecũ* sai de olhos fechados, pintada de jenipapo e adornada com plumas e conchas, com sua amiga mais próxima lhe cuidando e guiando.



Figura 73 – *Worecũ* saindo do curral. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Os convidados dançam ao redor da *Worecũ*, cantam, fazem as danças por volta da *Ye'egune* com o tracajá, enquanto a *Worecũ* permanece o tempo todo com as mãos nos olhos.



Figura 74 – Convidados dançando em volta da *Worecũ*. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Na sequência a *Worecũ* se senta na esteira central e começam a arrancar-lhe os cabelos, cantando as músicas de aconselhamento e batendo o bastão de *avaí* no chão.



Figura 75 - *Worecũ* na esteira tendo os cabelos arrancados. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.



Figura 76 – *Worecũ* de costas tendo seus cabelos arrancados. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Esse momento em que arrancam os cabelos da *Worecũ*, um momento de dor, como descrito por todas as mulheres Tikuna com quem conversei que passaram pelo ritual, nos faz pensar em uma característica da performance arte contemporânea, que é o lugar da dor. A dor contra si mesmo provocada pelo performer, que pode surgir como possibilidade de transformação de si.

No curso de Arte e Resistência no México trabalhamos a questão da dor diante do sofrimento do outro a partir da reflexão de Susan Sontag (2003), em que ela vai falar sobre a banalização da dor ao se contemplar a dor dos outros, principalmente com a crescente midiatização da dor alheia através dos meios de comunicação, que cada vez mais divulgam imagens de tragédias e de corpos mutilados, naturalizando-as e tornando-as parte de um espetáculo midiático. Neste sentido, a dor no campo estético é contemplada sem o desejo de sua eliminação, tornando-se então, objeto da arte contemporânea. A dor surge na performance arte como uma possibilidade de comunicação eficaz que chama a atenção para assuntos urgentes.

Evidentemente, a dor pela qual passa a neófito, não é a mesma dor do performer, que opta por ela para provocar algo em si e no outro. Como nos fala a pesquisadora Andressa Cantergiani Fagundes de Oliveira (2008), há uma

diferença entre sentir a dor e pensar sobre ela. Assim, a função da arte seria dar sentido ao sentir:

A metamorfose estaria ligada, portanto, aos vestígios que a dor acarreta, tais como suas marcas e suas cicatrizes, já que a dor não passa simplesmente pelo corpo sem deixar rastros. Esses rastros são os responsáveis pela transformação do corpo e pela maneira como este se comunica com o mundo. (OLIVEIRA, 2008: 9).

Vimos, a partir do relato das mulheres Tikuna, que depois do ritual elas se sentiram mais fortes, pela transformação provocada pelos sacrifícios aos quais passaram durante o ritual, que garante uma nova etapa de vida. Uma etapa relacionada à fertilidade, a fertilidade da terra e da mulher que gera fartura e abundância. A possibilidade de um novo ciclo em que a vida se manifesta na forma de subsistência e na forma de fortalecimento de um povo, que tem a chance de se perpetuar.

Após arrancarem o cabelo da *Worecû*, colocam o cocar de penas, que representa o sol, em sua cabeça, e jogam os *tururis* que ganharam dos mascarados em cima dela. Depois, ela já pode abrir os olhos.



Figura 77 – *Tururis* por cima da *Worecû*. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Com os olhos abertos a *Worecũ* levanta-se e é levada para fora da *Ye'egune* acompanhada dos convidados, enquanto o pajé acende um pedaço de lenha que ela tem que acertar na árvore de taperebá que está logo na saída da *Ye'egune*. Se a moça erra o lenha no taperebazeiro, denuncia que ela já teve namorado antes da festa, o que não pode, pois acarreta males.

Depois, a *Worecũ* volta para a esteira central dentro da *Ye'egune* para ser benzida pelo pajé. Após o benzimento todos os convidados e a *Worecũ* se encaminham para um banho no igarapé.

Assim termina o ritual *Worecũ*, A Festa da Moça Nova, com todos se banhando, inclusive a *Worecũ*, que nesse momento parece que se liberta.¹²⁰ Um banho que serve para limpar e purificar o corpo. A Festa da Moça Nova acaba de maneira alegre e leve. Depois de tudo que foi vivido durante esses dias, o banho foi renovador, a limpeza do corpo após tanto dançar provoca a sensação de refrescância, de alívio.

As ações de cada etapa do ritual culminam para esse fechamento que é um banho coletivo, assim, todos os elementos da natureza se fazem presentes nesse processo - a terra (a mulher, a abundância, a fertilidade, a dança do tracajá), o ar (os instrumentos de sopro, os aconselhamentos), o fogo (a lenha, o benzimento do pajé, o *payauaru*) e a água (o sumo do jenipapo, o banho) que aparecem em diferentes momentos do ritual.



Figura 78 – Banho coletivo – Fim da Festa. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

¹²⁰ Ela já passou por todos os suplícios, saiu do enclausuramento, estava o tempo todo com os olhos tampados, séria e quando foi para o banho estava rindo e brincando com seus parentes.

O convite para A Festa da Moça Nova

Para estar em um ritual *Worecũ*, A Festa da Moça Nova, a princípio você precisa ser Tikuna, pois só nesse contexto é que ele faz sentido, são os Tikuna que realizam esse ritual de iniciação feminina, tanto que é nesse evento que se pintam de jenipapo para declararem à que nação pertencem e se identificarem na Festa. Além disso, precisa ser convidado pelo Dono da Festa. Hoje em dia, existe interesse de pessoas que não são Tikuna em participarem da Festa, por isso, muitas aldeias e comunidades realizam Festas feitas especialmente para turistas.

No meu caso, o ritual que participei não foi feito para turistas e a única branca que estava lá era eu. Recebi o convite devido a relação de confiança estabelecida durante o tempo que estive com o povo Tikuna em Nossa Senhora de Nazaré, a partir do convívio com as pessoas de lá, o que me tornou próxima delas pela convivência diária, realizando atividades do cotidiano juntos, já que tudo acontece dentro da aldeia.

Por essa relação de convivência e confiança estabelecida, recebi o chamado para retornar a Nossa Senhora de Nazaré, dessa vez como convidada para A Festa da Moça Nova. Marijane Tikuna, que estava na cidade de São Paulo de Olivença, Amazonas, me ligou dizendo que o Dono da Festa (que geralmente é o pai da menina que teve a menarca, nesse caso foi o cunhado, pois o pai já havia falecido) pediu para ela me fazer o convite. Eu recebi o convite para A Festa da Moça Nova um mês antes, por telefone, mas a maioria dos convites é feito 'boca-a-boca', pela falta de luz elétrica na aldeia não existe telefone e nem sinal para telefones móveis. Porém, o convite 'boca-a-boca' é efetivo, muitos parentes de outras comunidades próximas comparecem às Festas.

Foi a partir dessa vivência na aldeia que pude observar e experienciar algumas das formas tradicionais de produção de conhecimento, que se dá em momentos de compartilhamento de ações coletivas, gerando comunhão e troca entre crianças, jovens e velhos, tornando-se um espaço lúdico e prazeroso, pois, dependendo das ações todos se divertem.

Destaco os encontros no fim da tarde em que os moradores da aldeia se reuniam na *Ye'egune*, ou no espaço onde fica a antiga escola de educação

indígena¹²¹, para lembrar as histórias de seus antepassados, de seus heróis míticos, as canções que estão desde tempos imemoriais presentes nas Festas da Moça Nova, falavam sobre a confecção de instrumentos musicais, reproduziam algumas danças, brincadeiras e jogos tradicionais. Além disso, a transmissão e produção de conhecimento acontecia em outras ocasiões do dia, mais particulares, quando fabricavam utensílios e artefatos de uso doméstico, de caça ou de pesca, com pais, mães e/ou avós, junto de seus filhos e netos.



Figura 79 - Pai fazendo remo – Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.

Durante o tempo que permaneci na aldeia observei, contribui e refleti sobre essas ações coletivas de compartilhamento e produção de conhecimento, ajudando no que fosse solicitada ou no que me sentisse a vontade em fazer, como aprender a fazer farinha e máscaras. Eu me aproximei muito das mulheres indígenas, principalmente de Marijane, que estava na casa de seus pais cuidando de seu filho pequeno, mas há alguns anos mora na cidade de Tabatinga, AM, onde foi para trabalhar e cursar a faculdade de Pedagogia na UEA.

¹²¹ Esse local era um espaço aberto de madeira, coberto com um telhado e uma parede para a lousa. A nova escola é de alvenaria com salas fechadas, lousas, refeitório e banheiros (embora ainda não tivesse saneamento básico quando estive lá, os sanitários já estavam postos).

Marijane foi quem nos recebeu quando chegamos na cidade de São Paulo de Olivença, que era de onde pegaríamos o barco para descer até Nossa Senhora de Nazaré. O fato de Marijane falar muito bem o português facilitou a nossa relação, com ela aprendi a fazer farinha¹²², um ensinamento cotidiano, já a produção de máscaras pertence a um momento ritualístico, pois é parte da preparação para o ritual *Worecû*, e inicia somente após o convite para A Festa.



Figura 80 - Ação de compartilhamento de conhecimento: fazendo a farinha. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, município de São Paulo de Olivença, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.

¹²² A farinha é feita da mandioca brava, uma espécie de mandioca venenosa, devido ao ácido cianídrico, para ser consumida é preciso ralar ela, colocar no tipiti, que é feito de palha de arumã e funciona como uma prensa, então você espreme essa mandioca que foi ralada e o caldo venenoso sai, depois você leva a massa que restou para o fogo em panela de barro ou ferro e vai mexendo até pegar o ponto da farinha.



Figura 81 - Farinha feita de mandioca brava. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.

Outra ação que vivenciei foi a confecção coletiva da maqueira feita de fibra de tucum. A maqueira seria dada de presente e foi confeccionada no espaço onde era a antiga escola, quem teve a ideia de tecê-la foi Ondino, pai de Marijane, que recebeu ajuda das mulheres da comunidade. O que me chamou atenção foi que sem estabelecerem um prazo para acabar, alguém ia lá e tecia, dava um arremate e ao longo dos dias a maqueira ficou pronta. Para o desenho dos grafismos na maqueira foi realizado o processo de pintura do tucum, utilizando as cascas do caroço da pacóva¹²³ que foram colocadas para ferver na água até transformá-la em uma tinta da cor roxa. Após essa tinta esfriar, o tucum foi posto lá dentro – amassando-o bem – em seguida foi retirado e colocado na lama para ficar preto, secou na sombra, depois foi lavado e por fim, novamente foi colocado para secar na sombra. Assim, utilizaram o tucum tingido com o tucum natural para tecerem alguns grafismos Tikuna.

¹²³ Uma planta presente em toda a América tropical, geralmente usada como ornamento.



Figura 82 - Mulher Tikuna desenrolando o tucum para tecer a maqueira Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.



Figura 83 - Mulheres Tikuna tecendo a maqueira. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.



Figura 84 - Pacóva fervendo para servir de tinta para tingir o tucum. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.



Figura 85 - Tucum sendo retirado da tinta. Comunidade Nossa Senhora de Nazaré, município de São Paulo de Olivença, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 2016.



Figura 86 - Tucum colocado na lama para ficar preto. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.



Figura 87 - Tucum após lavado e seco, pronto para tecer. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.



Figura 88 – Grafismos Tikuna sendo tecidos na maqueira. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.

As maqueiras geralmente são confeccionadas pelas mulheres, mas a mãe de Ondino fez questão de lhe ensinar, caso ele se casasse com uma mulher que não soubesse.

