

Vanessa Benites Bordin



# **CONTANDO E CANTANDO HISTÓRIAS**

encontros na Amazônia



*Vanessa Benites Bordin*



**CONTANDO E  
CANTANDO  
HISTÓRIAS**  
encontros na Amazônia

## **Governo do Estado do Amazonas**

Wilson Miranda Lima

**Governador**

## **Universidade do Estado do Amazonas**

André Luiz Nunes Zogahib

**Reitor**

Kátia do Nascimento Couceiro

**Vice-Reitora**

## **Segunda Oficina Laboratório Editorial**

Allison Leão

**Presidente**

Luciane Páscoa

**Editora Executiva**

Karen Cordeiro

**Produtora Editorial**

Alberto Dantas (UFMA)

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)

José Magalhães (UFU)

Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)

Paulo Kühn (Unicamp)

Sheila Vieira de Camargo Grillo (USP)

**Conselho Consultivo**

Alberto José Vieira Pacheco (UNL-PT)

Ana Guiomar Rego Souza (UFG)

Diósnio Machado Neto (USP)

Fabio Vergara Cerqueira (UFPEl)

José Geraldo Grillo (UNIFESP)

Lenita Waldige Mendes Nogueira (Unicamp)

Luis Claudio Costa (UERJ)

Marcos da Cunha Lopes Virmond (Unicamp)

Maria José Spiteri Tavoraro Passos (Unicsul)

Mozart Bonazzi da Costa (PUC-SP)

Paulo Cardoso Maciel (UFOP)

**Comitê Científico**

*A Segunda Oficina Laboratório Editorial é um núcleo de produção editorial ligado ao Grupo de Estudos Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult) e ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA) que se dedica a divulgar a produção científica e artística do PPGLA, resgatar fontes históricas reinserindo-as na circulação contemporânea e ainda colaborar com o campo editorial no Amazonas.*

*<https://ppgla.uea.edu.br/segunda-oficina/>*

**Segunda Oficina Laboratório Editorial**



Wilson Miranda Lima  
**Governador do Estado do Amazonas**

Secretaria de  
**Desenvolvimento  
Econômico, Ciência,  
Tecnologia e Inovação**

Serafim Fernandes Corrêa  
**Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,  
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI**



Márcia Perales Mendes Silva  
**Diretora-Presidente da Fundação de Amparo  
à Pesquisa do Estado do Amazonas**

Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da  
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM

Vanessa Benites Bordin

# **CONTANDO E CANTANDO HISTÓRIAS**

encontros na Amazônia

João Paulo Cardoso Alves  
**Revisão**

Samara Nina  
**Projeto Gráfico e Diagramação**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Bordin, Vanessa Benites

Contando e cantando histórias [livro eletrônico]:  
encontros na Amazônia / Vanessa Benites Bordin. --  
Manaus, AM : Segunda Oficina Laboratório Editorial, 2024.  
PDF

Bibliografia  
ISBN: 978-65-00-92211-0

Inclui bibliografia  
1. Cultura indígena 2. Máscaras  
3. Povos indígenas - Amazônia 4. Teatro - Brasil

24-190695  
CDU-792

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro 792

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



Secretaria de  
Desenvolvimento  
Econômico, Ciência,  
Tecnologia e Inovação



Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - Fapeam

Também utilizou financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes

# AGRADECIMENTOS

Ao Todo-Poderoso.

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

À Universidade do Estado do Amazonas, pelo apoio.

À Beth Lopes, que foi minha orientadora de mestrado e doutorado, pela oportunidade, calma, paciência e todas as contribuições poéticas e bufonescas.

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 Yepario, Francisco Pedro, Jackeline Monteiro, Jaqueline Bárbara, Leandro Lopes, Neth Lira, Valéria Batalha e Vanessa Pimentel.

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

Aos meus colegas de UEA, Vanja Poty, Annie Martins, Wellington Dias, Luiz Davi, Amanda Ayres 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 queridos, especialmente Graciane Pires e Vinícius Machado.

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



# SUMÁRIO

## 11      **PREFÁCIO**

## 15      **INTRODUÇÃO**

### ***O percurso da pesquisa – pequeno memorial***

9              O corpo-memória na performance de contar histórias

24             Por que contamos histórias?

31             Os Guarani e eu – uma história antiga

## 39      **ENCONTRO 1**

### ***Os Kokama e o Centro Cultural Mainuma***

55             Como (re)existir na cidade?

65             O encontro com Tsuni – “as contadoras de histórias”

74             Espontaneidade e a criação do Grupo Artístico Mainuma

## 89      **ENCONTRO 2**

### ***Mepaeruna e o Centro Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit***

90             A experiência performativa com o Tabihuni e como  
conheci Mepaeruna

105            *Buetica* – a árvore da vida

121            As Tikuna no Teatro Amazonas – empoderamento

124            Aula de voz – Mepaeruna na universidade

133            O humor Tikuna

## 136     **ENCONTRO 3**

### ***As raízes Tikuna – Naitchumaã***

137            Mulher – a figura central

142            A primeira *worecū* – mito e rito

146            *Worecū* – a Festa da Moça Nova

149	Os preparativos
154	A dança do tracajá
159	O jenipapo e o <i>To'cü</i>
163	Os mascarados
166	Purificação – o momento final
170	O convite para a Festa da Moça Nova

**180**     **ENCONTRO 4**  
          ***A vida das máscaras***

181	O nascimento
193	A criação
198	O destino final

**205**     **REFERÊNCIAS**

## **PREFÁCIO**

### **Dos Sete Povos missioneiros à Amazônia profunda: caminhos em busca de si**

Querido Leitor,

Este é, essencialmente, um livro de histórias. A autora do escrito narra histórias desde sempre. Aqui, ela conta sua trajetória e muito do que aprendeu contando e ouvindo histórias, aprendendo com o outro, sobre o outro e sobre si mesma. As histórias são sempre contadas pelo olhar do contador, por isso peço licença para contar, narrar, tecer com o fio da memória um pouquinho da história dessa autora. Nos encontramos ao brincar em um pequeno riacho, já construído pelos miscigenados (os povos que já são a mistura de todos que aqui chegaram), quando ambas éramos somente duas crianças. Ligadas desde então, novamente nos encontramos na adolescência, agora com o teatro a nos conduzir pelos caminhos da arte e da vida. Para entender como essa história começa e como Vanessa se inspirou a contar histórias, vou contar desde o início.

Nascer nas terras que foram, no século XVII, as Missões Jesuíticas do Alto Uruguai, localizadas no noroeste do Rio Grande do Sul, nos deixou marcas que carregamos por toda uma encarnação terrena. A história da colonização espanhola é contada na escola, e aprendemos sobre o bravo índio Sepé Tiaraju, o mito da M'Boitatá e tantas outras histórias. A arquitetura das ruínas das reduções jesuíticas nos encanta desde pequenos, em passeios aos quais somos levados pelos parentes ou pela escola. Essa experiência é vivida em meio à devastação causada pelo agronegócio, principal fonte de renda da região. Ao mesmo tempo em que a cultura nos conta sobre os Guarani, a realidade nos mostra que hoje eles estão separados da sociedade, resistindo em espaço hostil na terra à qual, um dia, estiveram integrados. Isso cria em nós, quando crianças, um sentimento estranho. As lendas nos trazem tanta sabedoria sobre a terra, a magia dos mundos invisíveis, mas a realidade visível não é essa. Ao vivenciar essas realidades, pode ser que, um dia,

alguns de nós se perguntem: “Afiml, quem sou eu? Quem somos nós?”. E, ao fazer a pergunta, o missioneiro encontra uma bisavó indígena que, dizem, era uruguaia... Um bisavô espanhol que, dizem, veio da Espanha junto dos padres da Companhia de Jesus... Tem também aquela outra avó campesina de pelo duro<sup>1</sup> que nunca soube dizer de onde vieram seus antepassados. Foi seguindo esses caminhos que Vanessa descobriu que Benites, seu sobrenome materno, tem origem indígena, dos Tupi-Guarani. O sobrenome paterno, Bordin, é italiano. Para ela, parte da resposta está nessa mistura de raças, povos, etnias. E talvez tenha sido essa a motivação da nossa contadora que, ao perguntar por si, empreendeu uma viagem percorrendo as histórias do outro, da alteridade. Sua trajetória a levou por muitos caminhos.

Primeiro, foi o bufão, uma tradição transmitida pelos europeus. Essa história eu posso contar, porque vi, eu estava lá na primeira aula em que Vanessa caiu de amores pelos personagens grotescos da Idade Média. Estávamos cursando a graduação em Teatro na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), quando os bufões e seu jogo despertaram a moça para o jogo da atriz, que através do riso grotesco, visceral, desafiador e debochado, encontrou seu caminho para a improvisação. Ali, despertou em frente aos colegas e para si mesma a maneira como viria a entrar no fluxo da vida através da criação. A inspiração pelo bufão foi tamanha, que Vanessa levou seu trabalho para uma pesquisa de mestrado, na qual analisou o jogo do bufão como inspiração e instrumento de ação do performer contemporâneo, buscando também a possibilidade de ação social, o chamado *artivismo*, união do artista e do ativista político. Nesse período, viaja para o México, onde tem contato com as ações da Fortaleza de Mulheres Mayas (Fomma), grupo formado por mulheres indígenas artivistas mexicanas da cidade de San Cristóbal de Las Casas. No México, também presenciou atividades das comunidades zapatistas do Alto de Chiapas, o que despertou novamente o olhar para os povos originários e para além da cultura europeia, que até então era sua base de conhecimento.

Depois, foi a partir dessas experiências que Vanessa mergulhou em uma pesquisa realizada junto aos povos originários localizados

---

<sup>1</sup> Expressão utilizada nas missões para definir as pessoas que não sabem exatamente as origens de seus antepassados.

na Amazônia brasileira, convivendo com as etnias Tikuna e Kokama, do Alto Solimões. Nessa convivência com a etnia Tikuna, conheceu o ritual de iniciação feminina chamado de *Worecū*, a Festa da Moça Nova, no qual os Tikuna se utilizam de máscaras em sua realização. Já como docente titular da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em 2016 inicia a pesquisa de doutoramento que deu origem a este livro, no qual também reflete sobre seu trabalho como contadora de histórias no Parque das Tribos, comunidade localizada em Manaus, onde convivem diversas etnias indígenas.

Durante esse período, lembro-me de nossas conversas, nas quais Vanessa relatava suas vivências imersivas no território dos Tikuna, e de como esse contato gerou o aprofundamento de questões sobre a alteridade e nossa relação com tudo que consideramos diferente. A partir dessa experiência, também vi uma profunda mudança em seu olhar para a vida, mantendo sempre o questionamento sobre como a cultura de massa nos aprisiona e o quanto é difícil nos afastar dos estereótipos já tão presentes e arraigados. Nesses momentos, percebi o quanto esse processo de reconhecimento novamente levou Vanessa para mais perto do outro e, por consequência, para mais perto de si mesma.

Justamente por ter essa percepção de reconhecimento e de respeito à alteridade, Vanessa optou, nesta reflexão e em seu trabalho, por criar aquilo que ela chama aqui de “encontros”, amparada por Eleonora Fabião e Espinoza, nos quais ela descreve e reflete um pouco daquilo que absorveu nessas experiências de convívio com os Tikuna, e depois com a comunidade do Parque das Tribos. Ao usar o termo “encontro” e nos narrar a sua experiência, bem como as histórias e mitos que conheceu a partir desse contato, Vanessa nos permite conhecer um pouco dessa realidade sem correspondências com referências eurocêntricas. Ao incluir a fala, os conceitos e as histórias dos povos originários, tal qual aprendeu pelo encontro, Vanessa partilha desses encontros conosco e, assim, ficamos um pouco menos afastados dos povos originários e costuramos esse aprendizado àquilo que recebemos da cultura colonial de forma dominante. Para aqueles que, como Vanessa e também como eu, são fruto da miscigenação, isso nos permite ampliar nossa visão e incluir conscientemente na nossa formação cultural a riqueza da cultura dos povos originários do nosso país, que o processo de

colonização excluiu. Assim, não mais percorremos inconscientes as histórias, mitos e lendas de forma unilateral, vindos de uma única fonte, como se fosse a única possível e provável.

Então, leitor, ao te apresentar este livro, peço-te para considerar que, dentre os caminhos para saber quem somos, Vanessa nos mostra o seu, que é o de escolher investigar a fundo e caminhar um caminho longo, aprendendo nele que a poesia dos encontros é o que dá sentido ao nosso existir e ao nosso ser e estar no mundo. Posso afirmar, conhecendo as múltiplas faces de Vanessa – a autora, a atriz, a contadora de histórias, a professora e a ser humana (sim, o humano sempre em processo: humANDO) –, que ela percorre com bravura o caminho em busca de si e que neste livro ela nos conta muito de tudo que aprendeu ao amorosamente caminhar para, simplesmente, encontrar. O outro e a si mesma.

Graciane Borges Pires.

# INTRODUÇÃO

## O percurso da pesquisa – pequeno memorial

Este livro é um livro de histórias, histórias por mim vividas e ouvidas, cantadas e dançadas, histórias de tempos antigos e histórias atuais, que ao longo da narrativa entrelaçam-se umas às outras. Essas histórias se passam em um lugar de lagoas azuis com águas cristalinas, rios vermelhos, praias de águas-doces com areia branca, águas cor de guaraná. Povos e árvores milenares, a maior biodiversidade do mundo, seres encantados, territórios sagrados e lugares intocados. Segredos e riquezas sem fim da Amazônia preservada e ao mesmo tempo tão explorada.

O estudo que motivou este livro, fruto de minha tese de doutorado (Bordin, 2020), parte de minhas inquietações enquanto artista e professora na caminhada poética trilhando as artes da cena, pensando sobretudo o percurso de autoconhecimento, a investigação da presença cênica e da criação artística da performer<sup>2</sup>. Nesse percurso, reconheço tanto um campo interdisciplinar entre teatro, performance e outras artes, quanto 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 dessa performer.

Assim, amplia o leque de possibilidades diante dos modos de produção contemporânea, em seu peculiar 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 poética é compreendida como mola propulsora para a percepção, construção e transformação da sociedade para melhor, a partir do conhecimento sensível propiciado pela arte. Acredita-se que as relações entre vida e arte não estão dissociadas; conseqüentemente, pensar uma transformação social se dá em um âmbito político e na

2 A partir do trabalho com Elisabeth Silva Lopes (2010), uso o termo performer em vez de atriz, referindo-me àquela que não se restringe à interpretação teatral no sentido convencional, mas transita por diferentes campos do conhecimento, inspirada por diferentes linguagens, rompendo com as noções de tempo e espaço, com o ficcional e o real a partir de uma poética autoral.

criação de possíveis espaços de diálogo. A performer produz a sua arte a partir de suas convicções, tornando seu pensamento político engajado em sua prática artística.

Essa ideia está relacionada ao conceito de ativismo, que resgato de minha pesquisa de mestrado (Bordin, 2013), onde discuto a bufonaria como uma ferramenta para o artista. Sendo a orientadora dessa pesquisa a artista-professora-pesquisadora Elisabeth Silva Lopes, 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”<sup>3</sup>. Promovido pelo Hemi, este curso reflete em meu trabalho até hoje. Neste livro, tal reflexo se faz notar pelo universo da performance política focado no ativismo feito pelos artistas<sup>4</sup>, 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 Fomma<sup>5</sup> (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. Doris Difarnecio trabalha as histórias pessoais das mulheres indígenas para trazer à tona questões indígenas e feministas, em um modelo de performance muito próximo ao do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.

3 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. A coordenação foi de Diana Taylor, pesquisadora dos estudos da performance da Universidade de Nova York (NYU) e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política.

4 *Artivismo*: aglutinação dos termos arte e ativismo, bem como em *artistas*: arte e artista. 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, se propõe talvez a 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).

5 Para um panorama das atividades e histórico do Fomma: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc09-performances/item/105-09-fomma-fortaleza-de-la-mujer-maya.html>. Acesso em: 8 jul. 2021.



Outro momento importante vivenciado no México foi o encontro com uma comunidade zapatista, que busca acabar com a marginalização dos indígenas locais descendentes dos Maias. A organização social dos zapatistas nos faz refletir sobre outros modos de vida possíveis, 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.

Ainda no curso de “Arte e Resistência”, tivemos uma experiência poética com a performer artista Jesusa Rodríguez, que desenvolveu ao longo dos dias uma oficina visando à 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 milho transgênico produzida pela empresa multinacional Monsanto, que estava acabando com a biodiversidade das plantações de milho realizadas pelos nativos.

Jesusa Rodríguez trouxe como proposta nos dividirmos em dois grupos: um representando a Monsanto e o outro, figuras ancestrais mexicanas. Para representar a Monsanto e os ancestrais mexicanos, os performers de ambos os grupos utilizariam máscaras confeccionadas 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, anteriores à colonização espanhola, encontradas por arqueólogos em escavações na Cidade do México, que mostravam membros do Império Asteca como se estivessem em um momento de assembleia ou de contemplação de algo (isso foi o que imaginamos).

Desse modo, criamos a performance a partir dos estímulos trazidos por Jesusa e, ao final, interviemos pelas ruas da cidade. Saímos do Fomma e interagimos com os transeuntes em um trajeto que nos levava até a praça central, onde 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 dos ancestrais mexicanos.

Figura 1 – Performance realizada em San Cristóbal de Las Casas, representando a antiga civilização mexicana contra a Monsanto, coordenada por Jesusa Ródriguez no curso “Arte e Resistência”. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México<sup>6</sup>.



Foto: arquivo pessoal da autora, 15 ago. 2011.

Assim, esta abordagem é fundamentada na bagagem cultural incorporada por esta performer-pesquisadora, agregando-lhe um olhar analítico despertado pela experiência com os povos indígenas amazônicos, em especial as etnias Tikuna e Kokama.

Dentro dessa perspectiva, este livro se volta também para o contexto educacional, já que atualmente minha prática artística está ligada à minha atuação docente na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde colaboro na formação de artistas da cena e professores de Artes<sup>7</sup>, buscando alternativas que estimulem a sua capacitação para que possam atuar 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 de estar junto com os povos indígenas 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 Guarani, em Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul, nosso Estado não é especialmente lembrado como um território indígena, sendo mais conhecido pela colonização alemã e italiana, ao contrário do Amazonas, que é o Estado com o maior número de indígenas de diferentes etnias do Brasil.

---

<sup>6</sup> Todas as imagens deste livro são do acervo pessoal da autora, feitas e divulgadas com autorização concedida pelos envolvidos.

<sup>7</sup> Ministro aulas no curso de bacharelado e licenciatura em Teatro e na Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da UEA, com orientandos de outras áreas das artes, como a música e a dança.

Em Manaus, identifiquei a forte presença da cultura indígena, e logo tive a oportunidade de conhecer o interior do Amazonas, onde essa característica se evidencia, principalmente em torno da cultura popular que emana dos festivais folclóricos. Ao perceber que estava em um território de pertencimento indígena, com diferentes povos, senti que precisava e que era urgente conhecê-los para entender o contexto ao meu redor, conhecer o território e as pessoas que nele habitam. Não poderia propor práticas de criação e trabalho sobre si para os artistas da cidade sem conhecer a sua realidade e, ainda, reconhecendo que minha realidade era outra. A diferença mais interessante dentre as percebidas a partir do encontro com os indígenas passa pela nossa concepção de arte, sem similar em seu mundo.

Enquanto aprendiz de minha experiência, de minha corporeidade, reflito sobre os caminhos que constituem o processo de formação do performer e do professor de Artes, criando e desenvolvendo suas experiências poéticas em contextos que podem ser diferentes do seu, possuindo complexidades que vão além de seu entendimento. Primando, portanto, pela sensibilidade em distinguir a singularidade de cada sujeito com que atua, percebendo que existem outros modos de se constituir no mundo, valorizando a multiplicidade de conhecimentos e as diferentes formas de saberes.

Nessa direção, trabalho meu corpo na relação com os outros corpos, estimulada a construir uma trajetória de descoberta pessoal em que meus desejos, anseios e lugar de fala estejam em diálogo com os desejos, anseios e lugar de fala do coletivo em que estou inserida.

No rastro do que compreendo como “encontros” entre corpos diferentes, seguimos assim em busca de “bons encontros”, como diz Eleonora Fabião (2015), retomando as ideias de Baruch Espinosa ao sugerir que um bom encontro multiplica singularidades e forma multidões, elevando as consciências, aumentando a nossa alegria e potência de agir.

O corpo está no centro deste trabalho, ele é a matriz poética de registro das experiências vividas, em que usufruí das contribuições etnográficas e autoetnográficas para a descrição delas, somando-se aos pontos de vista dos participantes debatidos aqui. Pode-se ainda pensar o corpo como matriz poética da reflexão e construção de conhecimento

de um conjunto de aprendizes, artistas e professores das artes da cena em processo, buscando se sensibilizar para compreender o olhar do outro, do diferente. Desse modo, cantar, contar, dançar, enfim, performar histórias promove o 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, de cultivo da memória cultural, transmissão de conhecimento e de colaborações mútuas.

Trago a experimentação com diferentes narrativas inserindo-a no campo das práticas performativas, considerando que seus movimentos espaço-temporais privilegiam o encontro com os outros corpos no aqui e agora. Desse modo, percebo a prática de improvisação com as histórias como performance, por ser uma manifestação que se dá no presente e ao vivo, possibilitando um movimento dialógico no qual as relações se constroem como redes de compartilhamento, mobilizando-se nos espaços intersticiais que emergem entre a ação e a 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 e que está situada num contexto cultural e situacional, modificando o conhecimento e, portanto, como 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, nesse sentido, acontece de forma estética e ética.

Apaixonado pela poética verbal, Paul Zumthor (2002) acrescenta que a performance nos passa algo que reconhecemos, da virtualidade à atualidade; dessa forma, a performance realiza e concretiza. Nesse lugar, o virtual é da ordem do pressentir, que está associado aos sentidos e tem a possibilidade de construir imagens que frequentam o real. Assim, acumulamos memórias que ampliam nossa percepção através do conhecimento sensorial.

A partir da relação estabelecida com os indígenas, percebo que a arte, ou melhor, o que eu considero arte a partir de meus estudos e práticas, é diferente da maneira como eles a concebem. Mas há algo presente na vida dos indígenas e que se aproxima muito do que tenho buscado enquanto artista: eles não separam a arte da vida. Para os indígenas, o que chamaríamos de arte não é necessariamente um artefato, um objeto ou uma dança, mas práticas que ritualizam a vida. Ela é, portanto, intrínseca ao seu dia a dia e constitui uma forma de conhecimento, pois a ciência não está dissociada da arte.

Por conseguinte, muitos aprendizados são frutos da experiência de convívio com os indígenas, por meio do qual criamos um espaço de troca de conhecimento a partir de experiências poéticas. Acredito ser importante falar sobre a cultura indígena diante da eterna ameaça aos povos originários em prol do progresso no contexto político em que estamos vivendo, onde tantos direitos alcançados e valores construídos estão sempre sendo colocados em xeque e questionados. Devemos pautar o reconhecimento de sua língua e sua cultura, formadores de sua identidade, não no sentido de distanciá-los de nossa sociedade, fazendo com que vivam afastados ou que não tenham acesso à tecnologia, mas defendendo que os que assim quiserem possam viver à sua maneira, sem serem marginalizados por isso. As comunidades indígenas nos mostram que outra forma de vida é possível, com valores pautados em ações coletivas, para além do nosso sistema capitalista materialista individualista tecnológico.

Seguindo a linha de pensamento de Hannah Arendt (2019), entendemos que para que haja diálogo é necessária a compreensão 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 nos fazem refletir e construir um novo pensamento, para então evoluirmos enquanto seres humanos.

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 começo, onde as histórias vão se complementando: histórias Kokama, histórias Tikuna, histórias de diferentes povos indígenas, histórias ancestrais, histórias

peçoais e histórias que construímos juntos, eu, as mulheres indígenas do Parque das Tribos, os Tikuna da aldeia de Nossa Senhora de Nazaré<sup>8</sup> e os estudantes da UEA que estiveram comigo nessa jornada.

Analiso, portanto, as experiências poéticas vividas com os indígenas, dividindo-as em quatro encontros. 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 de falar dos encontros, começo falando um pouco da arte de contar histórias e conto minha história com os indígenas Guarani, que vem de antes de eu estar no Amazonas. Em seguida, apresento o primeiro encontro com os Kokama, no Centro Cultural Mainuma<sup>9</sup>, 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 extensão<sup>10</sup> que desenvolvo enquanto docente nessa mesma universidade, nos engajamos em contribuir com a vitalização<sup>11</sup> 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, falando sobre nossa parceria no Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit<sup>12</sup>, também localizado no Parque das Tribos, onde juntas desenvolvíamos atividades poéticas

---

8 Primeira comunidade indígena que conheci e com a qual 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.

9 Em Kokama, quer dizer “beija-flor”.

10 “Cantando e contando histórias com o teatro de formas animadas na comunidade”.