Ondino é o professor indígena Tikuna da aldeia e um dos grandes sábios de lá, conhece muitas histórias de seu povo, canções, danças, confecciona máscaras, entre outros utensílios e artefatos, inclusive alguns que são considerados de produção feminina, como as maqueiras, igaçabas¹²⁴ e cestarias. Ondino se destaca na realização de diferentes atividades dentro da comunidade, ele é o que a antropóloga Els Lagrou chamaria de ‘mestre’ (2009: 17). Apesar dos saberes tradicionais estarem disponíveis para que todos os acessem, algumas pessoas se dedicam mais ao seu aprendizado, ou têm mais habilidade, e por isso realizam com excelência a maioria das ações referentes ao conhecimento de seu povo, sendo considerados ‘mestres’.

Esses ‘mestres’ são figuras com autoridade, respeitadas e geralmente lideranças nas comunidades. Soraia Chung Saura (2015) nos fala a respeito dos mestres das culturas tradicionais chamando-os de “educadores por excelência,

¹²⁴ Feitas de barro e servem para guardar água, comida, farinha, etc.

os verdadeiros doutores em educação” (P. 54), além da técnica que desenvolveram ao longo de sua trajetória, os mestres têm algo a mais no trato com o outro e com os fazeres do conhecimento tradicional, que não está somente no saber, mas na sensibilidade e intuição em conduzir os ensinamentos.

Ondino é um dos que junto do cacique de Nossa Senhora de Nazaré decide questões importantes para o convívio coletivo, além disso, é ele que comanda a escola e a igreja¹²⁵, e sempre que algum pesquisador interessado nos saberes Tikuna chega até lá é com ele que conversa, tanto que Ondino é referência em diversos trabalhos acadêmicos a respeito do povo Tikuna, já foi inclusive para a Itália falar sobre o seu povo a convite dos padres italianos.

Os Tikuna valorizam muito o processo na realização de seus afazeres, que se relaciona à ideia de tempo ameríndio que falei no início do trabalho, um tempo que é outro, já que a lógica da sociedade ameríndia é diferente da nossa, respeitando todas as etapas do processo para que o resultado apareça como consequência de um andamento bem acurado.

A confecção da maqueira teve um processo sem o estabelecimento de um prazo rígido, diferente da confecção das máscaras, pois, A Festa da Moça Nova tem uma data específica, mas não percebi uma cobrança com um peso que levasse a uma frustração caso não saísse exatamente como o planejado. Outro fator que observei, e que tenho observado ao longo dos processos de ensino-aprendizagem que acompanho, é que a memorização do aprendizado está diretamente ligada ao prazer em aprender, por isso, existem os que são mestres, que mais se dedicam e se sentem hábeis, eles realmente acreditam e gostam do que fazem. Portanto, o aprendizado não é sistematizado dentro de um padrão, por exemplo, para aprender a cantar é necessário escutar os mais velhos cantando e tentar acompanhá-los, pois eles não vão lhe dizer como fazer, o como você vai descobrindo ao longo do processo de experimentação, que vai conferir ao seu canto características individuais.

Quando perguntei a Ondino quem havia lhe ensinado a cantar, ele respondeu: ‘eu aprendi com as pessoas mais velhas, meus avós, parece até que

¹²⁵ A Igreja Católica é a que se estabeleceu na comunidade, levando a bíblia e as canções das missas em língua Tikuna. Todos os domingos pela manhã são realizadas as missas na comunidade.

Deus me deu esse dom, eu escuto uma vez e já está escrito na minha cabeça'. Essa ideia de Deus que deu o dom está ligada à percepção da produção de conhecimento dos pajés que recebem de seres espirituais os saberes, são inspirações que surgem frequentemente em sonhos. A produção das máscaras, alguns instrumentos musicais e outros artefatos surgiram e surgem dos sonhos. Deus é falado aqui como uma referência a religião católica que é forte em Nossa Senhora de Nazaré.

Na primeira vez que estive na aldeia, como tinha interesse em saber sobre as máscaras presentes no ritual, em um dos encontros que aconteceram no fim da tarde em que as pessoas da aldeia se reuniram, uma das crianças Tikuna pegou um resto de *tururi* que havia sido usado em uma Festa da Moça Nova e performou o *Toú*, mostrando como ele assustava e arrancava gargalhadas das pessoas ao correr atrás delas batendo em seu pênis de madeira.

Mais tarde, outro Tikuna que conheci, sem que eu pedisse, improvisou com um *tururi* antigo a performance de *O'ma*, não era exatamente a roupa-máscara de *O'ma*, mas ele queria me mostrar como era a sua dança, para isso trouxe alguns apetrechos que compõe a figura: o pênis que é feito de madeira e o chocalho de *avaí* que fica amarrado em seu tornozelo. Além de me mostrar a dança de *O'ma*, queria que eu vestisse a roupa para me ensinar a dançar como *O'ma*. Aceitei o desafio e fomos improvisar, primeiro eu observei como ele fazia e fui tentando imitá-lo, depois eu vesti o *tururi*, amarrei o chocalho de *avaí* em meu tornozelo, peguei o pênis e comecei a tocar e a correr pelo espaço, até que alguém se agarrou nas minhas costas, eu não tive forças para dominá-lo e acabei caindo no chão.

Não obtive muito sucesso na realização da dança, que exige força e habilidade. Observando os mascarados durante o ritual, percebi que existe um dinamismo em suas ações, eles têm força física para aguentar os puxões dos convidados. Os mascarados chegam batendo o pênis e os convidados seguram com força em seu *tururi* para que não invadam o curral da *Worecü*, e eles têm que dançar pulando de um lado para outro tentando bater com seu pênis em quem está segurando.



Figura 89 – Menino Tikuna vestido de *To'ü*. Figura 90 – Eu vestindo *tururi* para dançar. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.

Pelo fato do encontro com as máscaras terem sido tão relevantes em meu processo de aprendizado enquanto artista, desde quando soube que faziam parte do ritual *Worecû*, conhecendo-as a partir dos estudos bibliográficos e iconográficos, através de conversas com os Tikuna, participando do processo de confecção, e, por fim, quando as encontrei na Festa da Moça Nova, quero trazer um pouco mais de referências a respeito.

As máscaras de rituais de culturas tradicionais têm sido bastante investigadas nas artes cênicas. Ao longo dos anos acompanho pesquisadores indo para a África, Bali, Japão, Índia, Itália, pesquisar sobre máscaras e mais recentemente percebo o interesse pelas máscaras indígenas brasileiras presentes na vida das diferentes etnias que povoam nosso território.

O estudo sobre o universo ameríndio e sobre as máscaras Tikuna ainda está em processo, mas vou apresentar a seguir alguns apontamentos que construí até aqui a partir do encontro que tive com os Tikuna, quando conheci suas ideias sobre as máscaras.



Figura 91: Tambor Tikuna, avai, *O'ma* e máscara de balsa. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora.

ENCONTRO 4 - A vida das máscaras

O Nascimento

A HISTÓRIA DAS MÁSCARAS

Depois que defumaram essa montanha, a *De'cüãpu*, que cantamos na música do tracajá, aí que as pessoas viram essas máscaras¹²⁶. Primeiro, não conheciam como que eram máscaras. Então, um dia um caçador foi caçar e veio um temporal bem forte que escureceu tudo e o caçador ficou escondido no tronco de uma árvore, aí demorou e apareceu todo tipo de máscara. Primeiro apareceu aquele máscara *Mawü* – Mãe da Floresta – do pixuri (árvore). Depois dela que aparece já a a máscara *O'ma* - Mãe do Vento. Era um temporal muito forte, pau caindo pra lá e pra cá, um vendaval que tá chegando, aí que ele (o caçador) olhou e viu que vinha vindo essa máscara do *O'ma*. E tem também aquele macaco leão, macaquinho pequenininho segurando o pênis dele pra não encostar nas casas da gente e nas árvores também, se encosta na árvore, a árvore já cai partida, por isso ele vem segurando o pênis dele pra não encostar no pau. Depois esse daí passou, aí as outras máscaras *Toü* (macaco), muitos *Toü*, não é só um não, é tipo caravana, um montão de máscara *Toü*, depois que todos passaram parou o vento e ficou limpo de novo, aí que ele contou pro pessoal, pras famílias como que são as máscaras. Aí quando chegou na festa de alguém já fez aquela máscara que ele viu, aí todo mundo aprendeu com ele a fazer máscara. Mas também ele carregava escudo (*na'tchine*) um grande escudo (as máscaras) de guerra, eram as armas deles. Ai que eles aprenderam a fazer as máscaras.

Tem duas partes que aparece essa máscara, que antigamente existia aquela montanha que chamava *De'cüãpu*, aí, certo dia o povo Magüta, que gostava de ter empregados deles, eles foram buscar os empregados deles, eram *Yawa*, outra tribo, foram atrás do *Yawa*, aí entardeceu nesse lugar nessa montanha *De'cüãpu* e passaram a noite lá. Lá tinha uma mulher que se chamava *Ngutcha*, ela deu a luz, ganhou o filho dela e ficou lá, demorou, e o pessoal que ia passar a noite sentiu fome, era bem mais tarde umas quatro horas por aí, eles foram caçar lá na *De'cüãpu* e viram as pacas, paquinha roendo casco de tatu, aí deram tiro com zarabatana e morreu a paquinha, pelaram a paquinha, assaram, fizeram moqueado e comeram. Demorou e apareceu pra eles uma gente lá, gente encantada que mora lá dentro da montanha e perguntou: 'o que que vocês comeram?' Perguntou pra aquela mulher que teve filho, a *Ngutcha*, ela disse que as outras pessoas comeram a paquinha que mataram, 'eu não comi porque eu ganhei meu filho agora e não podia comer comida remosa', o encantado falou: 'isso que vocês

¹²⁶ Como vimos, para os Tikuna não existe a palavra máscara, ele usou a partir de minha referência.

mataram não era a própria paca', esse daí era o filho do governo que governa essa montanha, o filho desse governo que vocês estão matando e hoje vocês vão acabar com isso, o *huri huri* vai comer vocês – o bicho que morava lá dentro da montanha *Yare* (esse daí do tamanho de cavalo, onça, boi, tem vários tipos dele, macaco, gorila todo o tipo de bicho que tem lá). Aí aquela mulher *Ngutcha* avisou o pessoal lá: vai acontecer isso com nós porque vocês comeram aquela paca que não era paca é o filho do governo daqui.

Eles não acreditaram, disseram que era mentira que ela tava falando à toa, não vai acontecer nada. E aquele rapaz que falou pra mulher disse: 'se você quiser se salvar vocês vão fazer as tendas lá em cima, lá num galho de árvore'. Ela acreditou e mandou o marido dela fazer o girau (tenda) de cipó lá em cima e descascava o pau pra os *huri huri* não poder subir. Ela fez e alguns deles fizeram o girau lá em cima e os outros que não acreditaram na palavra dela ficaram lá em baixo no chão mesmo. Demorou, quando chegou umas onze horas da noite chegou um estrondo bem forte com chuva, com vento e agora sim o rapaz vem avisar nós, que nós vamos morrer agora e o pajé que tem lá também soprava pra fechar a montanha.