11 A professora e pesquisadora Kokama Altaci Corrêa Rubim (2016) utiliza o termo *vitalização* como 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.

12 Na língua-geral nheengatu, quer dizer “casa de aprender a origem dos guerreiros”.

com as crianças indígenas<sup>13</sup> a partir das histórias e canções Tikuna, ainda relacionadas ao projeto de extensão desenvolvido na UEA, entre outras experiências artísticas e de vida.

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 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 *Worecü*, 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 (Ufam), 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, e foi então que minha colega na época, a pesquisadora Silvana Teixeira, que trabalha com os Tikuna, me falou sobre o ritual de iniciação feminina *Worecü*. Consequentemente, por meio dessa 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, objeto de minha pesquisa acadêmica anterior. Vou contar melhor essa história adiante.

#### Pisando na história

No chão do meu passado,  
Vejo a nação ecoar  
Um canto de resistência  
Dos espíritos daquele lugar.  
Cantam do fundo da terra,  
Em meio à cerâmica milenar,

---

13 Não eram as mesmas crianças do grupo de Tsuni.

Cantam sentindo a dor,  
Por uma história  
Que teimamos em pisar.  
Esquecendo que ali está,  
Pedacos do nosso Brasil,  
Dos donos desse lugar,  
Ao relento, exposto ao frio.  
Nos artefatos o registro  
De quem por ali passou,  
Os valentes Aikewara,  
Que na terra seu registro enterrou.  
Pisei no chão da história,  
Toquei num pedaço da memória,  
Da luta de quem caminha,  
No parque das Andorinhas  
(Kambeba, 2020, p. 21).

## ***Por que contamos histórias?***

*Sem histórias, a espécie humana teria perecido, como pereceria sem água (Blixen apud Petit, 2019, p.73).*

Narrativas de diferentes povos se entrelaçam na gênese da história da humanidade – mesmo com uma diversidade de culturas com características singulares –, mostrando que, apesar das particularidades de cada povo, encontramos muitas semelhanças que nos fazem reconhecermos enquanto humanidade, formando parte de um todo que constitui o cosmos. Essa percepção de que todos fazemos parte de uma única humanidade e, juntos, formamos o todo, é um pensamento intrínseco às filosofias de povos muito antigos, que ainda guardam as preciosidades de seus conhecimentos ancestrais, entre eles os povos indígenas.

A sabedoria indígena nos traz em sua filosofia a ideia de que somos parte de um todo e que tudo é de todos, logo, se tudo é de todos não deveria faltar nada para ninguém, o que pressupõe a concepção de um universo abundante, onde a mãe natureza provê as necessidades de seus filhos. Essa consciência de pertencimento a algo maior e coletivo pode ser um caminho contra a heresia da separatividade,



geradora do egoísmo e da ganância, que provoca tantos males para nossa evolução humana, por meio de guerras, invasões, explorações, escravizações, enfim, ações que nos atrasam enquanto humanidade.

Quando o xamã e líder político do povo indígena Yanomami, Davi Kopenawa, fala em seus discursos que ao cair uma árvore na Amazônia “todo mundo sofre”, ele está revelando essa sabedoria, pois sabe que somos parte de um sistema orgânico e único, e que cada ser é importante para o seu funcionamento.

Da mesma forma, Ailton Krenak (2019), líder indígena da etnia Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, diz que somos *uma* humanidade e fazemos parte de um organismo vivo que é a Terra, porque não estamos separados da natureza. Para ele, o ser humano não deve se ver como um ser superior na natureza, visto que esse pensamento nocivo vem gerando ao longo da história a destruição do ecossistema. Krenak reitera que o fato de sermos uma única humanidade não quer dizer que somos todos iguais, mas que precisamos da diversidade, e é graças a ela que tudo flui harmoniosamente no cosmos. Ele diz que há centenas de narrativas de povos que estão vivos, que contam histórias, que cantam, que dançam e que podem nos ensinar mais do que aprendemos com essa humanidade. Essa humanidade, à qual ele se refere, diz respeito ao pensamento hegemônico, ao qual somos submetidos através de valores implantados por uma história contada pelos olhos daqueles que pertencem às classes que detêm o poder e os meios para a sua expansão.

Podemos pensar um pouco sobre a visão de mundo indígena através da história contada por Kaká Werá Jecupé (1998, p. 26), escritor e ambientalista indígena pertencente ao povo Tapuia, em seu livro *A terra dos mil povos*, a partir da percepção do narrador de histórias, que é uma figura essencial na transmissão do saber indígena:

Um narrador da história indígena começa um ensinamento a partir da memória cultural do seu povo, e as raízes dessa memória cultural começam antes de o Tempo existir. O Tempo chegou depois dos ancestrais que semearam as tribos no ventre da Mãe Terra. Os ancestrais fundaram o mundo, a paisagem e, de si mesmos, fundaram a humanidade. Foi nesse momento que o Tempo surgiu. Para o povo indígena, a origem da tribo humana está intimamente ligada à formação da

Terra, assim como o Tempo está intimamente ligado à formação da humanidade. O Tempo organizou o espaço dos ancestrais, do Homem, da Paisagem, das Tribos. A formação da Terra está ligada ao coração do Sol, da Lua e das Estrelas. Na consciência indígena, tais seres também fazem parte do Grande Conselho de Ancestrais, de maneira que pertencemos, pela memória e pelo sangue, também à parte descendente. Essa visão pode ser chamada “cosmologia nativa”.

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. Esse entendimento requer uma percepção aguçada sobre o outro, atenção, escuta e olhar sensível. Assim, podemos contar, cantar, dançar, criar, enfim, performar 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 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 são mentiras, mas crenças partilhadas que fazem parte da experiência humana<sup>14</sup>, tendo mais poder do que as coisas que existem somente no plano material, inclusive agindo sobre elas. Harari nos diz que fora da imaginação coletiva dos seres humanos não existem deuses no universo, nem direitos humanos, nem nações, nem dinheiro. Tudo isso são construções arquetípicas tornadas reais através da crença coletiva.

---

<sup>14</sup> As experiências podem ser vivenciadas como um acontecimento no plano físico, mental ou espiritual, por isso não podemos classificá-las como mentiras.

Encontramos histórias em diferentes formas de narrativas: mitos, lendas, contos, fábulas, causos, epopeias, romances, dramaturgias, crônicas, poemas, entre outras. Elas promovem nossa socialização, influenciando a forma como nos relacionamos, oferecendo ensinamentos e diversão.

A antropóloga Michèle Petit (2019) nos fala que, independentemente da cultura, a humanidade tem sede de pertencimento, de sentido, de beleza, por isso existe uma necessidade de criar figurações simbólicas que nos tirem do caos e nos ajudem a ordenar o mundo em que vivemos para torná-lo habitável. Assim, são diversas as formas de arte que materializam o arquétipo da beleza, pensando-a a partir da perspectiva apontada por Humberto Eco (2012), que a relaciona com a ideia de bem, independente da época ou da cultura.

Para além desse entendimento das narrativas como formas artísticas em um âmbito maior a partir de um arquétipo coletivo, elas também se tornam componente de um contexto comunicacional que constitui a cultura a que pertencem. A artista-pesquisadora Luciana Hartmann (2011) afirma que as narrativas representam, estetizam e simbolizam a realidade, permitindo a organização e a propagação dos saberes que constituem e são constituidores da cultura de que fazem parte, em uma situação comunicacional maior.

Em princípio, as histórias dos povos nasceram 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.

As narrativas tradicionais têm como característica a transmissão oral dos mais velhos para os mais jovens, em um processo no qual o conhecimento acumulado é difundido e se enriquece nessa relação de compartilhamento, fortalecendo a memória cultural. Esta, por consequência, forma uma rede que conecta uma longa corrente de seres humanos, interligados no tempo e no espaço através da contação de histórias, como demonstra Clarissa Pinkola Estés (1999) em seu

livro *Mulheres que correm com os lobos*, a partir de algumas histórias de mulheres em diferentes contextos culturais. 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 para como nos comportarmos em determinadas situações.

Tsuni Kokama, professora indígena da etnia Kokama, me disse que nós, não indígenas, consideramos “lendas” (no sentido de fantasias) as histórias deles, mas para eles são fatos que realmente aconteceram e servem de ensinamento, 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. Outro fator que faz com que as histórias sejam vistas como “lendas” é a falta de entendimento da linguagem simbólica, muito presente nas culturas dos povos tradicionais, somada ainda à cosmologia de cada povo, que determina essas histórias.

Falando a respeito dos povos tradicionais, existe uma grande consideração em relação à figura dos mais velhos, pois o aprendizado vem das avós, dos avôs, dos pajés. Quanto mais vivências, mais conhecimento:

A memória cultural se baseia no ensinamento oral da tradição, que é a forma da educação nativa, que consiste em deixar o espírito fluir e se manifestar através da fala aquilo que foi passado pelo pai, pelo avô e pelo tataravô (Jacupé, 1998, p. 26).

De acordo com a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2009), a valorização dos saberes dos mais velhos se dá pelo fato de que o conhecimento está alicerçado no peso da experiência direta, devido às muitas coisas que viram, ouviram e perceberam ao longo da vida. Os conhecimentos tradicionais não são um complexo de lendas e saberes preservados e transmitidos pelos antepassados muito antigos. Eles vão além disso, pois se transformam e se enriquecem pelas novas gerações, efetivando-se enquanto conjuntos duráveis de formas particulares de gerar conhecimentos. Logo, a ideia de tradicional não concerne aos seus referentes, mas aos seus procedimentos, que são múltiplos.

As formas tradicionais de produção de conhecimento dos povos indígenas 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 frequentemente são 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, sobretudo relacionados à sua língua.

Mepaeruna, da etnia Tikuna, é uma das mulheres indígenas do Parque das Tribos com quem mais convivo, e hoje temos uma relação que já é de amizade, além de 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 aldeia<sup>15</sup>, morava em um bairro de Manaus onde não tinha espaço para as crianças brincarem e nem contato com outros indígenas. Não podia plantar ou cozinhar peixe, “só comia frango do mercado”, por isso decidiu tentar um pedaço de terra no Parque das Tribos. Agora, ela pode manter seus costumes, cozinhar peixe para os filhos, plantar banana, macaxeira e, principalmente, falar a sua língua. Mepaeruna faz questão de só falar na língua Tikuna com os seus filhos, que aprendem o português fora de casa.

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, no entanto, a ocupação dos indígenas em centros urbanos é histórica. Fato que tem aumentado cada vez mais e não apresenta boas perspectivas para esses povos em relação à preservação e manutenção de sua cultura, língua e identidade, muito menos de suas condições de sobrevivência. Acrescenta que um dos

---

<sup>15</sup> Comunidade de Porto Cordeirinho, município de Benjamin Constant, Amazonas.

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 à floresta. Contudo, 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 Tikuna é uma multiartista, como ela se autodenomina: enquanto artista visual, trabalha com grafismos indígenas, artesanato, grafite e moda, e também atua como performer, atriz e cantora. A facilidade que Mepaeruna tem em transitar por diferentes modalidades artísticas se dá pelo fato de ser indígena, pois, como vimos anteriormente, para os indígenas as artes não estão separadas em modalidades e fazem parte de seu cotidiano como forma de conhecimento. Nesse sentido, as habilidades dessa multiartista mesclam seus saberes ancestrais com os saberes adquiridos com os não indígenas na cidade. O conhecimento tradicional dos grafismos, do artesanato, da moda e especialmente do canto, aprendeu com seus avós: “Eu canto muito, minha avozinha que me ensinou, até hoje esse canto está na minha cabeça”<sup>16</sup>.

O canto, assim como os outros conhecimentos adquiridos, fica preservado no corpo daquele que sabe, conhecimento-memória que se dá na relação com o outro, uma troca que se estabelece estando junto com os mais velhos. O apreciar e o fazer acontecem concomitantemente, na tentativa e erro, até que se aprenda e se possa fazer autonomamente. 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). O conhecimento não se faz somente pelo corpo, mas é do corpo, pois se trata de uma acumulação de conhecimentos que ultrapassam a racionalidade, inscritos na ordem dos sentidos.

As teorias a respeito dos povos tradicionais indígenas nos ajudam a compreender a particularidade de suas formas de interpretar e se organizar no mundo. Foi importante refletir a partir delas para elaborar uma prática conjunta, que realmente fosse um diálogo entre

---

<sup>16</sup> Fala de Mepaeruna em nossas conversas. Não dato esses registros, pois nos falamos quase todos os dias e já ouvi dela várias vezes esse relato.

saberes, não uma sobreposição ou supervalorização de um sobre o outro. Minha ligação com os indígenas não é de hoje, pois venho de uma terra Guarani e sou descendente desse povo. Vou contar essa história.

## ***Os Guarani e eu – uma história antiga***

A pesquisa bibliográfica, principalmente a partir de referências importantes da antropologia, em especial de trabalhos produzidos por indígenas, ajuda profundamente a entendermos diversas questões da sua cosmologia. Contudo, foi a convivência com os indígenas que convergiu para que muitos aspectos da teoria fossem melhor compreendidos, sempre pensando na cautela que devemos ter quando refletimos a partir de outra cultura. É preciso evitar o deslumbre, visando reparar a falta de conhecimento da cultura dos povos indígenas, pouco integrada à nossa formação ou, quando muito, folclorizada e retratada como exótica. Cabe, portanto, tomar cuidado para tratarmos dessa alteridade sem nenhum tipo de apropriação.

Digo isto, pois venho de uma terra Guarani.

Nasci no interior do Rio Grande do Sul, em uma pequena cidade chamada Santo Ângelo, um dos sete povos das Missões – hoje cidades – 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, a região das Missões guarda uma memória de luta e resistência ligada aos povos indígenas Guarani.

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 tanto, aprenderam sua língua e usaram a arte como principal ferramenta, ao perceberem que ela possibilitava uma grande abertura de integração. Hoje, sabendo que a arte faz parte das ações cotidianas desses povos, segundo uma concepção de arte sem equivalente no mundo não indígena, fica fácil entender por que a arte foi utilizada pelos jesuítas para alcançarem seus objetivos catequizantes. Essa reflexão faz com que tenhamos

cuidado para não repetir o que os jesuítas fizeram, usando a arte como instrumento colonizador ao levarmos nossas ideias “artísticas” aos encontros com os indígenas.

Na escola, aprendemos muitas “lendas”<sup>17</sup> sobre o povo Guarani, sobretudo relacionadas às Ruínas de São Miguel, uma das maiores reduções jesuíticas da região. “Lendas” 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 Guarani Sepé Tiarajú, que na cidade dá nome à empresa de ônibus, ao time de futebol, à escola onde estudei, a uma grande indústria farmacêutica que revende para todo o Brasil, a uma rede de postos de gasolina, e por aí vai. Conta-se que Sepé Tiarajú foi o chefe indígena dos Sete Povos das Missões e liderou a luta contra o Tratado de Madri. Símbolo de resistência, Sepé Tiarajú morreu lutando pelo território dos Guarani.

A história contada retrata os Guarani como bravos guerreiros do passado, mas nunca soubemos sobre os Guarani do presente. A ideia de índio sempre foi muito folclorizada e restrita à nossa história longínqua. Fato que identifico ainda em nosso cotidiano, mesmo vivendo na Região Norte, onde existe o maior número de indígenas do Brasil. Percebo que quem não conhece a realidade desses povos na atualidade ainda tem ideias folclorizadas e preconceituosas a respeito de seus modos de vida. No entanto, graças às políticas de ações afirmativas do governo Luiz Inácio Lula da Silva, iniciou-se um processo de reparação. Por exemplo, quando presidente, em 10 de março de 2008 estabelece a lei 11.645, 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”<sup>18</sup>.

Apesar das novas leis direcionadas aos povos indígenas, não só no âmbito educacional, esse processo de conhecimento e reconhecimento a

---

17 Uso aspas porque 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 e transcreveu, muitas vezes, sem levar em conta a forma de ler o mundo daquela alteridade, e até sem tentar compreendê-la, já que ela é bastante particular.

18 Informação no site do governo: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm). Acesso em: 30 out. 2019.



respeito das especificidades da realidade desses povos que ainda vivem no Brasil é um projeto em longo prazo, que precisa ser constantemente fortalecido e debatido para que não se perca, principalmente quando nos deparamos com governos que adotam uma política anti-indigenista, como foi a do governo presidido por Jair Bolsonaro.

Enquanto fazia o mestrado, conheci uma pessoa muito especial, a artista-pesquisadora Patricia Zuppi, que ingressou no mesmo ano que eu, com a mesma orientadora. Ela promoveu o meu reencontro com os Guarani, por sua história de vida, arte e pesquisa com eles. Foi quando me dei conta de que a história desse povo não pertencia a um passado longínquo; ela resistia, afastada dos centros das cidades, nas periferias.

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 e exotizante que há em torno dos indígenas, conheci seu trabalho, descobri que existem aldeias Guarani resistindo nas periferias da cidade de São Paulo, onde continuam falando sua língua, mantendo seus costumes e realizando seus rituais. Confesso minha ignorância, pois na época não imaginava que isso existisse no contexto urbano. A experiência artístico-pedagógica relatada por Patricia Zuppi em sua pesquisa de mestrado serviu 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 Guarani vem desde 2002, quando foi convidada para integrar a equipe do Primeiro Magistério para Professoras Indígenas do Estado de São Paulo. Identifiquei-me com sua história desde o começo, pois, como eu, ela se coloca em campo como artista, relatando que ficou assustada quando foi chamada para trabalhar com os indígenas, negando o convite em um primeiro momento por pensar que sua bagagem enquanto artista não fosse suficiente para a aproximação com a alteridade, porém, era exatamente o perfil de Patricia o que buscavam, tanto que ela segue até hoje trabalhando com os indígenas para além do campo das artes.

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, descendente de um casal Guarani que veio

fugido do Paraguai durante a guerra (1864-1870). A partir de então, comecei a pesquisar mais sobre os Guarani e conheci vários que utilizam o sobrenome Benites, 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. Lembro-me de uma história que meu pai sempre conta. Quando namorava minha mãe, conheceu os avós dela e foi visitá-los em sua casa: ele ficou impressionado, pois moravam na beira de um rio em uma casa de chão batido, parede de barro e teto de folha de palmeira, uma vida simples, mas com o essencial, tanto que viveram até os 96 anos de idade, morrendo o vovô de tristeza quatro dias após a morte da vovó. Minha mãe também conta que seu avô era um verdadeiro contador de histórias e que eu o teria amado se o tivesse conhecido.

No trabalho de Patricia, ela descobre no final de suas experimentações a roda com a contação de histórias – onde compartilhavam o alimento e o mate<sup>19</sup> – como um momento muito importante de aproximação das pessoas na aldeia, algo que eu trouxe como proposta inicial a partir de minhas experiências anteriores, principalmente pela vivência com a tradição da roda de mate onde contamos histórias, herança dos indígenas que faz parte da cultura gaúcha.

O importante aqui é refletirmos 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, algumas rurais e outras nas periferias das cidades, onde mantêm seus modos de vida e seguem falando sua língua.

Nasci e vivi anos em uma terra povoada pelos Guarani, mas não tinha essa dimensão, até porque, como disse anteriormente, não víamos os Guarani, era como se eles não existissem mais. Devido a toda tentativa de apagamento dos povos indígenas ao longo do processo histórico, eles estavam excluídos de nossa sociedade, 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 comessem a ganhar espaço e voz em nossa sociedade.

---

<sup>19</sup> Bebida feita de erva-mate e água quente, servida em uma cuia feita de porongo. Herança Guarani herdada pelos gaúchos.

No dia 15 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 a Santo Ângelo, última cidade do Brasil dentro desse percurso.

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, a cerca de 50 quilômetros 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 chamado “Museu a Céu Aberto”, com as escavações arqueológicas que confirmam os vestígios da antiga redução<sup>20</sup>.

O interessante desse evento foi a reflexão que ele me causou.

Na ocasião, estavam presentes os políticos da cidade, os padres e os bispos da Igreja Católica, mais um coral de duzentas vozes, um grupo de dança e o coral dos Guarani, junto com sua liderança, o Cacique Anildo, da Comunidade Indígena Guarani *Tekoá Yancã Jú* (Aldeia do Rio Ijuí)<sup>21</sup>, que fica na colônia de Buriti, município de Santo Ângelo.

Acompanhei muitos eventos desse mesmo caráter na cidade, no intuito de recordar nossa história, mas nunca os Guarani estiveram representados dessa forma, inclusive com lugar de fala<sup>22</sup>; eles sequer estavam presentes nesses eventos.

20 Cf. <http://www.portaldasmissoes.com.br>. Acesso em: 24 out. 2019.

21 Quinze hectares de terra 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 out. 2019.

22 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, apoiado por indigenistas, pesquisadores e professores das universidades (Universidade Federal da Fronteira Sul 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, em que 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.

Os políticos falaram, os padres falaram e os Guarani, 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 principal praça da cidade, com um discurso emocionante pela representatividade que trouxe à tona. Depois dos discursos de promessas dos políticos – que são 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 ressaltada nos discursos anteriores. Destaco o momento de sua fala que mais me marcou e que revela muito da visão de mundo dos povos indígenas:

Eu não digo que esta terra é minha porque sou Guarani, povo originário desta terra; hoje temos que dizer que esta terra é nossa, de todos que vivem aqui. Para nós, viver na sociedade dos não indígenas não é perder nossa cultura indígena, mas sim valorizá-la, já que convivendo com os não indígenas 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<sup>23</sup>, pois, mesmo que hoje pareça maior a visibilidade desses povos, eles ainda continuam marginalizados. Nesse 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, uma reflexão crítica a respeito de nossa realidade, para termos consciência e buscarmos a transformação social que rompa com velhos paradigmas e preconceitos a partir de pequenas ações cotidianas.

Após o evento, me perguntei: será que todas as pessoas que estavam na praça perceberam a dimensão daquilo tudo que foi

---

23 Os discursos pós-coloniais ganharam força entre os anos 1970 e 1980, com o intuito de “dar voz” às minorias, saindo de uma visão eurocêntrica do conhecimento determinado e difundido pelo “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, p. 242).

denunciado através dos pedidos de desculpas dos políticos e da igreja, da apresentação de dança que trouxe à tona toda a história dos Guarani que ali viveram sem utilizar uma palavra, apenas com os movimentos dos corpos dos performers embalados pela música e pelos sons, e o potente discurso do cacique revelando um povo pacífico, humilde e generoso?

Sempre me questiono até que ponto as diversas formas de arte podem afetar as pessoas e fazer com que reflitam sobre sua realidade, ou que de alguma maneira sejam tocadas e aquilo reverbere de forma positiva em suas vidas em algum nível, por mais que não seja algo racionalizado, mas que de alguma forma passa pelos sentidos e reverbera na mente, mesmo que no inconsciente.

Ficou evidente na fala dos padres, dos políticos, na apresentação do grupo de dança, na apresentação dos Guarani e na fala do Cacique o peso de todos aqueles acontecimentos históricos que nos afetam enquanto humanidade. Paulo Freire (1987) nos lembra de que somos seres históricos, e a consciência de nossa história e de que somos seres inacabados nos faz buscarmos o conhecimento e nos difere dos animais. Logo, 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 transformações na sociedade.

Esse evento trouxe à tona muitas reflexões durante a escrita de minha tese de doutorado e por isso aparecem aqui, já que me fizeram perceber o quanto minha trajetória não foi ao acaso, pois as histórias se conectam e vão ganhando sentido cada vez mais.

Dito isto, vou contar como foram as histórias de meus encontros com os indígenas no Amazonas.

Figura 2 – Apresentação dos Guarani no evento “Missa da Terra sem Males”, em frente à Catedral Angelopolitana, Santo Ângelo-RS.



Foto: arquivo pessoal da autora, 15 set. 2019.

Figura 3 – Coletivo performando a história dos mundos Kokama no Centro Cultural Mainuma, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 14 abr. 2018.



**ENCONTRO**

**1**

**Os Kokama e o Centro Cultural Mainuma**

## 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 –, que se chamam sóis porque o sol transpassa tudo. *Wepe Kuarachi* é o primeiro sol ou primeiro mundo, que fica debaixo da água, onde vive a Mãe d'água: ela é dona deste espaço e decide quando acontecerá a crescente e vazante dos lagos, rios e riachos. Nesse espaço há uma enorme *Mui Watsu* (cobra grande) que segura os cinco mundos e faz bolhas no mundo dos peixes, 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 que 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 *Iwirati 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, onde 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 aves da terra. Nesse



mundo é onde estão *Yatsi* (a lua) e mais acima *Kuarachi* (o sol), que ilumina todos os mundos<sup>24</sup>.

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, e é através delas que compreendem algumas questões sobre o que existe no universo e como se relacionar com ele. 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 essa 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 de meu repertório com seu grupo de alunos, por isso Tsuni achou que seria interessante eu contar do meu jeito essa história que pertence ao seu povo. Disse que gosta de como eu conto, fazendo as personagens de uma maneira cômica e sem precisar ler.