Demorou e saiu todos aqueles *huri huri* do buraco da montanha e tacaram fogo na gente, comeram, mataram e também eles tinham dois artistas¹²⁷ deles, porque antigamente todos os povos tinham dois artistas, aquele era artista mesmo, igual aquele que a gente vê na televisão, eles matavam aqueles bichos com a lança, os *Toü* (macaco) dele, sobe mesmo como macaco em cima da árvore pula pra lá e pra cá igual macaco, por isso chamava de *Toü*. Eles mataram um bocado de bicho *huri huri* e o pessoal também morreu e saíram outros, até que amanheceu o dia, quatro horas da manhã, quando morreu um dos *Toü* e ficou só um pulando e pulando, quando chegou oito horas até que morreu. Ficaram alguns *huri huri*, não muitos e as pessoas que estavam em cima nas tendas foram as que se salvaram, mas ainda tinha aquele tipo macaco subindo em árvore com um cacete pra caceta quem não tinha subido. Eles se juntaram, quem tava vivo, e os *huri huri* voltaram todos pra montanha e aqueles que ficaram lá em cima desceram e avisaram as pessoas da aldeia que não foram, porque naquela época o povo

Tikuna morava só numa casa, uma maloca bem grandona, redonda, umas trezentas pessoas na mesma casa, mas cada um tinha sua cozinha, não tinha mosquito dormia só na maqueira e a casa era bem fechada de palha daqui de baixo até lá em cima com uma só porta sem janela. Eles voltaram e avisaram que os *huri huri* tinham comido os parentes dele: 'o que que nós vamos fazer agora para pagar o nosso parente que foi comido pelo *huri huri*?' então eles decidiram fazer uma roça bem grande pra plantar pimenta ardida, pimenta *tchara* e fizeram uma roça bem grande pura pimenta. Passou uns quatro meses, 'acho que pimenta amadurece em quatro meses', e convidaram as pessoas que tinham sobrado, agora nós vamos apanhar todas essas pimentas e levaram junto com o pajé pra fechar os buracos e ele soprava com um cigarro aí conseguiram

¹²⁷ Aqui também ele usa essa termo a partir da minha referência, falando de artista como os heróis, os guerreiros, homens fortes dos filmes de ação.

fechar e não saiu mais o *buri buri*. Depois, tiraram as bacabera, uma árvore bem grossa e bem dura, aí fecharam todos os buracos daquela montanha e depois abriram um burquinho bem pequeno e o pajé fazia fogo em cada buraco e colocaram aquela pimenta no fogo e abanaram a fumaça lá dentro da montanha, abanaram, abanaram e abanaram. Demorou um pouco e estava cheio de barulho dos bichos querendo sair de lá, demorou um pouco e saiu, tinha muito bicho que morava lá. Primeiro saiu *Beru*¹²⁸ com o seio comprido, aí ela abanou o fogo com aquele seio dela e o fogo se apagou mas colocaram de novo o fogo ai ela cantava: ‘a minha montanha é a montanha de papagaio, minha montanha é uma montanha de estrela, minha montanha é *De’cüãpu’*. Os povos abanaram, abanaram e ela morreu. Quando ela morreu apareceu *Matirawe* que tinha o corpo cheio de água e com essa água ela apagava o fogo pra se salvar, mas o pessoal abanava o fogo nela e ela morreu também. Depois saiu o *Domitadó*, pé grande, largo, abanaram e morreu esse *Domitadó*. Depois saiu *ĩchawa*, Dono da ferida, porque ele tem ferida nas costas dele, não mataram esse, deixaram ele sair e foi embora. Depois desse tem também o Dono da arara – *Tchowaru* – bem grandão e cumprido carregava ‘assim’ uma arara, uma que fica aqui na frente e outra que fica aqui atrás, mas esse aí ninguém pode olhar, se a gente olha ele a gente morre, porque o poder dele é igual ao do raio, se a gente olha ele a gente se assusta e morre, o raio dele bate e a gente fica cego com o poder dele, aí deixaram ele sair da montanha. Depois desse saiu da montanha o que eles chamam de galera, tipo um coxo de colocar massa de mandioca, ela anda por si, *Tauta* na língua Tikuna, depois, saiu um *Quiricá*, que também anda por si só, essa *pakavra quiricá* é pra gente amassar a massa da mandioca, fica bem fina a massa, e foi embora. Também tem outro, o *Tocári*, não sei como a gente chama na língua portuguesa, tem o pilão e aquele pau que a gente usa pra amassar o arroz e outras coisas, mão de pilão, que também anda por si mesma e foi embora também.

Quando acaba tudo esses bichos, que chegou a hora daquele homem que nós cantamos ontem da música do Tracajá, o *Tchürüne*, ele saiu tocando o casco de Tracajá e cantando aquela música junto com o irmão dele que chamava *Morapane*, batendo o casco de tracajá, eles são gente encantada, *ũ’üne*, quando eles saíram chamaram aquele povo que estava abanando a montanha (chamaram com aquela música¹²⁹), por isso que na festa quando tocam o casco de tracajá todo mundo tem que acompanhar, porque esse *Tchürüne* ainda existe dentro da montanha, na hora que estavam defumagando ele foi pra outra montanha, ainda tá lá tocando, todo dia ele toca esse casco de tracajá, se a gente não canta, não faz festa pra Moça Nova a gente fica sem roça, dá preguiça na pessoa (*tcha o’oti* – eu tô com preguiça), fica sem banana, por isso ele chamava todos aqueles povos que estavam lá de neto, meus netos vem me

¹²⁸ Uma figura mitológica Tikuna, Mãe do macambo (árvore), ela come gente e com seus seios gigantes ataca as pessoas, às vezes aparece como gente, outras como borboleta. De acordo com Faulhaber (2007) todos esses seres mitológicos podem aparecer como máscaras na Festa da Moça Nova.

¹²⁹ A *Toritchiga*, música do tracajá, que está no terceiro encontro.

acompanhar, se não me acompanhar vai ficar sem comida, aí todo mundo acompanhou ele. Então saiu aquelas máscaras junto com ele, a máscara *O'mã, Mawü, Toü*, todo tipo de máscara que a gente fazia na Festa, lá que viram, lá que aprenderam a fazer e lá também que aprenderam a cantar as músicas do *Toü, Mawü, O'ma*, com o *Tchürüne*.

Foi assim que as máscaras surgiram para os Tikuna, como me contou Ondino. Podemos ver que da montanha *De'cüãpu* não saíram só as máscaras, mas diversos seres mitológicos, artefatos importantes para a vida dos Tikuna e algumas restrições, como: a ingestão de determinados alimentos para a mulher que acabou de parir e o raio que não pode ser visto, pois cega e é capaz de matar.

Esta história também conta como viviam os Tikuna antigamente e a importância da música do tracajá para o ritual *Worecû*, A Festa da Moça Nova. Isso evidencia o quanto todos os elementos que revelam os signos do ritual *Worecû* estão interligados dentro do contexto que faz parte da cosmologia Tikuna. Quando nos familiarizamos com a linguagem e o pensamento Tikuna começamos a compreender as etapas, o significado e a importância do ritual.

A antropologia tem nos ajudado até aqui a atentar para esse modo ameríndio de construir o pensamento em relação aos outros seres da natureza (animais, objetos, encantados). A história das máscaras nos faz lembrar o conceito de perspectivismo ameríndio, que Eduardo Viveiros de Castro nos apresentou falando como os povos sul ameríndios se veem no mundo e veem os outros seres, todos providos de consciência e cultura:

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos -, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante. Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apercepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma “se veem como” pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, “são” pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível), existindo sob os modos pronominais do reflexivo e do recíproco e os modos relacionais do intencional e do coletivo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015: 43-44).

Ouvi muitas histórias presentes nos mitos e canções Tikuna que permitiram, aos poucos, que eu me familiarizasse com essa maneira de pensar. O convívio ajuda a perceber como essa visão de mundo se reflete nas ações cotidianas do povo, por isso, trago as histórias a partir da fala dos próprios Tikuna, tentando evidenciar um pouco desse olhar do outro.

As máscaras vêm de dentro da montanha, junto com o próprio homem, é algo muito antigo, não se tem registro disso, é a tradição oral que vai perpetuando essa prática contida nos mitos que justificam a existência e a importância dela. Lévi-Strauss nos fala sobre isso:

E, como a cada tipo de máscaras se ligam mitos que têm por fim explicar a sua origem lendária ou sobrenatural e fundamentar o seu papel no ritual, na economia, na sociedade, uma hipótese que alargue as obras de arte (que, porém, não são exclusivamente) um método que já deu boas provas no estudo dos mitos (que também são criações artísticas) encontrará verificação se, em última análise, pudermos descobrir, entre os mitos que estão na base de cada tipo de máscara, relações de transformação homólogas daquelas que, somente do ponto de vista plástico, prevalecem entre as máscaras propriamente ditas. (1979: 16).

Mepaeruna me contou que muitos pajés viram em sonhos as máscaras e aprenderam a fazê-las. Em Nossa Senhora de Nazaré os Tikuna disseram o mesmo, muitas máscaras eles veem em sonhos e fazem:

Tudo antigamente foi tirado das cavernas que os pajés sonham, eles vão fazer já, pra poder fabricar isso. A gente sonha, a gente pensa, desenha naquela coisa chamado *dupã* (bastão). A gente inventa, faz a do macaco, da onça, tudo isso existe, tudo os animais da caverna são assim. Por isso tem orelha, tem dente, tem nariz, tem tudo, são todos os animais da caverna.

Na aldeia, as crianças desde cedo vão conhecendo as histórias e querem participar do processo de confecção das máscaras para ‘encorporarem’ algum desses seres da floresta na Festa da Moça Nova. Elas recebem ajuda de seus pais para isso.

Abaixo um pequeno *Toú* com seu bastão de *avaí* chegando na Festa da Moça Nova:



Figura 92 - Pequeno *To'û* com seu bastão de avai chegando na Festa da Moça Nova. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Novembro de 2016.

O que chamamos de máscara, para os Tikuna tem outros nomes, um deles é chamá-las de *To'ügü* (macacada), ou, *Toü* (macaco), um dos principais mascarados da Festa, o mais recorrente até hoje.

Antigamente o *Toü* era um ser com muita força que carregava um escudo de guerra para se proteger, Ondino traduz o escudo como máscaras, já que a máscara possui a função de proteção, ela protege aquele que está envolto por ela. Os mascarados, através de sua performance, são indispensáveis para o ritual, pois surgem para estabelecer uma boa relação com o cosmos, protegendo o povo Tikuna de catástrofes.

As máscaras Tikuna representam os seres da natureza, que, de acordo com Priscila Faulhaber (2007), trazem principalmente a chuva para irrigar a terra, o que garantirá êxito nas atividades de subsistência, porém, dependendo de como a chuva chega ela pode causar destruição. Deste modo, existe uma luta

entre os contrários, a ordem e a desordem. “Tal luta entre os contrários é o motor mesmo da organização social Ticuna, uma vez que os representantes deste povo dividem-se em metades exogâmicas.” (FAULHABER, 2007: 360). Essas metades exogâmicas se referem aos clãs (nações) que os Tikuna pertencem: os com penas e os sem penas, como vimos anteriormente.

No ritual da *Worecü*, a desordem que as máscaras provocam levam os convidados a um misto de sentimentos expressos em gritos de medo e risos de diversão. Fogem do *Toü* quando ele chega perto, mas quando ele se afasta vão atrás segurar em seu *tururi* pelas costas tentando freá-lo, ao mesmo tempo em que ele tenta acertá-los com seu pênis.