Tsuni, que também é bibliotecária, utiliza o procedimento de ficar com o livro em mãos para contar as histórias, sem adaptação, fazendo a leitura na íntegra. No meu caso, eu conto a história utilizando alguns momentos de encenação, mas não a adapto de forma dramática, mantenho a essência da narrativa que li ou ouvi e a moldo às necessidades do espaço, desfrutando do recurso à improvisação com objetos, bonecos, máscaras e instrumentos musicais que me auxiliam no jogo com os diferentes públicos.

Em minhas performances como contadora de histórias, não trabalho com um texto decorado. Memorizo a narrativa lendo-a

---

<sup>24</sup> Trago aqui uma adaptação do mito de criação do mundo Kokama a partir do material didático fornecido para o ensino da língua kokama. Mesclei 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, 2015). Que foi retirado do livro produzido pelo Programa de Formación de Maestros Bilingües de La Amazonia Peruana-Formabiap/Aidesepl/ISSP, Loreto: Visiones Kukama-kukamiria em relación al bosque y La sociedad, 1. ed. Iquitos-Peru: 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.

diversas vezes, contando-a de diferentes maneiras, reconstruindo-a à minha maneira, às vezes suprimindo algumas palavras e substituindo-as por ações, imagens, cenas, percebendo quais devem ser mantidas e quais precisam ser repetidas para que a história não perca seu sentido. Depois, quando encontro pessoas com quem a compartilho, improviso a partir da relação que estabeleço com essas pessoas, 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 outro, a fim de que juntos possamos construir as imagens da narrativa. Portanto, ao invés de estar passivo nessa troca, o outro é fundamental no processo, afinal, contar histórias só faz sentido se tiver alguém para ouvi-las. Quem nos fala a esse respeito é o contador de histórias Celso Sisto (2001, p. 47):

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.

Dessa maneira, 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 minhas ações no aqui e agora, trazendo novas composições cênicas que vão sendo incorporadas à performance.

As imagens que se constroem nessa 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). Ainda segundo Zumthor (2002, p. 73), “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”.

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* (Jabuti Branco), elaborado pela professora indígena Kokama Altaci Corrêa Rubim, que, além de ter produzido vários volumes desse material, desenvolve pesquisas linguísticas e educacionais acerca do seu povo. Rubim (2016, p. 44) aborda 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 à cultura.

As histórias e canções que constam do material didático fazem parte de uma pesquisa extensa em materiais Kokama produzidos no Peru e na Colômbia<sup>25</sup>, bem como 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, mas 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 que possui 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. Percebi que havia elementos diferentes em cada versão que, no entanto, não modificavam a estrutura da história, mas acrescentavam informações, fazendo-me melhor entendê-la pelo modo como eram contadas.

Sempre procuro fazer uma adaptação que se aproxime do meu jeito de falar. Se encontrei a história escrita, busco outras versões

<sup>25</sup> O povo Kokama vive em comunidades no Brasil, Peru e Colômbia, principalmente na região da tríplice fronteira.

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 me nutrido de diversas fontes da narrativa.

Depois de ter assimilado bem a história, começo a experimentação de criação a partir da improvisação com a narrativa, assim vou tornando-a orgânica para mim enquanto performer. O processo de trabalho sobre si é fundamental no caminho de formação do performer e do artista-professor, uma vez que é através dessas experimentações individuais, em treinamentos e processos criativos, que nos conectamos com nós mesmos, vamos liberando nossas energias criativas e alcançando a organicidade. O artista-pesquisador Renato Ferracini (2013, p. 155) 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.

No caminho de criação, utilizo canções, danças, o teatro de formas animadas (com os bonecos, as máscaras e os objetos) e instrumentos musicais, que auxiliam na valorização de determinados momentos da história, ajudam na construção das personagens e contribuem para que a palavra não seja necessária o tempo inteiro – permitindo momentos de descanso para recuperar o fôlego –, principalmente em contações de histórias na rua ou em espaços abertos, os quais demandam maior projeção vocal.

O trabalho com a máscara da bufona que habita em mim contribui nesse sentido, já que ela deixa sempre transparecer um espaço limiar entre a performer e a personagem (aquela que ela parodia). No caso da contação de histórias, mesmo que não esteja utilizando a estética grotesca da bufona, lanço mão dos 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 permite 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 a artista-professora Jordana de Moraes apresentamos nossa montagem cênica<sup>26</sup> de formatura em Artes Cênicas<sup>27</sup>, feita para a rua<sup>28</sup>. 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 aos procedimentos que descrevi como suporte sobre a minha criação poética.

A saia que me acompanha há alguns anos foi modificada recentemente, com a inscrição de grafismos indígenas Kokama pintados à mão. Vou contar essa história.

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 deixariam mais bonita, combinariam com a história e me protegeriam, já que os grafismos são sagrados e servem como proteção. Eu aceitei, e os adolescentes desenharam os grafismos; agora, a saia por si só conta uma história, uma história da qual eles são os autores.

---

26 Para a realização da montagem cênica, uma contação de histórias narrada e encenada em 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 *mimesis* corpórea tendo como referência o trabalho desenvolvido pelo Lume Teatro, a partir da pesquisa de Ferracini (2001; 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, ensinaríamos as pessoas a fazerem um “pão segura marido”, receita esta que funcionava como o fio condutor da montagem cênica. O título escolhido para espetáculo foi *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 Tráveiz de Porto Alegre e do Teatro Popular União e Olho Vivo (Tuov), de São Paulo.

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

28 “Rua” refere-se aqui a espaços públicos abertos de fluxo de pessoas: praças, parques, calçadas, esquinas etc. Nosso preparo visou a 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.

Figuras 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 autora.

A antropóloga Lux Vidal (2000) nos fala que os grafismos indígenas representam – tanto em nível ritual quanto em nível cotidiano – um sistema de comunicação visual organizado capaz de simbolizar categorias, eventos e *status*, por ser dotado de estreita ligação com outros meios de comunicação verbais e não verbais. Para os indígenas, os grafismos, assim como todos os artefatos que fazem parte de seus saberes tradicionais, guardam e contam a história de suas origens ancestrais, estabelecendo uma conexão espiritual com seus antepassados. Cada etnia indígena possui uma gama de grafismos, que são sua marca identitária.

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

Podemos perceber, pela fala de Mepaeruna, que os grafismos indígenas possuem uma função social que ultrapassa a questão estética e faz parte de saberes compartilhados através de uma rede de relações. Desse modo, a apreciação estética não é separada de um

significado engendrado pelo contexto social a que pertence, visto que os grafismos operam uma rede de relações dentro da sociedade e agem sobre as pessoas. São manifestações que se apresentam com conteúdos éticos e estéticos indissociáveis.

Nessas sociedades, a percepção do que seria o belo não tem somente o intuito de ser apreciado esteticamente, já que essa apreciação produz reações cognitivas. São objetos que concentram sentimentos, emoções, relações e ações, porque é através deles que as pessoas se relacionam, agem, existem e se produzem no mundo (Lagrou, 2009). Isto diz respeito ao conceito antropológico de agência, transformando o que chamaríamos de arte em um sistema de ação que equivale a pessoas, pois, além da contemplação, esses objetos provocam reflexão que levam a ações e contribuem no processo de transformação social. Quem esclarece o conceito é a artista-pesquisadora Regina Polo Müller (2010, p. 8):

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.

Como vimos anteriormente, nessa lógica, as fronteiras entre vida e arte não se definem de forma tão categórica. As coisas fluem de maneira mais orgânica, pois 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.

Nessa direção, Manuela Carneiro da Cunha (2009) traz uma definição do conceito de cultura pensando as sociedades indígenas, diferenciando cultura e “cultura” (que ela coloca entre aspas). Cunha

propõe 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-a para reparar danos políticos (do passado e do presente). O que pode ser constatado nos debates a respeito dos direitos intelectuais dos povos tradicionais atesta que isso “obriga os povos a demonstrar performaticamente a ‘sua cultura’” (Cunha, 2009, p. 312). Considerando que a noção de cultura é inadequada para os indígenas, Cunha utiliza o termo “cultura” quando se refere àquilo 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. A utilização do termo cultura é, portanto, o empréstimo nativo para o que ela chama de “cultura”, ou seja, a indigenização da cultura.

Fui convidada para atuar junto às professoras indígenas no Parque das Tribos a partir de minha experiência enquanto performer-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, já que 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. Digo isso pelo fato de eles sempre trazerem proposições para a realização de nossas ações, sentindo-se à vontade para propor maneiras de realizá-las, e por estarem sempre na luta pela valorização de sua cultura, realizando diversos eventos com esse objetivo na cidade.

A iniciativa dos adolescentes, ao trazerem para o meu figurino os grafismos Kokama desenhados à mão por eles, para que dialogassem com a minha performance de contação da história dos mundos Kokama, foi muito estimulante, pois mostra o quanto se engajam e participam do processo.

Ao fazer parte do processo de criação, 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, porque muitas ainda não sabiam escrever e ficavam acanhadas em falar, disponibilizávamos folhas de ofício, lápis de cor e giz de cera para que desenhassem algo relacionado ao que havíamos experimentado. Assim, podíamos analisar os desenhos, 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 de sua “identidade cultural” (Vidal, 2000) enquanto indígenas. A questão identitária, de se reconhecerem pertencentes às suas etnias, proporciona a elevação de sua autoestima. Convivendo nesse contexto, percebemos o que sentem em relação ao preconceito que ainda vem 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 da indígena 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-UEA<sup>29</sup>. O evento “Diálogo com as Mulheres Indígenas”, ocorrido em maio de 2018, foi organizado pelos discentes do curso de Teatro Jackeline Monteiro, Leandro Lopes e Valéria Batalha, participantes do projeto desenvolvido 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, porque 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 existem seis mil falantes de witoto, e 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

---

<sup>29</sup> Escola de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas.

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, 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, 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. Às 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, por que 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 a 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 podem ajudar a comunidade. O conhecimento científico, as experiências de outras pessoas com o nosso conhecimento, eles, unidos, são muito importantes. A gente fica batendo como professor: nós queremos uma educação diferenciada. Mas por que 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 a 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, da esquerda para a direita: Tsuni, Vanessa Bordin, Cacique Lutana, Jackeline Monteiro – discente do curso de Licenciatura em Teatro da UEA, uma das organizadoras do evento – e Vanda Witoto. Esat-UEA, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 5 maio 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 para 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 autora, 5 maio 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 características a força e a resistência.

O jabuti é a figura mitológica principal do imaginário Kokama, sendo 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, p. 93).

Abaixo, alguns momentos do dia em que contei a história dos mundos Kokama. Em seguida, improvisamos a história com todo o grupo. Nessa improvisação, os cantos e as danças tradicionais estavam presentes, como sempre em nossos encontros. Durante a improvisação, sugeri que reproduzíssemos partes da história que tinham sido mais significativas, fizéssemos as personagens e que, se alguém 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 autora, 14 abr. 2018.

Figura 9 – Coletivo performando, recontando a história dos mundos Kokama. Centro Cultural Mainuma, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 14 abr. 2018.

Figura 10 – Improvisação a partir da história dos mundos Kokama. Centro Cultural Mainuma, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 14 abr. 2018.

Nesse universo, onde conhecemos, contamos, cantamos, dançamos, 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 com esse processo ao estimular uma experiência criativa. Como aluna nas aulas, aprendo algumas palavras da língua e quando conto as histórias tento incluí-las. Tsuni contribui acrescentando outras, traduzidas do português para o Kokama.

A experiência sensível possibilitada pela prática artística tem por si só um cunho pedagógico, por isso não precisa ser utilizada como uma “ferramenta” ou como auxiliar de outras práticas pedagógicas, como para 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 (2018, p. 175):

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.

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”. Logo, o trabalho com as histórias se faz com as canções, e não há 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 para o aprendizado da língua por meio dos sons, alguns inexistentes em português, a exemplo do glotal<sup>30</sup>. Além disso, identificamos peculiaridades nos tempos e nos ritmos das falas e das canções, justamente por colocarem nossa voz em registros aos quais não estamos habituados.

Acreditamos que performar histórias estimula o espírito coletivo, favorecendo a 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 contar e criar as suas próprias histórias, divertindo-se nesse espaço. A diversão é um dos pontos principais desse trabalho. É fundamental a criação de um espaço lúdico e de prazer para que o processo de ensino-aprendizagem aconteça, e eu busco isso quando atuo com crianças, tendo em vista que 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, p. 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 bairro Tarumã, zona oeste de Manaus, região 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, sob a alegação de que o terreno fosse de propriedade privada. As famílias indígenas

---

<sup>30</sup> Som cuja articulação ocorre na glote.