Na história das máscaras o *Toü* representa um ser que foi comparado a um super-herói, a um guerreiro com muita força e para segurá-lo é preciso mais de uma pessoa. Abaixo podemos ver como *To'ü* se apresenta, a partir de sua canção:

To'ü tchiga

Cumatürüwai ñpeemawa
Tape'ewa perü tutanü
Tüü' türüwai pe omatchie~e
Pa aïyu aïyu pa To'ü
Cumatüwai dünecü yepetchinüwa, cuna türüwai
Nabumü'ü i curü tchurara i maïetcha
Pa aïyu aïyu pa To'ü
Cuicatürü cugüma
Ye cucaü'ü pa to'ü
Cumatürüwai ya o egacü
Ya ñtchicü arü ngaüwa
Rü üüne ya tchutchunene
Ya wairetanüne ya
Derepüüne ya ñtü arü
Büü paüruü cuüena
Pa aïyu aïyu pa To'ü
Gua ya ya türabüne ya
Curü pumara namaia
Türü cuya äyaane a
Pa aïyu aïyu pa To'ü
Tücüenatchi ngüitürüwai

Cuocüraũ i curü orawe
 Pa aĩyu aĩyu pa To'ü
 Tauũtürüwai ya yimatürü
 Tchowari ya arü witchacagu
 Naca türüwai cu daugütchigücü
 Ya curü tchocara
 Ya munü munü nũi
 Pa aĩyu aĩyu pa To'ü
 Ngiētacatürü cucatürü
 Ina tchi i tchi i iri iri
 I wowarecü ngegumatürü
 Ngima'ã türüwa cudai
 Âe cüraũ Pa aĩyu aĩyu pa To'ü

Canção de To'ü

Você está no meio do pataujal (palmeira)
 Lá no final, lá deixaram teu soldado e você de lá gritava sozinho
 Melodia - *Pa aĩyu aĩyu pa To'ü*
 Você está sozinho gritando lá para *To'ü*
 Você foi esquecido numa capoeira em uma pupunheira cheia de espinho
 Você quebra o broto da pupunheira
 Você é o quebrador desses brotos da pupunheira
 Você tem perfume de matamatá (árvore)
 Por quê que você não gostou do moqueado de *orawe* (aruanã-peixe)?
Pa aĩyu aĩyu pa To'ü
 Por quê às vezes o *To'ü* bate aquele moqueado
 Não sei por que você não está gostando
 Porque não é aquele gafanhoto que você está procurando
 Gafanhoto *tchocara* deixa a Moça Nova sair do curral
 Depois que a Moça Nova sair do curral você pode brincar com ela
*Pa aĩyu aĩyu pa To'ü*¹³⁰

Vamos fazer uma breve análise da música para entender alguns de seus significados. Começamos pelo lugar onde encontramos *To'ü*: ele está lá no meio das palmeiras, escondido na floresta. Vimos no ritual *Worecü*, A Festa da Moça Nova, que os mascarados chegam do meio da floresta e para a floresta retornam, onde deixam apenas seu *tururi*, sua pele, que é trazida de volta para a *Ye'egune* por algum dos convidados.

¹³⁰ Quem me passou a letra e a tradução desta e das canções que seguem nesse tópico sobre as máscaras foi Ondino Tikuna.

O *tururi* é a casca de árvore batida que serve para fazer todo o traje da máscara: a indumentária completa que cobre o rosto e o corpo, e sobre esse *tururi* também pode ser feita a ‘cara’ da máscara com a madeira balsa (*punê*), que cobre o rosto. Assim, o *tururi* remete à ideia de pele, ou capa, porque ele transforma aquele que veste. “O *tururi*, portanto, é a “pele” dos seres que vêm visitar a Festa, os próprios mascarados, muitos deles considerados “bichos” (*ngo’o*).” (MATAREZIO FILHO, 2015: 34).

A canção também fala sobre o perfume da árvore de matamatá exalado por *To’ü*. Essa árvore propicia a retirada de um componente importante para o processo de confecção das máscaras, que são as franjas colocadas na barra do *tururi*. Todos os mascarados que vi possuíam essas franjas feitas de matamatá. ‘Com um pauzinho vai raspando o tronco do matamatá pra fazer as franjas, mas esse matamatá é rosa, faz com o vermelho’. (Ondino). Podemos ver pela fala de Ondino que existe mais de uma espécie de matamatá e que o indicado para utilizar no *tururi* é o vermelho. Algumas vezes, as franjas podem ser feitas a partir do talo da árvore de buriti, que as deixam com uma cor clara, um verde amarelado de textura mais fina e lisa que o matamatá.

Abaixo os mascarados com seus *tururis* onde podemos ver na parte de baixo as franjas feitas de matamatá, e em seguida franjas sendo retiradas do talo de buriti e depois colocadas no *tururi*:



Figura 93 – As franjas de matamatá nos *tururis*. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Novembro de 2016.



Figura 94 – Buriti tendo seu talo desfiado. Figura 95 – Franjas de buriti sendo colocadas no *tururi*. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Novembro de 2016.

A canção também fala do peixe moqueado, o aruanã, que é ofertado aos mascarados que participam do ritual da *Worecü*. Os moqueados são especialmente feitos para os mascarados, se algum convidado quiser tem que

pedir para o *üaücü* (copeiro). Para pedir o moqueado, o convidado deve se colocar na frente do curral da *Worecü* - é em cima dele que ficam armazenados os moqueados - bater o pé direito ao mesmo tempo em que bate o tambor, ação que serve para demonstrar seu desejo, então, recebe o moqueado do *üaücü*. Quanto mais moqueado houver em uma Festa da *Worecü*, mais abundância representa para o povo Tikuna e mais mascarados aparecem, pois os Tikuna observam os esforços do Dono da Festa durante a reclusão da *Worecü*.

A relação dos animais como interventores da cultura¹³¹, participando de diversos acontecimentos importantes da vida Tikuna - como vimos na primeira história que contamos, quando o quatipuruzinho se casou com Aicüna, irmã dos gêmeos Yoi e Ipi, após ter sido o único que conseguiu derrubar a samaumeira que cobria o sol - na canção de *To'ü* aparece na figura do gafanhoto *tchocara* que está protegendo a *Worecü* para que não saia do curral.

Como *To'ü*, a maioria dos mascarados têm o pênis em evidência, é o caso de *O'ma*. *O'ma* é o 'pai do vento', tem uma cara grande e um pênis maior do que o de *Toü*, ele é capaz de derrubar árvores e o que mais encontrar ao seu redor. Em uma gramática - espécie de dicionário Tikuna que encontrei na casa de Ondino - *O'ma* era traduzido como máscara, e embaixo tinha a frase: '*O'ma rü buenecünatü ni'i*' - 'A máscara é do pai do vento'.

Jean-Pierre Goulard (2009) em sua etnografia sobre os Tikuna, ao falar das máscaras, diz que elas representam os pais, as mães, os donos de algo, seja do vento, da água, das árvores, já que para os Tikuna tudo tem um dono.

O'ma tchiga

Cuma ena pa O'ma
Toütchicü ya buanecü
Ya namaña i cungucü pa O'ma
Aïyu aïyu pa O'ma
Gua ya yima darunene
Ya nge'nü arü ngaünegu
Na pote'eru ya cutchane
Aïyu aïyu pa O'ma
Gua ya yima naremü

¹³¹ Característica do perspectivismo ameríndio.

*Ya weupü arü wiawa rü
 üüne ya dorunene
 Ya ngenü arü
 ngaũnegu na pote'eru
 ya cutchane pa O'ma
 Aĩyu aĩyu pa O'ma*

Canção do Pai do Vento

Você é *O'ma*
 Você chegou com os ventos fortes
 Melodia - *Aĩyu aĩyu pa O'ma*
 Na cor avermelhada daquela árvore
 que quebrou a cabeça do teu pênis
 Aquele que vem chegando com o vento forte
 e derruba a casa da gente
Aĩyu aĩyu pa O'ma
 No meio dessa árvore avermelhada ele estava lá
 e a árvore caiu na cabeça do pênis de *O'ma* e quebrou
Aĩyu aĩyu pa O'ma

Os contrários se encontram no ritual – os das nações com penas e os sem penas - assim como o masculino e o feminino, sendo a simbologia do pênis dos mascarados a representação do masculino, em contraponto ao universo feminino de cuidado e de reclusão em que a *Worecũ* se encontra. O pau que os mascarados carregam, que corresponde ao pênis, configura um símbolo de violência e poder, pois além de ser um órgão reprodutor ele pode acarretar destruição, segundo Faulhaber (2007). Deste modo, a performance dos mascarados também funciona como um aviso às Moças sobre a relação com os homens.

Nem sempre todas as máscaras aparecem na Festa da Moça Nova, no entanto, *To'ũ* nunca falta. Algumas ficam tempos sem aparecer e depois ressurgem novamente. Os Tikuna me disseram que antigamente somente os homens podiam concebê-las, nos dias de hoje se a mulher quiser também pode.

Os seres (bichos – *ngo'o* e encantados - *ũ'üne*) que vieram da montanha *De'cũãpu* habitam o imaginário Tikuna e quando uma Festa da Moça Nova se aproxima os parentes que forem convidados, e quiserem, podem dar vida a

esses seres. De acordo com os Tikuna, eles observam os esforços do Dono da Festa, se ele estiver caçando e pescando bastante indica que A Festa vai ser boa, então se esforçam na confecção de máscaras 'bonitas' para receberem bastante *payauaru* e moqueados.

A criação



Figura 96: Confecção de máscaras. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Novembro de 2016.

Acompanhei a criação das máscaras como um dos preparativos que acontece alguns dias antes da Festa da Moça Nova. Elas devem ser concebidas longe dos olhos do Dono da Festa, que não pode saber quem são os convidados que estão trabalhando nisso, muito menos ver as máscaras, caso isso ocorra, corre risco de vida, podendo se transformar no que elas representam.

As máscaras que acompanhei o processo foram confeccionadas na casa de Ondino, que era ao lado da casa do Dono da Festa, portanto, todo o processo de criação foi elaborado com muito cuidado, com as janelas fechadas, iluminados por velas, falando baixinho, trazendo os materiais escondido, para que não corresse o risco de nenhuma pessoa da casa do Dono da Festa descobrir. As máscaras foram feitas inteiras de *tururi*: corpo e cabeça.

Todos esses seres que vieram da montanha e que aparecem no ritual da *Worecū* usam o que poderíamos chamar de ‘máscara de corpo inteiro’, característica que contribuiu para que eu relacionasse os mascarados Tikuna aos bufões, já que a máscara do bufão é a máscara de corpo inteiro, além das outras características hiperbólicas e cômico-grotescas que falei anteriormente: bocas escancaradas, orelhas grandes, pênis a mostra.

Junto do *tururi* pode ser utilizada a madeira balsa, que é a mais leve que existe na natureza do entorno Tikuna e serve para fazer ‘o rosto’ da máscara. Em Nossa Senhora de Nazaré, os Tikuna me disseram que na maioria das Festas encontramos máscaras somente de *tururi*: ‘hoje em dia só são de *tururi*, mas bem bonitinha é de balsa.’ Depois me levaram para ver a árvore de balsa, que é uma árvore muito comprida, disseram que com seu tronco dá para fazer umas quinze máscaras. ‘O Dono da Festa convida antes, uma semana pra fazer no *tururi*, procura balsa grande, pode fazer uma cara de cada lado. Uns três dias para uma máscara bem feita de *tururi*, balsa - com orelha - faz o bicho que quiser.’

No evento de lançamento do CD *Tchautchiüãne* (Minha aldeia) de Djüena Tikuna no Teatro Amazonas, quando o grupo artístico Tikuna *Wotchimaücü*, apresentou, de forma resumida, A Festa da Moça Nova, o irmão de Mepaeruna estava de *Torama*¹³², a onça, que ele confeccionou de *tururi* e madeira balsa, como podemos ver na figura abaixo:

¹³² Em anexo está o mito de *Torama* onde podemos identificar a relação da ideia de *tururi* com a pele, transformando quem veste.



Figura 97 - *Torama*, máscara da onça, feita de *tururi* e a cara de madeira balsa. Teatro Amazonas, Manaus, AM. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 23/08/2017.

Todos os materiais para a criação das máscaras são retirados da natureza, sendo o *tururi* a base de todas as máscaras, uma vestimenta, uma capa, uma pele, que envolve quem a veste da cabeça aos pés. “O *tururi* – e o que ele suscita de confusão com uma pele verdadeira – é referido em outros mitos como o de *Torama*, em que as pessoas confundem a pele verdadeira de uma onça que um rapaz vestia com uma máscara de onça.” (MATAREZIO FILHO, 2015: 34). Deste modo, quem produz e quem veste a máscara acaba por adquirir um poder mágico.

No *tururi* são desenhados grafismos Tikuna, que representam os animais da natureza, pode-se desenhar os componentes das nações (clãs Tikuna), o sol e a lua. Para tanto, utilizam cascas, folhas e frutos retirados das árvores do entorno: para o amarelo é utilizado o açafião; para o vermelho é o urucum; para o laranja mistura-se o açafião com o urucum; o preto e o roxo podem ser feitos com a tinta das cascas do caroço da pacóva (depois de fervidas em água, como vimos anteriormente); a casca da árvore pau-brasil nos dá o rosa; e os diferentes

tons de verde conseguimos com as folhas das diversas espécies de árvores da floresta amazônica.



Figura 98 - Açafraão. Figura 99 – Urucum. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.



Figura 100 – Pacóva. Figura 101 – Folha verde esfregada no tecido. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.

Com a fibra retirada do caule de arumã (espécie de bambu), ou com as folhas do tucumanzeiro (que se faz o tipiti, peneiras e cestos) também pode se fazer as orelhas das máscaras, ou o suporte da cabeça de *Mawü*. Chamam esse suporte para a cabeça de 'paneiro', ele será encaixado por dentro do *tururi*, elevando a cara de *Mawü* por cima da cabeça de quem a vestir.

Na figura abaixo podemos ver o suporte feito de arumã ao lado do *tururi* de *Mawü* em processo de confecção (a cara ainda não estava pintada), na foto o suporte de arumã está para baixo, mas ele irá se encaixar na parte de cima, que é a triangular:



Figura 102 – *Tururi* de *Mawü* em processo. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Novembro de 2016.

Na sequência, a cabeça de *Mawü* já desenhada e ao lado a vestimenta finalizada com o suporte encaixado por dentro do *tururi*, em cima da cabeça coberta com as franjas de buriti, que também foram colocadas na barra do *tururi*. Depois que a pessoa veste o *tururi*, corta o lugar dos braços. Essa cabeça enfeitada com as franjas representa os ‘cabelos’ de *Mawü* que ficam para baixo, a parte mais dura do caule de buriti é cortada como varetas e serve para espetar a parte da fibra do caule mais esponjosa, que é cortada em pequenos triângulos e colocada na parte de cima da cabeça, representando a árvore de pixuri.



Figura 103 – A cara de *Mawü* pintada no *Tururi*. Figura 104 – *Mawü*. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Novembro de 2016.

Mawü é o dono, a mãe/pai do pixuri como nos conta sua canção:

Mawü tchiga

*Ecü ena peporaegu
 Taütchicü ya buanecü
 Peya üëë pa Mawü
 Aëyu aëyu pa Mawü
 Tchamatürüwai
 Üücama cuü tchã o'otchiü pa aëyu aëyu pa Mawü
 Opüya ya wawüta
 Ya nguürica cuü
 Tchigüüçuri pa Mawü
 Pa aëyu aëyu pa Mawü
 Iyawa i cuyae tcheacawe
 Cuü na ya touü'ütchi pa
 Aëyu aëyu pa Mawü
 Gua ya yima ocuti ya*

Tchigurica cu~ü tchigü~ucuri
Pa Mawü aëyu
Aëyu pa Mawü
Yea i yema youreru
I cacurica cuü tchigüũcuri pa Mawü
Gua ya yima ãmacü
Ya tüerüma ma'ätürü
Cuya ãyaane pa Mawü
Aëyu aëyu pa Mawü

Música do Mawü

Pode, se você tem força, imitar o vento forte (mandando)
 Se tiver força você pode imitar o vento forte (antigamente a máscara *Mawü* ficava segurando o cipó na casa imitando o vento)
 Eu, com amargura, estou desgostando de você (antigamente a árvore do *Mawü*, o pixuri, comia a fruta, mas depois que o Yoi teve aqui no *Eware* ele envenenou a fruta pra não comer mais, senão ficava comendo o tempo todo)

Peya üëë pa Mawü
Aëyu aëyu pa Mawü
 (melodia)

Pela amargura da fruta eu não gostava mais de você
 Os queixadas vão comer o *Mawü* ou a fruta
 Os cabelos de *Mawü* são espalhados nas costas e está do jeito que combina com você

Peya üëë pa Mawü
Aëyu aëyu pa Mawü

Só aquela cotia vai comer você, porque você está amargo como a fruta
 E o papagaio curica, que tem por aqui, de olhos grandes, só ele pode comer você
Gua ya yima ãmacü – uma árvore de *tururi* grudada na outra, quer dizer que aquela árvore de *tururi* tem mulher

Peya üëë pa Mawü
Aëyu aëyu pa Mawü

O destino final

Depois de prontas é o momento de surgirem no ritual *Worecü*, A Festa da Moça Nova, realizando sua performance para o cumprimento de sua função:

manter em harmonia as relações que estabelecem com os diferentes seres que habitam o cosmos, assegurando a subsistência dos Tikuna.

Antes de partirem, levam embora o *payauaru* e os moqueados que recebem do *üaũcũ* como recompensa.



Figura 105 - Mascarados recebendo os moqueados antes de partirem. Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. 04/11/2016.

Os *tururis* que estiveram presentes em uma Festa da Moça Nova nunca mais retornam à outra. Após serem jogados por cima da *Worecũ*, que acabou de ter seus cabelos arrancados, se destinam à casa do Dono da Festa como lembrança do acontecimento. Algumas franjas de matamatá são retiradas das barras dos *tururis* e ficam na *Ye'egune*, penduradas no teto, como forma de proteção, permanecendo por diversas Festas até se desfazerem com o tempo.



Figura 106 - Restos de matamatá dos *tururis* pendurados no teto da *Ye'egune* Aldeia de Nossa senhora de Nazaré, Município de São Paulo de Olivença, Amazonas, Brasil. Foto: arquivo pessoal da pesquisadora. Julho de 2016.

Uma grande preocupação dos antropólogos é não pensarmos as 'máscaras' rituais representando o mesmo que representam para nós, das artes cênicas, e muito menos representando objetos (peças de museu), como frequentemente são estudadas por outras áreas de conhecimento. Contudo, quem já tem um estudo aprofundado sobre máscaras no campo das artes cênicas está atento para isso, como nos fala Ana Maria Amaral:

A máscara ritual não é um objeto qualquer. Tem um sentido sagrado, é um objeto sagrado. A máscara ritual encerra em si forças. É uma transferência de energias. Nos rituais as máscaras têm uma função, estão ligadas a ações, ações-essenciais. Têm também um sentido de mutação, metamorfose. Por isso é tão necessária nos rituais de iniciação onde o indivíduo morre como criança e renasce como adulto. A máscara ritual transcende. Dá vida a um ser divino. É uma simulação de poderes divinos. Concretiza conceitos abstratos. Confere uma qualidade espiritual ao homem. Representa o espírito dos mortos e dos animais. Ao representar um determinado animal, a máscara transfere qualidades e poderes desse animal. (AMARAL, 2011: 31).

A recorrência de nós, artistas e pesquisadores das artes cênicas, querermos estudá-las é justamente para compreender questões que são difíceis de examinar partindo somente da análise do uso de máscaras pelos atores-performers ocidentais. Assim, a partir do olhar para o outro, conseguimos nos

distanciar de nossas práticas e perceber questões diferenciadas, que podem nos ajudar a entender essas práticas pensadas a partir de nosso contexto.

O que buscamos é conhecer, analisar e refletir a respeito de elementos que consideramos poéticos nas práticas de outros povos, como no processo de confecção das máscaras Tikuna e sua performance durante o ritual, para entendermos os nossos processos de criação, não tentando copiar o que o outro faz, mas, podendo até servir como uma inspiração.

Enquanto artista não vejo a máscara como um objeto, por isso falei a partir de seu contexto cosmológico e ritual, tentando compreender como acontece a performance daqueles que a utilizam, pois possuem princípios que são fundamentais para o trabalho do performer, apresentando-se de forma viva e dinâmica, a presença evocada por aqueles corpos que simplesmente agem, cumprindo sua função.

Lévi-Strauss, apesar de descrevê-las a partir de sua visão no museu, relata o caráter onírico e de ludicidade que as máscaras possuem, mesmo enquanto simples objetos:

Há em Nova Iorque - escrevia eu em 1943 - um lugar mágico onde os sonhos de infância marcaram encontro; onde troncos de árvores seculares cantam e falam; onde objectos indefiníveis espreitam o visitante com a ansiosa fixidez de rostos; onde animais de sobre-humana delicadeza juntam as patinhas como mãos, a pedir o privilégio de construir para um ser eleito o palácio do castor, de lhe servir de guia no reino das focas ou de lhe ensinar, num beijo místico, a linguagem da rã ou do pica-peixe. Esse lugar, a que métodos museológicos anacrônicos mas singularmente eficazes conferem o prestígio suplementar do claro-escuro das cavernas e do amontoar de tesouros perdidos, pode ser visitado todos os dias das 10 às 5 da tarde, no American Museum of Natural History: é a vasta sala do rés-do-chão, consagrada às tribos índias da costa norte do Pacífico entre o Alasca e a Colômbia britânica. (LÉVI-STRAUSS, 1979: 9).

Se as máscaras, somente enquanto objetos no museu, já remetem a um universo mágico que remonta à infância, parecendo possuírem vida própria, imaginemos o poder da performance dessas figuras em todo seu contexto, tanto no ritual, como no teatro.

Um artista quando vai confeccionar uma máscara tem a consciência de que está transmitindo algo de si a ela¹³³, quando vestimos essa máscara ela ganha vida e é como se o performer não existisse mais.

¹³³ No momento da confecção já começa a estabelecer-se uma relação entre ator-performer e objeto. Um envolvimento que exige presença, pois é necessária concentração, atenção, relação

Quando o performer consegue dar vida a determinado objeto de maneira orgânica, não vemos mais ele por trás do objeto, a máscara se torna parte de seu corpo e o transforma em um outro ser.

Ora, no teatro de formas animadas, os objetos materiais inanimados (máscara, boneco, objeto ou simples imagem) ganham vida e passam a representar essências (por extensão da energia vital do ator-manipulador). E, ao se tornarem personagens, isto é, ao serem animados, perdem as características de corpo material inerte e adquirem alma, isto é, alma, passando a transmitir conteúdos, substâncias. (AMARAL, 2011: 243).

Performar com as máscaras proporciona um espaço criativo de liberdade para o performer, pois ela oculta (a imagem externa, ou modifica a figura do performer) ao mesmo tempo em que revela o pensamento mais profundo deste. Esse espaço criado pela máscara é limiar, e se dá de forma diferente do ritual, mas também nos rituais as máscaras se desdobram revelando outras faces:

Para os espectadores dos ritos de iniciação; estas máscaras de dança que de repente se abrem em duas para mostrar uma segunda face e, às vezes, uma terceira por trás desta, todas elas marcadas pelo mistério e pela austeridade, atestavam a onipresença do sobrenatural e a pululação dos mitos. (LÉVI-STRAUSS, 1979: 11).

Por trabalhar no campo do teatro de formas animadas esse saber sobre as máscaras Tikuna transformou minha maneira de abordagem¹³⁴. Antes, devido ao pouco conhecimento, a primeira vez que introduzi o assunto na disciplina de Teatro de Formas Animadas aos alunos apresentei máscaras indígenas brasileiras, assim como máscaras pertencentes a outros povos, a partir de fotos, vídeos, mas superficialmente, pois não tinha essa vivência. Meu foco ficou limitado ao meu trabalho com o bufão, as máscaras da *commedia dell'arte*¹³⁵, também levei a referência do trabalho com Jesusa Rodríguez no México para pensarmos as máscaras no contexto da performance artista, visando a intervenção em espaços públicos e saindo de uma ideia configurada de personagens-tipo.

com aquele objeto e isso faz com que o ator-performer se engaje nessa ação, as escolhas estéticas para a criação da máscara já pressupõe a performance futura daquele que irá vesti-la.
¹³⁴ Além do projeto de extensão: 'Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade' em que trabalho com essa linguagem, ministro a disciplina Teatro de Formas Animadas para os estudantes de graduação em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

¹³⁵ Que havia trabalhado na graduação em artes cênicas, em uma disciplina específica e na montagem de um espetáculo a partir dessa linguagem.