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 expedido em abril de 2015, quando as famílias sofreram violência por parte do poder público – na figura de policiais – para que fossem retiradas de lá, fato que gerou bastante repercussão na mídia. Nesse ano, houve duas ações de reintegração que acabaram em confronto dentro da comunidade, já que os policiais chegaram acompanhados de homens com patrulas que destruíram algumas malocas, desencadeando o combate entre policiais e moradores, levando à prisão de alguns destes, que tiveram de depor na delegacia.

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 construção de equipamentos públicos no espaço. Alguns auxílios foram destinados aos centros culturais de educação indígena e, paralelamente, também se iniciou o fornecimento de água pelos caminhões-pipas. 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 de a prefeitura já estar investindo na comunidade, em novembro desse 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, finalmente em vias de se assentar. Inclusive, está sendo construída uma Escola Municipal de ensino fundamental dentro da comunidade, que, de acordo com as professoras indígenas, será uma escola “multilíngue”, já que 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 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 foi uma das adolescentes que sugeriram os grafismos na saia de contadora de histórias e que ajudaram a desenhá-los. Ela está engajada no reconhecimento, manutenção e continuidade dos saberes Kokama, sempre sugerindo atividades para que possamos realizar, e também faz parte do Grupo Artístico Mainuma<sup>31</sup>. Ela tem uma filha, que desde bebê de colo participa das atividades, 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, assessorado pela Gerência de Educação Escolar Indígena da Secretaria 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 nasce na cidade não tem contato com a língua materna, e no caso dos Kokama, em muitas aldeias, existem poucos falantes, já que se tentou apagar a língua ao

---

<sup>31</sup> Grupo criado pelos adolescentes do Parque das Tribos, de que falarei em seguida.

longo do processo de colonização. Altaci Correa Rubim (2016) alerta que o Atlas das Línguas em Perigo da Unesco aponta o kokama como uma das 190 línguas indígenas em extinção.

Apesar de ser considerada uma língua em extinção, nos últimos anos há um movimento em prol de sua manutenção, o que mostra o quanto esse povo 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 que ainda sofrem. Como adverte Mustafa (2018, p. 39):

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.

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. Há, ainda, o aplicativo infantil Wawa Kokama, que apresenta 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 universo indígena está ainda mitificada por preconceitos, no entanto, ela 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 ultrapassado, mas renovado, principalmente por parte dos mais jovens.

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. “A internet é a nova cabeça do pajé”, afirma Karybaya, da etnia Tariano.

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 o Brasil, inclusive organizando ações para participarem de eventos importantes relacionados à causa indígena. Existem outros grupos virtuais em que parentes<sup>32</sup> de diversos lugares do Brasil estão debatendo questões relacionadas aos direitos indígenas e demarcação de terras, por exemplo.

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, acaba favorecendo o surgimento de desconfiança quanto à legitimidade da identidade cultural desses povos (Mustafa, 2018. p. 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, gerando interesse, sobretudo, 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, tornando assim o aprendizado da língua 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 (2011, p. 11) 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”. Com

<sup>32</sup> Parentes é como os indígenas se referem entre si, independentemente da etnia a que pertencem. E se são da mesma etnia, chamam-se de primos.

efeito, verificamos que as línguas tradicionais dos povos indígenas são muito mais um modo de ação do que uma manifestação do pensamento, pois elas guardam 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 de língua kokama do Centro Cultural Mainuma acontecem aos sábados à tarde. No primeiro sábado em que fui conhecer o espaço do centro cultural não houve aula, pois acontecia uma das feiras que ocorrem com frequência no Parque das Tribos, com artesanato, comidas típicas e apresentações artísticas. A feira foi realizada em uma área distante, e andamos bastante para chegar até lá. Tsuni também não estava habituada a andar por aqueles lados, na fronteira com o bairro que é conhecido pelo tráfico de drogas, considerado perigoso por ela.

Na volta da feira, encontramos um lugar para cortar caminho, 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 aos “donos”, às “mães” das coisas e 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 escorregadio, mas conseguimos subir, uma apoiando-se na outra. Por fim, chegamos à 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 com a 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 nessa 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, aconteceu 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, 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 em kokama: “*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, há 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 outro escrito Centro Cultural Mainuma, onde se vê um desenho de beija-flor.

Permanecemos na aula como observadores. Era nosso primeiro encontro, e pensamos nele 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 dos jovens 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, feito de papel e que estava se rasgando, então perguntaram se poderíamos providenciar outro e sugeriram que tivesse o desenho de beija-flor. Eu pedi que um dos discentes que desenha fizesse a arte do cartaz com o nome do centro cultural e o desenho do beija-flor, enquanto outro grupo o levou na gráfica para ser produzido em lona de vinil.

No encontro seguinte, levamos o *banner* para a turma, todos demonstraram satisfação, e ele 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 contribuímos 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 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 autora, 3 nov. 2017.

Figura 12 – Uma parte da turma do Centro Cultural Mainuma, alguns pintados com grafismo. Lutana, pintada de grafismo, está à direita, com sua neta no colo. Tsuni está sentada, vestindo camiseta verde. Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 3 nov. 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 autora, 3 nov. 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 que nos trouxe algumas reflexões. Falamos, sobretudo, sobre como poderíamos trabalhar a proposta do projeto, pois não queríamos impor nada, nem trazer exercícios tradicionais de teatro. Queríamos que a prática fosse mais autoral, mesmo sem saber muito bem o quê 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 bacharelado em Teatro da UEA, falando um pouco acerca da experiência de chegar ao Parque das Tribos pela primeira vez:

A primeira vez em 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 eram 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... Havia 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 língua da etnia 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 contar com 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 seus direitos e deveres. Segundo ponto positivo foi a professora que ensinava o idioma da etnia deles para as crianças, 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, o contato do indivíduo com uma cultura diferente, tendo lados positivos e negativos.

## ***O encontro com Tsuni – “As contadoras de histórias”***

### Liberdade<sup>33</sup>

Estou na Praça da Liberdade e fico a me perguntar: liberdade dada ou conquistada? Há sim liberdade de coisas bonitas para eles lucrarem. “Cunhã poranga” é o encontro das águas, espetáculo da natureza. Mas tento focar no que quero falar: dos massacres dos capacetes ou do encontro das águas, espetáculos da natureza.

Vou aproveitar para falar sobre os assassinos dos indígenas, Pedro Teixeira, Pizarro e o Santo Inácio de Loyola.

A Amazônia é linda, cheia de beleza, mas há séculos os brancos roubam as nossas riquezas e matam os povos originários. Eles se chamam de civilizados, mas praticam racismos e fascismos, movidos pelo capitalismo. Em vez de preservarem a natureza, preparam a colônia para ser saqueada, humilhando e roubando nosso povo.

Por isso, vou usar o microfone para lembrar do sangue indígena e de nossa caminhada pelo Amazonas, da luta de Dandara e de Zumbi, que também estão vivos por aqui. Nossa liberdade foi roubada pelos europeus e, depois, pelos americanos. Por isso, vou lembrar: Ajuricaba Siepé Tiaraju, Pedro Inácio e a cacique saterê e imortal Bacu. Assim, a retomada indígena define que devemos ler e estudar, mas não os autores dos livros da moda. Precisamos nos formar, informar, buscar, observar e analisar tudo para termos uma consciência crítica, e não ingênua, sobre a realidade da nossa nação indígena. Precisamos usar a liberdade para lembrarmos do baiano, filho de italiano com negra, que por ela morreu: Marighella.

Uê, vixi! Não me tiraram o microfone? Então, vou falar: aqui já existia o quíchua, o tupy, entre tantas outras línguas. Hoje querem enfiar o inglês. Podem matar alguns mapuches, podem matar alguns pataxós, “pero nunca detendrán la lucha de libertación de Aby Ayala”.

---

33 Poema escrito por Tsuni (in Ratton; Potiguara, 2022, p. 172).

Conheci Tsuni<sup>34</sup> 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 Nações<sup>35</sup> 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 com o 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 degradada durante esse tempo 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 quilômetro 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 pessoas.

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

---

34 Tsuni, ou Suni (como agora escreve seu nome, pois o t é mudo e as pessoas se confundiam), em língua kokama quer dizer “preto”. Esse nome lhe foi dado porque ela pertence ao clã (nação) de ariramba: um pequeno pássaro preto.

35 O bairro Parque das Nações, assim como o Parque das Tribos, se iniciou como loteamentos que surgiram depois de alguns processos de reintegração de posse.

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: “Cantando e contando histórias com as formas animadas na comunidade”, ao lado dos estudantes dos cursos de licenciatura e bacharelado em Teatro. Projeto este que é parte de um projeto coletivo<sup>36</sup> 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 propusemos a refletir sobre a sua realidade, ou seja, através do trabalho com as 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 favorecer o processo de formação de profissionais preparados para desenvolver ações artísticas e educacionais interventivas, com soluções criativas para as problemáticas apresentadas no contexto da comunidade, dispendo de conhecimentos e experiências que os auxiliem no desenvolvimento de suas práticas profissionais, a fim de que estejam aptos para enfrentar os desafios da vida cotidiana.

Temos constatado que, ao articular o conhecimento acadêmico com os 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 periféricas<sup>37</sup> de Manaus que se fortalecem enquanto

---

36 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.

37 Iniciamos com a comunidade Colônia Antônio Aleixo, zona leste de Manaus. Um bairro que ainda

um coletivo maior que chamamos de “Arte e Comunidade”, formando multiplicadores dentro das próprias comunidades, visando à autonomia dos envolvidos para a realização das atividades.

Abaixo, o depoimento da professora Amanda Aguiar Ayres, idealizadora do projeto “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, elas eram de base comunitária, se davam nessa dimensão, com uma integração com a natureza, arte e vida interconectada, um espaço que vê a abundância, colaboração, solidariedade, todos valores inversos ao sistema capitalista e patriarcal, que vai reproduzir o discurso de ódio, competição, individualismo. Pensar na construção de uma nova realidade vem muito desse

---

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. Desse 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 que carrega 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 à Esat-UEA, onde funciona o curso de Teatro. Quem está mais focado no trabalho com o Prosamim é o grupo coordenado pela professora Amanda Aguiar Ayres, que foi até o espaço por ser uma comunidade próxima à Esat e à qual ainda não havíamos nos integrado. 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 autora.

lugar matriarcal de base comunitária, por isso que eu acho que a dimensão de estar nas comunidades significa transformar o mundo, propor e 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 sobre o qual a gente nem tem mais controle. O Kevin já levou o Maculelê para o Teatro Amazonas, para apresentar no “Breves Cenas”... Esse é um desdobramento do “Arte e Comunidade” que a gente controla mais. 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 cada fruto, que eu vejo que cada multiplicador é um fruto de uma árvore gigante, é cheio de sementes e vai gerando mais sementes e mais sementes, e não tem fim. E por isso é tão lindo. Verdadeiramente acho que esse trabalho é um trabalho de dedicação das nossas vidas, das nossas histórias, de muito trabalho. Ele é muito inspirador, transformador. E também levo na boa, às vezes, quando as pessoas não nos entendem e veem 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 quê, 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 o 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 em 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 o projeto “Cantando e contando histórias com as formas animadas na comunidade”, atuamos com crianças e jovens, experimentando a contação de histórias enquanto performance, tecida por práticas como a improvisação e o teatro de formas animadas, tendo como temática a especificidade cultural de cada comunidade no contexto amazônico e buscando promover o 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. Expliquei que agora estávamos mais focados nos bonecos, máscaras e objetos, que já havíamos experimentado o teatro de sombras na comunidade Colônia Antônio Aleixo<sup>38</sup>, mas que esse já não era o foco da pesquisa, por ser um trabalho que necessita de equipamentos específicos para o seu desenvolvimento, os quais, muitas vezes, são difíceis de ser transportados, além 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, seja a partir de nosso próprio corpo, de objetos variados ou de silhuetas que criamos. Como trabalhamos em espaços abertos, sem muita estrutura, os bonecos, as máscaras e os objetos<sup>39</sup> são de melhor manipulação, por isso optamos por eles.

Ao ouvir sobre o trabalho, Tsuni ficou empolgada com a proposta. Ela havia encaminhado um projeto para a Secretaria 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, e agora

---

38 Inclusive, esse 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.

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

estávamos expandindo nossas ações para mais uma comunidade, onde eu seria a professora coordenadora responsável, propondo um diálogo com os saberes indígenas.