Por estar em Manaus, no contexto amazônico e o que ele traz em relação aos indígenas, era de se esperar que logo as referências indígenas apareceriam.

A primeira vez que ministrei a disciplina, no primeiro mês que estava em Manaus, uma das estudantes que estava vivendo¹³⁶ com os indígenas da etnia Tariano trouxe essa referência para as aulas, o que nos permitiu refletir sobre esse saber, vislumbrando novas possibilidades de concepções estéticas, formas diferenciadas de confecção, bem como a utilização de materiais provindos da natureza. Eu ainda não havia vivenciado a experiência com os Tikuna, então, acabou que essa estudante direcionou suas criações a partir de uma estética inspirada nos Tariano e os outros buscaram outras inspirações.

Depois do encontro com os Tikuna é que pensei novas possibilidades para trabalharmos na disciplina Teatro de Formas Animadas. A experiência em campo com as tintas de fabricação natural foi muito marcante, deste modo, propus que buscássemos isso nas aulas. Não tínhamos todas as árvores da aldeia, mas tínhamos outras, com folhas diferentes, que também poderiam ser utilizadas para conseguirmos tons de verde. O urucum e o açafrão conseguimos encontrar para obtermos as cores vermelho e amarelo. Utilizamos café para alcançarmos tons de marrom, e legumes misturados com álcool; como a beterraba para o rosa, o espinafre para o verde e a cenoura para o laranja. Criamos um laboratório em aula para trabalharmos com essas tintas naturais, eu levava algumas sugestões e os estudantes complementavam com outras, assim fomos experimentando e refletindo sobre o que funcionava e o que não funcionava.

Com os materiais para confecção também seguimos por esse caminho, tínhamos materiais da natureza que poderíamos usar, a partir da inspiração que o trabalho com o *tururi* nos suscitava e pensamos também em materiais recicláveis, que ganharam novos significados em nossas confecções.

A utilização de materiais recicláveis não é novidade, já fazíamos as máscaras com jornais e revistas, que é um procedimento bem conhecido de

¹³⁶ Casou-se com um Tariano e vive com a família dele, tendo participado da disciplina Teatro de Formas Animadas que ministrei no segundo semestre de 2014. Depois fui sua orientadora no ano de 2017 em seu trabalho de conclusão de curso (TCC) relacionado aos Tariano: OLIVEIRA, Dayane Maria Nunes de. Diálogo entre saberes: repensando a improvisação teatral a partir da vivência com o grupo indígena Tariano Diroa Baya. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Teatro) - Universidade do Estado do Amazonas.

confecção, mas agora nosso imaginário estava povoado por outras formas e tínhamos uma nova referência de confecção e de concepção a respeito de máscaras, que vinha dos Tikuna.

Acredito que o desejo por uma transformação de perspectiva, a partir da relação com o outro, se dá nas pequenas ações cotidianas que vamos realizando e transformam nosso olhar, nos fazem atentar para novas possibilidades de se relacionar com o mundo, com as pessoas, com a natureza, é uma transformação na vida que conseqüentemente transforma nossa arte. Percebemos que tudo já está dado na natureza, é só estarmos atentos e abertos para o conhecimento.

A arte é o campo do saber que permite a experimentação, que não passa pelo senso comum, ela é única de cada indivíduo a partir de sua imaginação, e nos mostra as complexidades de cada ser humano. Na experimentação cênica vemos que cada corpo, cada músculo, se comporta de uma maneira, cada voz ecoa de forma única, cada ação e reação espontânea é particular. Por isso, a partir de um único estímulo para um coletivo de diferentes sujeitos existe a possibilidade de surgirem inúmeras proposições. Assim, o que busco nas artes cênicas é o prazer em criar, o ato criativo que nasce do improviso com música, dança, canto, relação, diversão, cumplicidade e comunhão. Neste sentido, a ideia de brincadeira é pertinente, pensando na criação de um espaço lúdico onde a imaginação possa fluir, fugindo do óbvio, dos clichés e dos estereótipos.

Com efeito, os encontros com os indígenas permitiram momentos em que criou-se esse espaço de ludicidade, com experimentações poéticas a partir de seus modos de saberes que se constroem pela dança, pela música, pelos grafismos e pela relação com a natureza que é particular, permitindo que o conhecimento fosse sendo 'encorporado' como forma de repertório, de cultivo da memória cultural, transmitindo e transformando esse conhecimento.

Nós somos por natureza caóticos em nossas intensidades buscando nos manifestar de alguma maneira, e as experiências performativas são uma possibilidade, porque são geradas a partir do corpo. O corpo percebe o que sentimos, muitas vezes não conseguimos elaborar essas sensações de forma racional, mas o corpo aberto e livre para criar pode traduzir isso em signo. É um processo que faz parte da nossa natureza, no entanto é moldado pelos valores impostos pela nossa cultura, uma cultura que dissocia a arte da vida e não nos ajuda a refletir, naquele sentido 'processual/reflexivo' (MÜLLER) presente no

ritual, que faz com que eu reviva o mito para me compreender enquanto agente (de agir, nem sujeito, nem objeto, nem indivíduo) da sociedade.

Assim, cada vez mais temos dificuldade em estar presentes, no aqui e agora que a performance propõe, porque estamos sempre vivendo virtualmente (no sentido do que virá a ser). As experiências poéticas através de práticas performativas podem nos ajudar a olhar para nós mesmos e encontrar um pouco de nossa humanidade, a humanidade ancestral. Saindo por um momento das lógicas e regras determinadas para vivermos instantes de caos. Sabendo que a ordem é extremamente necessária para a vida em sociedade.

A arte nos permite acessar esses momentos de caos para depois voltarmos e estabelecermos a ordem, mas a partir de transformações, porque a vida pode ser cíclica, mas não é sempre igual.

Portanto, o encontro com a tradição, algo que é feito há muito tempo, foi de extrema importância nesse processo de busca de uma performer-professora. Não precisei ir muito longe para encontrar essa inspiração, ela já estava próxima a mim, só faltava enxergá-la, conhece-la, já que há muito tempo tem sido ocultada, abafada, negada, calada, esmagada, deixada de lado. O processo de conhecimento e reconhecimento é uma possibilidade de renovação. Esse novo conhecimento a respeito dos povos ameríndios e sua perspectiva diferenciada em relação ao mundo e aos modos de se colocar nesse mundo, está ajudando no processo de desconstrução para reconstrução de si, porque acredito que nunca estamos prontos enquanto artistas, é uma busca constante por trabalharmos esse corpo-saber.

O trabalho seguirá dentro desta perspectiva, com o projeto de extensão na Universidade do Estado do Amazonas ao lado dos estudantes do curso de Teatro. Experimentando também, processos criativos nas aulas das disciplinas de Improvisação, Interpretação e Teatro de Formas Animadas, valorizando o saber ameríndio que faz parte da realidade e do contexto desses estudantes que são amazônidas, e mais recentemente com a chegada de estudantes indígenas no curso de Teatro.

Os relatos aqui apresentados, junto com as reflexões, fortalecerão a prática nesse sentido, e acredito que novas possibilidades serão geradas a partir de então, produzidas pelos estudantes e pelos próprios indígenas, que já está

acontecendo como reverberação deste trabalho, que aqui se encerra na escrita, mas segue na performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Edusp, 2011.

ANGARITA, Abel Antonio Santos. *Narración Tikuna del origen del territorio y de los humanos*. Revista Mundo Amazônico, n. 1, Letícia, Colômbia, 2010.

_____. *Percepción tikuna de Naane y Naüne: territorio y cuerpo*. Dissertação apresentada para a obtenção de grau de mestre em estudos Amazônicos. Linha de investigação em linguística e etnologia amazônica. Universidade Nacional de Colombia, Letícia, Amazonas, Colombia, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha, Revista de Antropofagia, maio de 1928.

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Edição Fenda, Lisboa, 1989.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Objetos de poder, pessoas de prestígio: a temporalidade biográfica dos rituais xinguanos e a cosmopolítica Wauja*. Revista Mundo Amazônico. Universidade Federal do Amazonas, 2012, p. 71-94.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORDIN, Vanessa Benites. *O jogo do bufão como ferramenta para o artista*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas: Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira*. 4a edição. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 232-255.

CHAUÍ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 2001.

COSTA, May Anyely Moura da. *“Nós, Ticuna temos que cuidar da nossa cultura”: um estudo sobre o ritual de iniciação feminina entre os Ticuna de Umariçúji, Tabatinga, Alto Solimões, AM*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Estado do Amazonas, Manaus, AM, 2015.

CRAEMER, Uta. *O brincar na comunidade*. Território do brincar: diálogo com escolas. Renata Meirelles (org.). São Paulo: Instituto Alana, 2015.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. volume 4. Editora 34 Ltda. Rio de Janeiro, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1999.
- FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André. *Ações Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.
- FAULHABER, Priscila. *O ritual e seus duplos: fronteira, ritual e papel das máscaras na festa da moça nova ticuna*. En: *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, Vol. 21, n. 38, p. 86-103. 2007.
- FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Manouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP. 2010.
- FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FRIEDMAN, Adriana. *O olhar antropológico por dentro da infância*. Território do brincar: diálogo com escolas. Renata Meirelles (org.). São Paulo: Instituto Alana, 2015.
- FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. Editora: UFRGS, Revista Cena, Porto Alegre, n. 7, fevereiro 2009.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GIL, José. *Um bom encontro?* Rumos Itaú Cultural. Org. Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião e Sônia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. SIFUENTES, Roberto. *Exercises for the rebel artists: radical performance pedagogy*. Canada: Routledge, 2011.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *En defesa del arte del performance*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, v.11, n. 24, p. 199-226, 2005.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. *Estudos étnicos no teatro: A Metodologia Kōkamōu como Perspectiva Simétrica para o Processo de Pesquisa e Criação em Arte*. Revista Arte da Cena, v.4, n.1, jan-jun. 2018.

GOULARD, Jean-Pierre. *Entre Mortales e Immortales. El ser según los Ticuna de la Amazonía. Este volumen corresponde al tomo 142 de la Colección «Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines» (ISSN 0768-424X).* Peru, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.* São Paulo: Perspectiva: SESC, 2007.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: Uma breve história da humanidade.* Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.

HARTMANN, Luciana. *Gestos, palavra e memória: performances de contadores de "causos".* Florianópolis: Editora da UFSC. 2011.

IBARRA, Elizabeth Del Socorro Ruano; SOUZA Liliana Vignoli de Salvo. *Mulheres Ticuna: gênero e política na Amazônia.* Amazônica Revista de Antropologia. Universidade Federal do Pará. V. 8, n. 1, 2016.

JIMÉNEZ, Pablo. *Transformação pela dança: Maud Robart e o Yanvalou Haitiano.* Rascunhos: caminhos da pesquisa em artes cênicas. Dossiê: Encontros com Maud Robart. Organização e curadoria: Fernando Aleixo e Maria Thais. Universidade Federal de Uberlândia Instituto de Artes. Vol.4, n.4. 2017.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).* Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. *Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas.* Campinas: Revista Proa, Unicamp, nº02, vol.01, 2010.

_____. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação.* Editor: Fernando Pedro da Silva; Coordenação: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro; Orientações Pedagógicas: Lucia Gouvêa Pimentel e William Resende Quintal. Belo Horizonte: Editora C / Arte, 2009.

LARROSA, Jorge. *Literatura, experiência e formação.* In: COSTA, M. V. (org.). *Caminhos investigativos – novos olhares na pesquisa em educação.* 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2002.

LASMAR, Cristiane. *Mulheres Indígenas: Representações.* Revista Estudos Feministas. Dossiê Mulheres Indígenas. Universidade Federal da Santa Catarina. Vol. 7, n. 1 e 2, 1999.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A via das máscaras.* Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. *Mito e significado.* Lisboa: Edições 70 Ltda, 1977.

LOPES, Elisabeth Silva. *Ainda é tempo de bufões*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *A performance da memória*. Revista Sala Preta. São Paulo, USP, v. 9, 2010.

_____. *Repertórios de teatro, performance e política*. Memorial apresentado ao Curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Concurso público de livre docência na área de interpretação teatral. São Paulo, SP. 2018.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. *A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MOTTA, Cristiane Madeira. *O corpo que somos na experiência de cantar tradições*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2019.

MÜLLER, Regina Polo. *Ritual, Schechner e Performance*. Horizontes Antropológicos. v.1, Porto Alegre, 2005.

_____. *As artes indígenas e a arte contemporânea*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 7-18, mai. 2010.

_____. *Carmen Miranda e ritual indígena: experiências de pesquisa em Antropologia e Performance*. In: FERREIRA, Francirosy C.B; MÜLLER, Regina Polo (Orgs). *Performance, Arte e Antropologia*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

OKAMOTO, Eduardo. *Encontro com Maud Robart: intercâmbio na Universidade Estadual de Campinas*. Rascunhos: caminhos da pesquisa em artes cênicas. Dossiê: Encontros com Maud Robart. Organização e curadoria: Fernando Aleixo e Maria Thais. Universidade Federal de Uberlândia Instituto de Artes. Vol.4, n.4. 2017.

OLIVEIRA DE, Andressa Cantergiani Fagundes. *A midiatização da dor: estratégias comunicativas e resistência política*. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2008.

Organização Geral dos Professores Ticuna Bilingues. *O Livro das Árvores*. Impressão: Gráfica e editora Brasil Ltda. Benjamin Constant, AM, Brasil, 1998.

PETIT, Michèle. *Ler o mundo: Experiências de transmissão cultural nos dias de hoje*. São Paulo: Editora 34, 2019.

PILETTI, Nelson; ROSSATO, Geovanio; ROSSATO, Solange Marques. *Psicologia do desenvolvimento*. São Paulo: Contexto, 2014.

QUEIROZ, Renato da Silva. *O Herói-Trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster*. Tempo Social, Revista de Antropologia, n° 3, USP, São Paulo, 1991.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume Editora, 2015.

_____. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann. *Lendo Mitos, Fábulas, Contos - fios metafóricos da história da humanidade*. EDUCAÇÃO: Teoria e Prática - v. 16, n.28, jan.-jul.-2007, p.79-99.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

RUBIM, Altaci Correa. *O reordenamento político e cultural do povo Kokama: a resconquista da língua e do território além das fronteiras entre o Brasil e o Peru*. Tese de doutorado em linguística. UnB (Universidade de Brasília), 2016.

_____. *Yawati Tinin*. Brasília: Lexterm, UnB, 2015.

SAURA, Soraia Chang. *Culturas populares, brincar e conhecer-se*. Território do brincar: diálogo com escolas. Renata Meirelles (org.). São Paulo: Instituto Alana, 2015.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: the broad spectrum approach*. In: *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

_____. *Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral*. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo: USP, v. 20, 2011. P.213-236.

_____. *Performance Studies: un introduction*. New York: Routledge, 2013.

SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 1979. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. Boletim do Museu Nacional, n. 32, pp. 2-19, 1979.

SILVA, Marília Ferreira. *Cultura e oralidade: uma viagem aos textos poéticos cantados na língua parkatêjê*. Desenredo. Universidade de Passo Fundo, v. 7, n. 1, 2011.

SOARES, Artemis de Araújo. *O corpo do índio Amazônico. Estudo centrado no ritual Worecū do povo Tikuna*. Doutorado em Ciências do Desporto, Faculdade de Ciências do Desporto e de educação Física, Universidade do Porto, 1999.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

_____. *O arquivo e o repertório. Performance e memória*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

VIDAL, Lux. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2ª edição – São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. Rio de Janeiro: Mana 2 (UFRJ), 1996.

_____. *Encontros. Entrevistas*. Org. Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2007

_____. *METAFÍSICAS CANIBAIS: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: COSAC NAIF, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZUPPI, Patricia de Almeida. *Ñembojera “como uma flor que se desdobra à luz do sol” rastros entre poéticas*. Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre. São Paulo: 2013.

Sites:

<https://portal.aprendiz.uol.com.br/2016/08/19/ute-craemer-e-utopia-de-uma-vida-mais-brincante/>.

<https://www.dicio.com.br/encorporar/>

http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/Outras_Publicacoes/Relatorio_Geral_Oficina_Povos_Indigenas_Alcool/Relatorio_Geral_Oficina_Povos_Indigenas_Alcool.pdf

<http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

<https://www.maudrobert.com/>

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm

<http://www.portaldasmissoes.com.br>

Anexo

Segue a versão que ouvi em campo dos mitos de *Torama* e *Moé*, contados por Ondino:

Mito de Torama

Antigamente existia uma mulher que se chamava de Torama, ela era uma velha pajé, (mulher pode ser pajé também? Pode) ela tem uma capa de onça, quando ela quiser matar a pessoa ela veste a capa dela e se transforma em onça, vai atrás (da caça) e come, ela não come inteira, ela tira só o coração e o fígado, ela abre a barriga da gente e tira só o coração e o fígado só isso que ela quer comer, tira o fígado e leva pra casa. Ela já matou muita gente, comia muita gente. Primeiro que a capa era do marido dela, marido dela também é pajé, acho que mataram o marido dela, morreu, aí ela ficou com a capa dele. Aí, um certo dia, teve uma festa e todo mundo foi pra festa, a moçarada e ela ficava sozinha na casa velhinha dela. Um dia, tinha um rapaz de 10 anos e um de 5 anos passeando, foram tirar pupunha, fizeram uma escada, amarraram um pauzinho até lá em cima pra apanhar pupunha, aí quando os meninos passaram no terreno dela, ela disse: 'pra onde vocês vão minhas netas?' Aí os meninos responderam: nós vamos apanhar pupunha, aí ela falou traz uma pra eu comer, aí o menino mais pequeno peidou, ela ficou com raiva e foi atrás do rapaz. Eles estavam fazendo escada pra apanhar pupunha, demorou, ele tava amarrando o pau assim (mostrando como) e ela já estava lá, pulou na árvore e matou o rapaz, na mesma hora tirou o coração dele e o fígado e pegou uma lança do irmão mais velho. Depois ela voltou pra casa e o irmão dele ainda estava lá. Aí ele cavou um buraco e enterrou o corpo do irmão dele embaixo da pupunheira. Ele foi embora, e viu aquela velha na casa dela dormindo, e ele escutou que estava fervendo o coração e o fígado do irmão dele na panela de barro dela de barro. Aí, ele foi buscar lenha e jogou no terreno daquela velha. E ela disse: 'o que tu vem me espantar aqui? eu tô dormindo, tô sentindo dores'. Aí o rapaz pegou um terçado e foi atorar o pescoço da velha e ela se transformou em onça, foi então que ele matou Torama. Depois, o rapaz ficou triste pensando no irmão dele. Aí, passou uma moçarada e disse que ele não podia ir pra Festa porque o irmão dele tinha morrido. Ele ficou com raiva e foi procurar a capa do Torama, encontrou e tava viva a capa, os olhos brilhosos abrindo a boca pra ele,

mostrando os dentes, ai ele não tinha medo e foi lá e experimentou vestir e não deu nele, ai ele vestiu a capa do marido dela e deu nele. Depois que ele vestiu a capa, ele passou o urucum pequeno, passou na mão dele e na cabeça dele e vestiu a capa e disse: 'agora sim eu vou atrás daquele pessoal que ia pra Festa'. E foi atrás do pessoal, no meio do caminho encontrou algumas onças do mato que acompanharam ele e foram pra Festa da Moça Nova e ele entrou lá no meio do pessoal e o pessoal da festa nem conhecia que era o Torama pensavam que era alguém que tinha vestido capa feita de *tururi* fazendo máscara de Torama, ai puxavam no rabo dele até que ele se zangou e começou a matar todo mundo da festa, alguns subiram em cima do casarão, e quando terminou tudo que estava lá embaixo e ele subiu lá em cima e matou todo mundo. Alguns que ficaram no buritizeiro ficaram vivos, aí pra tirar a capa dele não saiu mais não, ficou grudado só saiu a cabeça de onça e mãos e pés de fora. E ficou uma velinha que chamava Yaurina, ela escondia as crianças dentro da igaçaba bem grande, aí ficou lá e quem tava lá em cima do buritizeiro tocando tambor e cantando caiu e escapuliu no chão e comeu aquelas pessoas que estavam lá. Depois de passado uns tempos, ele ficou sozinho com a velha e ela alimentava as crianças, dava milho pra elas escondidas, ela passou uma folha amarga na igaçaba e um dia o Torama perguntou o que tinha dentro da igaçaba, porque as crianças comiam milho lá dentro e as vezes caíam uns grãos pra fora e Torama queria saber o que tinha lá, e ela disse que não tinha nada, ele perguntou se podia lambar a igaçaba e foi lá morder pra ver o que tinha lá dentro, já sabendo que tem gente lá, mas a vovó não deixava e disse que se ele lambesse ele iria morrer, mas ele queria lambar e também queria lambar a vovó, e ela passou aquela folha amarga no corpo dela pra ele não comer ela e ele lambeu o corpo da vovó e achou amargo e não comeu a vovó, ai ele ficou chorando e pensando: 'o que que eu vou fazer para ser gente de novo'. Passou um tempo e a vovó Yaurina mandou ele pra '*avaia*', um lugar de pajé, ela falava: 'meu neto você tem que no *avaia* pra tirar essa capa e se curar', aí ela tirou tabaco embrulhou, colocou uma corda e colocou no pescoço dele pra ele ir lá com o pajé e virar gente de novo. Ele foi lá e nesse dia estavam fazendo Festa de Moça Nova, aí, chegou na festa e entrou no meio dos povos que estavam dançando e brincaram com ele, pensaram que era uma máscara, puxaram a roupa dele, bagunçaram com ele até que ele se zangou e pulou em cima das pessoas e matou todos, só sobrou alguns. Ele foi

de novo pra vó dele e chegou do mesmo jeito que foi, não saiu a capa. Aí, o pessoal que tinha sobrado vivo fez feitiço pra ele para ele ficar doido. A vovó pegou um coxo e jogou por cima dele e amarrou bem forte e quando ele tava amarrado ela mandou sair as 4 crianças de lá: ‘saíam meu neto tá preso vamos fazer fogo pra queimar ele’. As crianças foram fazer fogo e abanaram fogo, aí pegou fogo de todo lado nele, pegaram palha lenha e jogaram em cima dele, até que o fogo queimou todo o corpo de Torama, e as crianças estavam desanimadas e a vovó saiu gritando: ‘vamos que nosso inimigo já morreu’, mas o pessoal foi se transformando em sapo e as crianças se salvaram. Bem tardinha ela juntou a cinza do Torama e jogava dentro da água e a cinza dele se transformava em sangue ‘*suga mixuga*’. Depois, hoje, as pessoas imitam fazer a máscara do Torama.