É constante a reflexão do coletivo que faz parte do projeto sobre como trabalhar conjuntamente com a comunidade – que vai se fortalecendo com a prática – 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 vem de sua maneira de se colocar e agir no mundo, característica de seu modo de vida indígena, fortalecendo o que está sendo desenvolvido pelas professoras indígenas. Ainda não temos a intenção de realizar uma obra artística, mas experimentar 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, experiência da qual tratarei 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 “Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade”, desenvolvido na comunidade Parque das Tribos com a coordenação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vanessa Benites Bordin, contribui no desenvolvimento de minha pesquisa como aluno de Teatro da Escola Superior de Artes e Turismo da UEA. Como futuro professor de Teatro, as metodologias aplicadas através da técnica do teatro de formas animadas e de contação de histórias fizeram 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 àquela contação, para que quem a assista sinta de uma tal forma e se faça pertencente àquela história. De acordo com Ana Maria Amaral (2007), o teatro de bonecos, como o de máscaras e objetos, faz parte do teatro de formas animadas, e se ocupam dessa linguagem tanto os atores, não atores e arte-educadores. O teatro de formas animadas provoca 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 sinta como vivo aquele conto, trazendo toda atenção para ele, conseguindo assim 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 chamaram atenção foi como os indígenas têm 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, e 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 próximo de suas lendas, histórias, brincadeiras, criações diversas da comunidade indígena Parque das Tribos. A vivência na comunidade trouxe para a minha formação vários conhecimentos, proporcionando-me uma reflexão sobre como é de fato o processo de integração entre a docência em sala de aula e a comunidade em que trabalhamos o ensino não formal. Tirei lições que estão servindo de base para o meu futuro como professor de Teatro, e analiso 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, na qual 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 a 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, observei 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). Lembro da primeira vez em que estive no Parque das Tribos para junto com a Prof<sup>a</sup>. Vanessa Bordin e demais colegas iniciarmos o projeto “Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade”. Lembro-me do diálogo que tivemos com a Prof<sup>a</sup>. Tsuni e com a Cacique Lutana (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, com o meu grupo atuando na contação de história. Nós, da Região Norte, muitas vezes negamos nossas identidades culturais, mesmo sabendo que nossas raízes indígenas se fazem presentes 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, instigando-me 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<sup>a</sup>. Amanda Ayres, chamada Prosamim. Nesse ano de 2019, apresentamos a importância desse diálogo no II Fórum Internacional Sobre a Amazônia, que aconteceu na Universidade de Brasília (UnB). O meu grupo de teatro tem um projeto chamado “Os Contadores de Era Uma Vez”, e 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<sup>a</sup>. 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 “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 de como conduziríamos as atividades, já que as questões sobre como trabalhar com povos indígenas 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 um 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. Considero que esse dia 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. Vou contar como foi.

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, dançando 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.

Nos meus quase vinte anos trabalhando com crianças e jovens, 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<sup>40</sup>.

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 autora, 28 out. 2017.

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

Nesse dia, apesar de o momento ter sido mágico, pensamos 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 de criar um grupo artístico.

---

<sup>40</sup> E mesmo que isso tenha a ver com o que Manuela Carneiro da Cunha fala 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 de ser a primeira a performar para desinibir a turma. Em minha performance com as contações de histórias, quem quiser pode interagir quando dou abertura 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, utilizando canções e danças.

Tsuni contou a história *Kokama Yatsi Mama* (mãe da Lua), que fala de uma moça que virou um pássaro que canta à 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 à noite, quando ninguém a ouviria.

Tsuni explicou que a maioria das histórias que conhece fala de algumas regras, impostas principalmente aos jovens, sobre o que podem e o que não podem fazer. Se desobedecem aos pais, acontecem coisas: transformam-se 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, juntamente cantamos e dançamos músicas tradicionais trazidas por eles.

Em um dos sábados, não levamos os instrumentos musicais, imaginando que talvez fosse repetitivo configurar as atividades sempre 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 representava dar um passo para trás no processo, pela forma como as coisas haviam se encaminhado até então. Eles sentiram falta dos instrumentos musicais, pediram o tambor, e logo notamos que embora tambor estivesse presente em todas as atividades, elas não

seriam necessariamente sempre iguais. Não precisávamos estar tão preocupados em propor ações diferenciadas, até porque o processo e o tempo do saber indígena 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 seu processo de ensino-aprendizagem. 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 as práticas de contação de histórias com as canções e as danças tradicionais, utilizando os instrumentos musicais, proporcionavam os elementos intrínsecos aos jogos, que se relacionam à espontaneidade, raciocínio rápido de ação e reação, diversão, presença cênica, atenção, concentração, plasticidade dos movimentos, enfim, estados necessários para estarmos em cena, acontecendo de uma forma não tão marcada e individual.

O caminho que buscamos seguir consistia em tentar potencializar a performatividade 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 fascinava, 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 uma atividade que eu trouxe dividida em etapas. 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 é fácil e prazeroso para os indígenas, pois eles já o têm como característica de seus modos de saberes.

Figura 15 – Confecção de bonecos de jornal. Figura 16 – Tsuni ajudando as crianças na confecção. Parque das Tribos, Manaus-AM.



Fotos: arquivo pessoal da autora, 31 maio 2018.

Concomitantemente 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 para o qual escolheram o nome 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 se apresentar. O evento foi realizado no dia 25 de novembro de 2017, no bairro Cidade Nova, em Manaus, 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, dentre elas a da *Kaitsuma*, bebida típica Kokama feita da fermentação da mandioca, com teor alcoólico moderado, servida em festas e rituais. Abaixo, a música seguida de sua tradução, em que contei com a colaboração de Tsuni:

*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)

Muitas palavras só fazem sentido em combinação com outras, e algumas têm um sentido metafórico. Se traduzíssemos 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 a tocamos ela 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, segundo Tsuni, no contexto da música a palavra designa comida de um modo geral.

O que Tsuni me fez compreender é que não existe uma tradução literal para o português, pois se trata de 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 indispensável a colaboração de todos. A todo momento, a música traz a importância 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 no Centro Cultural Mainuma, ensaiando a música da *Kaitsuma*. Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 18 nov. 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*<sup>41</sup> e a canção de fazer farinhada).

A maioria dos jovens, apesar de estar na turma Kokama de Tsuni, é da etnia Sateré-Mawé, mas cantam a música de fazer a farinhada em português. Uma música-dança que a princípio reproduz em ações coreografadas como é feita a farinhada. Frequente entre as brincadeiras das crianças nas comunidades Sateré-Mawé, ela tem o objetivo de integração do grupo, chamando todos para 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 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, ô, peneira de cá, ô, peneira de lá, peneira...

E assim vão cantando, enquanto o grupo está dançando e imitando a feitura da farinha. Depois de um grupo terminar, 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...

<sup>41</sup> Na língua sateré-mawé, é uma expressão que tem sentido de saudação.



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

A pergunta que motivou o coletivo a querer formar um grupo artístico foi: como reivindicar com canções e danças o espaço do indígena 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 para o grupo, que ficou evidente em suas escolhas estéticas. Toda a iniciativa partiu deles, nós colaboramos no que precisavam materialmente ou dando algumas sugestões para que pudessem melhorar o que propunham. Atuamos, portanto, 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 de o grupo ter escolhido o repertório e realizado alguns ensaios, para os quais 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 se apresentariam.

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 em evento no bairro Cidade Nova. Centro Cultural Mainuma, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 18 nov. 2017.

Figura 19 – Jovens desenhando grafismos em suas roupas para apresentação em evento no bairro Cidade Nova. Centro Cultural Mainuma, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 18 nov. 2017.

Figura 20 – Jovens desenhando grafismos em suas roupas para apresentação em evento no bairro Cidade Nova. Centro Cultural Mainuma, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 18 nov. 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, iniciaram as batidas no tambor, os chocalhos soaram e os jovens entraram com suas canções e danças.

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

Figura 21 – Grupo Artístico Mainuma pronto para a apresentação em evento no bairro Cidade Nova, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 25 nov. 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 autora, 25 nov. 2017.

Figura 23 – O grupo do Centro Cultural Mainuma levou sumo de jenipapo e desenhou grafismos em quem tivesse interesse durante o evento. Cidade Nova, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 25 nov. 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, de encontrar 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 para 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 no Parque das Tribos algumas apresentações de uma performance maior da encenação do ritual, agora com um novo figurino e mais jovens envolvidos. Seguem algumas fotos da apresentação do grupo na feira indígena que ocorreu em comemoração aos quatro anos do Parque das Tribos<sup>42</sup>, na semana em que é celebrado o Dia dos Povos Indígenas no Brasil:

Figura 24 – Grupo Artístico Mainuma apresentando na feira indígena do Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 21 abr. 2018.

---

<sup>42</sup> No dia 18 de abril de 2014, foram assentadas 280 famílias no Parque das Tribos.

Figura 25 – Grupo Artístico Mainuma se apresentando na feira indígena do Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 21 abr. 2018.

Figura 26 – Grupo Artístico Mainuma se apresentando na feira indígena do Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 21 abr. 2018.

Figura 27 – Grupo Artístico Mainuma se apresentando na feira indígena do Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 21 abr. 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, mas 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 melhor direcionadas.

Foi uma surpresa maravilhosa trabalhar com crianças pequenas (de 2 a 7 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 uma 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 as práticas poéticas como havíamos iniciado, com contação de histórias, canções e danças tradicionais, 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, visto que poderiam acusá-la de estar usando o espaço para fazer campanha política.

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, onde é ensinada a língua-geral nheengatu 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 destas 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. Diferentemente das aulas de Tsuni, que trabalhava o material didático Kokama no início da aula para que em seguida entrássemos com nossas propostas em diálogo com o conteúdo estudado, agora desenvolveríamos as aulas em conjunto 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 participar, sendo da etnia Tikuna ou não.

Da mesma maneira que pedimos autorização à Cacique Lutana e ao Cacique Messias Kokama anteriormente, dessa vez, além do Cacique Messias, conversamos com Cláudia Baré e Clotilde Tikuna (uma das lideranças que representam 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, além de ajudar a evitar que fiquem na rua, principalmente em razão da proximidade com o bairro onde ocorre o tráfico de drogas, fato que preocupa os pais em relação à segurança e o 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 autora, 25 out. 2018.





**ENCONTRO**

**2**

**Mepaeruna e o Espaço  
Cultural Uka Umbesara  
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, araçá,  
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 canço que os irmãos  
usaram para pescar os animais e as pessoas<sup>43</sup>.

O Eware é nossa terra sagrada, é lá que vivem os encantados<sup>44</sup>.  
(Mepaeruna)

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, p. 19-20).

## ***A experiência performativa com o Tabihuni e como conheci Mepaeruna***

Antes de conhecer Tsuni e estar com Mepaeruna no Centro Cultural Mainuma, eu já conhecia o Parque das Tribos, porque alguns meses antes estive na comunidade ao lado do artista-antropólogo

---

43 Retirado de: ORGANIZAÇÃO GERAL DOS PROFESSORES TIKUNA BILÍNGUES. *O livro das árvores*. Benjamin Constant: Gráfica e editora Brasil Ltda., 1998, p. 22-23.

44 Os Tikuna chamam de encantados os que seriam seres imortais ou espíritos.

Luiz Davi Vieira Gonçalves<sup>45</sup>. Ele, que também é professor do curso de Teatro da UEA, lidera o grupo de experimentação artística Tabihuni – Núcleo de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas Interfaces Pedagógicas – que faz parte do diretório de pesquisa CNPq-UEA.

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. Falaríamos especificamente do conflito que aconteceu entre policiais e indígenas no primeiro mandado de reintegração de posse em 2015, o qual ocasionou grande prejuízo para a comunidade, com malocas destruídas e indígenas detidos, dentre eles o Cacique Messias Kokama.

Luiz Davi, em contato com os antropólogos do Instituto Nova Cartografia Social da Amazônia<sup>46</sup>, tomou conhecimento da luta dos indígenas no Parque das Tribos pelo reconhecimento do espaço como uma área indígena. Isso o levou a buscar 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. Conforme ele argumenta: “O objetivo deste trabalho é apoiar o grupo nas reivindicações e apresentar essa realidade de forma impoluta à população, que desconhece as agressões realizadas sobre estes povos indígenas em contexto urbano” (Gonçalves, 2018, p. 31).

Assim, um grupo representando o Parque das Tribos (indígenas de oito etnias: Kokama, Tikuna, Baré, Witoto, Karapanã, Sateré-

---

45 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>. Acesso em: 8 ago. 2023.

46 “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 autoafirmação social.” Trecho de apresentação retirado do site do Instituto Nova Cartografia Social do Amazonas, disponível em: <http://novacartografiasocial.com.br/apresentacao/>. Acesso em: 29 abr. 2019.