Mito do caçador Moé

Moé é um caçador que gosta de caçar. Aí um certo dia ele foi caçar no mato, ele encontrou uma ‘encantada’ ou um pássaro que cantava na frente dele, aí ele falou: ‘se você se transformar moça eu quero casar com você’, demorou um pouco e vinha atrás dele uma moça bonita, ele olhou para trás e viu, aí ele falou quem é você? (ela respondeu) ‘Moé, tu ta me chamando que queria casar comigo, era você Moé’, aí, ele levou ela pra casa dele, quando ele chegou na casa dele, e quando foi no outro dia, a mãe dele falou: ‘porque minha nora tem pé chato e a cara bem fininha?, a moça escutou essa palavra, não gostou e foi embora. Então Moé ficou sem mulher, e ai no outro dia ele foi caçar e encontrou uma minhoca que estava lá no subterrâneo em baixo da terra fazia ‘*tchururu tchururu*’, diz essa minhoca, ele escutou essa voz e falou de novo: ‘se você virasse gente eu ficava com você’. Passou um tempo ele caçou, caçou e apareceu aquela mulher, e ele perguntou: ‘quem é você?’ aí ela disse: ‘você tava me chamando vou ficar contigo’, e ele disse: ‘tá bom então’, e levou pra ela casa dele. Com essa daí, ele ficou mais tempo, teve filho com ela. Aí demorou, Moé caçava todo dia, Moé também tinha uma roça, e a mulher parece que era ruim pra mãe do Moé, mandava carpinar a roça, aí ela foi pra roça carpinar deixou o filho dela com Moé e chegou bem mais tarde, amanhã de novo e no outro dia de novo. Aí no outro dia, essa sogra dela foi atrás dela, foi lá na roça dela ver se ela

estava carpinando a roça, e em nenhum lugar ela estava carpinando, só tava a mata morta na roça. 'Cadê minha nora preguiçosa que não tá carpinando?' Quando ela viu, ela estava lá mordendo a raiz do mato, estava lá em baixo carpinando e cortando bem no pedacinho da boca dela, porque ela se transformava em minhoca, então, estava lá em baixo carpinando e cortando com a boca dela. Então, a sogra cortou um pedaço da boca dela, e ela demorou pra chegar em casa, porque estava com vergonha que a sogra tinha cortado um pedaço da boca dela. Moé perguntou porque ela tinha demorado tanto, e ela não falava mais direito porque estava com a boca cortada. Moé perguntou porque ela não falava mais direito, aí ela contou que a mãe dele cortou um pedaço da boca dela, então ela se zangou e foi embora porque a mãe do Moé cortou um pedacinho do beijo dela. No outro dia ele foi caçar de novo e no meio do caminho ele estava com vontade de fazer cocô, depois que fez cocô, ele levantou e foi olhar pra trás e achou bonitinho a merda, e disse: 'se você se transformasse em gente eu ficava com você', aí demorou e a merda dele se transformou em gente e ele ficou com a merda dele que já era moça, ela andava acompanhando ele quando ele foi caçar, mas só que ela não pode pegar chuva se não ela derrete, aí quando chovia ele fazia uma casinha pra ela não se molhar. Passou um tempo e ele esqueceu de fazer casa quando chovia mais grosso, aí a moça sumiu, e ele ficou sem a mulher de novo. Outro dia, ele foi caçar de novo e encontrou folha seca que tem no mato pendurada num galinho de pau balançando todo tempo, ele olhou e falou pra essa folha: 'se você se transformasse em gente eu ficava com você', demorou um pouco e a folha se transformou em mulher também, demorou, a mulher andava atrás dele, e ele perguntou: 'quem é você?', ela respondeu: 'você não falou que era pra eu me transformar em mulher pra você?!', então ele levou ela pra casa. Quando ele caçava levava ela, mas só que ela não pode mexer no fogo, não podia assar carne, naquela época ninguém comia peixe, só carne, naquela época tinha muita caça, aí quando chegava com os animais que ele matava ou caçava ela não podia fazer comida, ele mesmo fazia, pelava o macaco, porque ela não podia assar. Demorou um tempo, ele esqueceu e disse: 'mulher o macaco tá no fogo', a mulher foi lá e virou a panela e o fogo pegou nela e ela desapareceu. Moé ficou sem mulher de novo, aí foi outro dia caçar e encontrou um buraco do sapo, mijou no buraco do sapo *ge baru*, depois, outra vez ele foi caçar. Com aquele mijo dele que estava lá no

buraco do sapo, a sapo engravidou. A sapo foi atrás dele: 'Moé, Moé, tá aqui teu filho', já estava carregando o filho dele. 'Você é um homem doido que mijou no buraco da gente eu engravidei, está aqui teu filho. Moé levou a mulher e o filho pra casa dele, aí a mãe dele falou; 'essa minha nora eu gosto, tem a perna curta, braço, tudo curto, é musculosa, só que a bunda dela é chata'. Moé caçava com ela, mas ela não comia a comida dele, só comia besouro que tem no mato. Moé fazia tucupi e ela colocava os besouros dela no tucupi, a sogra ficou com raiva e disse: 'eu vou por pimenta no tucupi dela'. Moé foi caçar com ela e chegaram tarde, ela chegou e foi lá no tucupi e comeu pensando que era besouro e se transformou em sapo. Antes, ela tinha um empregado rato que cuidava do filhinho dela, ai o empregado estava cuidando do filhinho dela e cantava "ticuna", o rato estava cantando, chamando o sapo baru baru, dizendo: 'seu filho está chorando', e o sapo falou: 'deixa pra lá, quando eu tava lá minha sogra e a tia me chamavam de bunda chata, agora tenho outro pra me engravidar', e deixou o filhinho dela lá.

A última mulher que Moé se casou foi um tipo papagaio, essa 'anca' comia pupunha. Ele foi lá com a zarabatana dele, soprava e não acertava, pelejando, pelejando, até que acertou na asa dela e ela caiu no chão. Moé foi lá e ela já era a moça, e perguntou para Moé: 'o que você quer?' e ele disse que queria casar com ela, 'então tá bom', e levou ela pra casa dele. Ela vivia brincando com Moé, e a mãe do Moé não gostava que ela brincasse com ele, parece que era trabalhadora essa mãe do Moé, ela vivia carpinando a roça e colocava um monte de milho na travessa da casa e tirava aquele milho, jogava no chão e mandava a mulher de Moé moer pra fazer *tchitchare*, dizia: 'porque você vive só brincando não trabalha', mas ela continuou brincando. Depois que a mãe de Mé saiu, ela pegou só uma espiga de milho para assar, assou só aquela espiga do milho tirou do fogo e mastigava, depois lavou umas igaçabas bem grandes, umas cinco e virou, em cada boca de igaçaba ela colocou peneira e um pouquinho da massa de milho que ela tinha mastigado, demorou encheu toda aquela igaçaba de milho e ela continuava brincando, demorou, já era uma seis e meia e a mãe do Moé voltou da roça e escorregou num monte de milho, caiu e disse: 'essa minha nora preguiçosa não moeu o milho que eu pedi pra moer', a mulher nem falou nada e pensava que ia moer todo aquele monte de milho porque era encantada. A mulher de Moé disse: 'agora Moé eu vou me embora porque tua mãe é ruim, se

você quiser ir atrás de mim, lá perto do *Eware*, perto do igarapé *panacü*, lá na beira do igarapé tem uma árvore grande pra fazer canoa, se você for atrás de mim procura aquela árvore, faz canoa e vem atrás de mim, naquela época a casa da gente não era que nem agora era casarão como a da Moça Nova e ela tinha um pente de travessa de galho e jogou em cima da casa e mandou Moé buscar o pente, Moé buscou e ela jogou de novo e mandou ele buscar e ela jogou de novo e ele ficou com preguiça de buscar e mandou ela buscar. Demorou e ela foi buscar, Moé foi procurar a mulher dele e ela estava lá em cima da casa se transformando em pássaro de novo, voando, e cantava 'quero, quero, quero'. A sogra viu que as igaçaba estavam cheias, então, ela cantou: 'volta minha nora, volta minha nora, agora fiquei sozinha', a nora foi para um lugar encantado, Moé ficou triste pensando nela e procurou aquela árvore que ela tinha indicado, aí ele pegou um machado e foi procurar onde ela tinha dito para ele, ele procurou, procurou, cortando, e foi lembrando que ela disse para cortar aquele pedacinho que caiu e vai se transformando em peixe, e dessa árvore tu vai fazer tua canoa, Moé foi cortando, cortando as árvores até que ele acertou aquela que ela tinha indicado, parece que é loro a árvore, então ele acertou aquela árvore que ela tinha indicado e o pedacinho que caiu se transformava em peixe, era esse que a mulher estava dizendo. Ele derrubou e fez canoa e quando ele voltava pra casa dele voltava com peixe aruana, matrinxã, tudo que é tipo de peixe, porque era o pau daquela canoa que se transformava em peixe, aí juntava esse peixe e levava pra casa pra comer e o cunhado dele estava lá e foi atrás dele pra ver da onde que Moé trazia esse peixe e foi espiar Moé. Demorou, caiu um pedaço de madeira que se transformou em peixe aí viu que o cunhado estava vigiando ele, chamou o cunhado pra ajudar um homem casado da irmã de sua mulher, Joé, aí ele ficou na beira do rio, sócio é um homem que namora com a mulher da gente, esse é sócio da gente, aí a canoa virou por cima dele e Moé ficou em cima da canoa e se transformava em azulão, a canoa foi andando saindo do igarapé, aí ele cantava lá dentro mas a canoa se fechou toda até que saiu na boca de vendaval por cima da canoa e saiu de lá e foi embora até que chegou no porto onde estava a mulher dele e a sogra, a mulher escondida no cabelo da irmã da mulher dele, aí quando chegou no porto foi sentar no ombro daquela irmã (virou azulão) e se transformou em gente de novo e quando Moé saiu empurrou a canoa de novo para o fundo do rio e lá o cunhado que se transformou em cobra

grande chorava e cantava 'Moé vem me tirar daqui abre a canoa que eu to sofrendo de frio', Moé ficou com pena do cunhado e tirou a canoa do fundo e foi plantar na terra, criou de novo a água e os velhos contam que é de lá que vem a piracema e não falta peixe. Eu acredito nessa história porque a gente vê o leite na piracema dentro do peixe. Aí ficou com ela pra sempre, ele casou com uma moça tipo mágico se torou no meio essa mulher fazia roça e um dia ele foi atrás dela e ela trazia um monte de peixe e Moé foi atrás dela pra ver da onde, ela trouxe tanto peixe e ficou só um pedaço dela, um pedacinho dentro da água e aí o peixe chupava o sangue dela e ela pegava os peixes e depois se grudou de novo aí Moé não gostou, ela não se separou de uma vez porque ficou grudado no osso que tem no tutano aí Moé fez um gancho e puxou, aí que ela torou de uma vez não se grudava mais aí ficou o pedaço dela e Moé foi embora, demorou, e ela gritava 'Moé vem me buscar', Moé tinha pena dela e ela tinha trepado no pau no meio do caminho e Moé foi lá e passou em baixo daquele pau e pousou em cima do ombro dele e ficou grudada ela não sai ele fazia tudo com ela, ela não sai nunca e no outro dia o colega dele aconselhou ele no ouvido dele e disse tu leva o dente de piranha tu mergulha com ela no fundo do igarapé e tu arranha no rosto dela pra ela sair do ombro de você, e Moé acreditou nessa palavra e foi lá e disse sai das minhas costas e fica aqui no igarapé ela não acreditou e vou pegar os peixes que tão lá no fundo e a piranha vão te morder e lá no fundo ele arranhou o rosto dela e ela disse 'Moé minha cara está sangrando a piranha me mordeu' e ele disse 'bem que eu disse e você não quis sair da minha costa, agora você sai' ela saiu e ficou na beira, 'me espera que eu vou demorar pra pegar peixe' lá fundo eu vou lá na outra ponta do igarapé, Moé assobiou pra ela e ela falou esse Moé ta me enganando, aí ela ficou lá e Moé foi embora, passou uma semana e Moé foi ver de novo e ela ficou no tronco de uma árvore e ela se transformando nesse papagaio grande, na outra semana Moé foi ver de novo e ela já estava cheia de pena e na outra semana ela foi embora e nunca mais voltou.