Mawé, Mura, Tukano), entre eles o Cacique Messias Kokama, foi até a UEA para conversar conosco do grupo Tabihuni. Reunimo-nos, e eles falaram sobre as questões que envolviam a comunidade, desde os mandados de reintegração de posse ao descaso das autoridades e à 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, conscientes de seu lugar de fala, em torno da importância de 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 alcoolismo e suicídio dentro de diversas comunidades, não só as citadinas<sup>47</sup>.

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.

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, pois queríamos que eles tivessem protagonismo nas escolhas, e isso foi se estabelecendo. Mesmo o diretor do grupo tendo um roteiro

<sup>47</sup> 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 pela Fundação Nacional do Índio (Funai), Ministério da Saúde, Secretaria Especial de Saúde Indígena (Sesai), Secretaria de Atenção à Saúde (SAS) e Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), mostrou que o alcoolismo é considerado uma das enfermidades mais comuns nos grupos indígenas, acarretando 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](http://www.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/Outras_Publicacoes/Relatorio_Geral_Oficina_Povos_Indigenas_Alcool/Relatorio_Geral_Oficina_Povos_Indigenas_Alcool.pdf). Acesso em: 20 abr. 2019.

esquemático 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 antropologia<sup>48</sup>, 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 “incorporada”:

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, p. 135).

Assim, 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.

---

48 Como expus 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 Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Deise Lucy Montardo. Depois, em 2016, já aluna da pós-graduação da USP, cursei A Escrita Etnográfica em Questão, sob orientação do Prof. Dr. Danilo Paiva Ramos, supervisionada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sylvania Caiuby Novaes, e Redes de Saberes Ameríndios, sob orientação da Prof. Dr<sup>a</sup>. Dominique Tilkin Gallois, ambas no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.

Regina Polo Müller iniciou sua trajetória enquanto atriz no grupo de teatro Dzi-croquetes nos anos 1970 e foi estudar as sociedades indígenas desenvolvendo seu “corpo decorado como meio de expressão” (Müller, 2005, p. 70). Portanto, coloca-se em campo como artista e antropóloga, adentrando o universo da performance por perceber uma abertura que possibilita a experiência a partir de diálogos inter/transculturais.

Regina Müller atua, dessa forma, 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 Asurini, do Xingu, para seus processos de criações performáticas. No entanto, a artista e antropóloga não cria uma metodologia codificada da dança dos asurini, 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” (Müller, 2010b, p. 118). Conceito este 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 Asurini significou algo remoto à própria identidade pessoal, invadindo o corpo com sensações arcaicas e emoções primárias (Müller, 2010b, p. 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. E foi através dessa figura, a persona da Carmen, que apreciei pela primeira vez o trabalho da artista em 2011 durante o Encontro Internacional de Antropologia e Performance (Eiap), organizado pelo Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra), 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 esteve presente 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<sup>49</sup>.

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 coletivamente nossas personas e a performance.

Os procedimentos propostos pelo La Pocha Nostra derivam do que Guillermo Gómez-Peña chama de *Tableaux Vivants* (Quadros vivos), 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). 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.

Figura 29 – *Corpo Insurrecto*: ações psicomágicas para um mundo estragado. Sesc Vila Mariana, São Paulo-SP.



Foto: arquivo pessoal da autora, 15 jan. 2013.

49 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.

O performer Guillermo Gómez-Peña foi um dos artistas analisados em meu 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”, como defende Taylor (2012, p. 13, tradução nossa<sup>50</sup>).

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) elenca 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*<sup>51</sup>, dialogando com essas diferentes referências culturais que o constituem para dar corpo à sua persona. “Nossa inteligência, como a dos xamãs e dos poetas, é simbólica e associativa. Nosso sistema de pensamento possui fundamentos tanto emocionais como corporais” (Gómez-Peña, 2005, p. 9).

Regina Müller, quando performou sua *Carmen* com o 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 certo estranhamento. Essa é uma das características do riso pelas quais me interesso, quando ele denota uma autoironia que distancia e ao mesmo tempo expõe algo mais profundo da artista, funcionando como um espelho que também nos revela a nós mesmos, seja pelo estranhamento ou identificação, abrindo espaço para um processo reflexivo.

Segundo Regina Müller, ela chegou até os estudos da performance de Richard Schechner através dos estudos dos antropólogos Clifford Geertz e Victor Turner. O trabalho de Richard Schechner (2011) nos leva a pensar nos pontos de contato entre antropologia e artes da cena, construindo uma pesquisa em que relaciona a performance

---

<sup>50</sup> “El performance, para él, no es sólo un acto, o una acción, sino una opción existencial” (Taylor, 2012, p. 13).

<sup>51</sup> Objetos fetichistas, tatuagens, piercings.



com o ritual. Aponta, ainda, para a performatividade presente nos rituais sagrados de povos originários, evidenciando o quanto as artes da cena podem estar ligadas a eles. Assim, segundo Schechner, 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 da cena 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. Improvisamos assim algumas ações e textos junto com o grupo de indígenas, que nesse dia era formado apenas por mulheres. Embora elas não tivessem experiência com a linguagem da performance, como eu e os outros integrantes do Tabihuni, a improvisação aconteceu, obviamente por estarmos falando de algo que era da realidade delas. A contracenação e o jogo fluíram, 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. Perguntava-me 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, sobretudo porque fiquei responsável por falar um texto que foi redigido a partir de uma entrevista com uma das mulheres indígenas presentes no dia da reintegração de posse e que também 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. Procurei 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 Mnouchkine<sup>52</sup>, me aproximar do “estado” em que elas se colocavam na situação. Logo, eu tinha que estar atenta e conectada a elas. Elas simplesmente agiam, não pensavam em como performar, uma vez que a situação já estava “incorporada”.

Decidimos nos alimentar 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 acontecimento<sup>53</sup>.

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 sobre o fato de que muitos que estão ali não têm escolha, e o que me tocou foi sua lucidez ao 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, porque havia pessoas que estavam presentes desde o início e outras que apareciam ocasionalmente. Como os ensaios passaram a ser somente no Parque das Tribos, toda semana alguém novo da comunidade agregava, e não conseguíamos avançar muito nos resultados, já que sempre

---

52 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 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.

53 O próprio mandado, notícias a respeito dele, depoimentos dos indígenas, dos policiais, de antropólogos, políticos e advogados.

precisávamos contextualizar a ideia da performance para que se situassem, de modo que 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 disso, nos reunimos para conversarmos sobre o desenrolar do trabalho e decidimos que deveríamos fechar o trabalho com quem já estava, e que a partir de então não seria permitida a entrada de novos integrantes, para podermos realizar 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, dentre os quais 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/transcultural de diálogo com as diferentes culturas com as quais conviveu, especialmente o povo indígena Nhambiquara, que vive na região do Mato Grosso e Rondônia, e suas vivências na China e Japão estudando as danças tradicionais, com destaque para a prática com o Butô. Ela apresentou na Esat-UEA e no Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit sua performance músico-teatral *Verde - minha terra verde*, onde transparecem 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 fim, 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, e os indígenas do

Parque das Tribos. Ela criou sua metodologia de trabalho a partir das diferentes referências “incorporadas”, 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 são naturais sua organização em roda, suas danças circulares e a noção de que o que é comunitário é de responsabilidade de todos.

Identifiquei-me com Maria Júlia 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 1970, grupo onde também trabalhei durante o período em que vivi em São Paulo, nos 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, a exemplo do 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 ecoaram no espaço da Sala Samambaia<sup>54</sup> através de uma canção cujo significado eu não entendia, mas que 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 Júlia Pascali foi desenvolvido em etapas, começando com um aquecimento em duplas até irmos agregando com todo o grupo, para no fim se transformar em uma dança que os próprios indígenas regeram, com Mepaeruna liderando o canto

---

<sup>54</sup> Sala onde ocorrem as aulas práticas do curso de Teatro da UEA, na Escola Superior de Artes e Turismo, Manaus-AM. A primeira vez em que ouvi Mepaeruna cantar foi durante a experiência artística com o Tabihuni.

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, que nos levava a criar 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 num ritmo diferente do cotidiano.

Esse ritmo, que defino como diferente do cotidiano, acredito que esteja muito próximo do ritmo do indígena, que tem uma relação mais imediata com a natureza e segue esse fluxo mais dinâmico da vida, não tão condicionado ao relógio, como a maioria de nós. Quando comecei a estudar mais a respeito do universo indígena e partilhar o dia a dia com eles, fui descobrindo algumas de suas singularidades que têm possibilitado desestruturar minha maneira de pensar as relações entre arte, vida e espiritualidade, principalmente por perceber que seu tempo 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 não percebo 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 maqueira<sup>55</sup> ficar pronta, do peixe moquear<sup>56</sup>. Tudo isso faz com que percebam que o tempo não pode ser controlado.

---

55 Espécie de rede para deitar-se.

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

Fechamos o ciclo do Tabihuni com uma apresentação da performance, que foi intitulada *Uwanary Tendawa*<sup>57</sup>, 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, levando-me a buscar novas formas de agir, de performar, de improvisar, de me relacionar com o outro. Enfim, fez com que eu me reinventasse enquanto artista e, sobretudo, enquanto ser humano.

Acredito que novas experiências são fundamentais para não cristalizarmos um modo de fazer, na medida em que 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 e dos indígenas, realizando esse intercâmbio.

Os depoimentos dos envolvidos ao 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 foi 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 em conjunto.

---

<sup>57</sup> Na língua aruak, quer dizer “casa de guerreiro”. Para mais informações sobre o trabalho, sugiro a leitura do artigo de Luiz Davi Vieira Gonçalves (2018).

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 em que conheci Mepaeruna, conheci Tsuni, em lugares e a partir de ações diferentes, mas no fim 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”<sup>58</sup>, onde Tsuni, Lutana e Vanda falaram do trabalho de nosso projeto na comunidade, que Mepaeruna manifestou o desejo de pensarmos algo para trabalhar com as crianças Tikuna nesse sentido.

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. Então, a partir de uma rede de contatos, 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, em que 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 em que 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, pois 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, onde estavam presentes as mulheres indígenas, já que o pedido veio delas. Diversas questões foram debatidas nesse encontro, que envolviam demandas individuais e coletivas: o processo de reintegração de posse, a aquisição do Registro Administrativo

---

<sup>58</sup> Do qual tratei anteriormente, realizado em maio de 2018 na Esat-UEA, organizado pelos discentes do curso de Teatro participantes do projeto.

de Nascimento Indígena (Rani), 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 MEI<sup>59</sup>, 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 nossas experiências 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 é da etnia Tikuna, mas crianças de outras etnias frequentavam as aulas. Mepaeruna queria que seguissemos 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. Trabalha, ainda, com artesanato e grafismos em eventos na cidade de Manaus e no interior do Amazonas, além de fazer o que mais gosta, que é cantar e dançar as canções de seu povo.

O nome de Mepaeruna significa “o galho bonito onde pousa o japó” e se refere à sua nação, ou clã<sup>60</sup>, 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”, esclarece Costa (2015, p. 53). Desse 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, avai, jiboia, saúva, buriti, jenipapo). O que define o casamento é a nação, sendo que os

---

59 Programa do governo federal voltado ao Microempreendedor Individual.

60 “Um grupo de pessoas descendentes de um ancestral mítico, ou seja, do qual não é possível demonstrar uma conexão genealógica” (Matarezio Filho, 2015, p. 41).



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 à mesma nação são considerados primos.

Cada nação tem um grafismo para o rosto e para o corpo, para 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 de 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.

## ***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 burquinho, 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 quatipuru tentou, mas voltou no meio do caminho. Finalmente, aquele quatipuruzinho 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<sup>61</sup>.

---

61 Retirado de: ORGANIZAÇÃO GERAL DOS PROFESSORES TIKUNA BILÍNGUES. *O livro das árvores*. Benjamin Constant: Gráfica e editora Brasil Ltda, 1998, p. 14.

Figura 30 – Mepaeruna contando a história da samaumeira que cobria o universo. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 24 maio 2018.

Essa história sobre o surgimento da luz para os Tikuna foi contada por Mepaeruna em nosso primeiro encontro com o grupo, formado por crianças de 2 a 10 anos de idade, no Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit. Como estou envolvida com os Tikuna desde 2015, já conhecia essa história. Mepaeruna a contou do seu jeito, mas trago aqui a versão do *Livro das árvores*, 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, e 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 chamá-lo de *buetica*, que é o lugar onde a criança fica guardada no útero da mãe. Seria o que chamamos de placenta, conhecida também como a árvore da vida por seu formato cheio de ramificações e por ser o órgão que exerce todas as funções que mantêm o bebê vivo. Como as histórias do universo Tikuna traziam muitas imagens da natureza, especialmente relacionadas 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 encontra-se junto da casa dela. Muitas vezes, íamos até lá sem que fosse 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 tradicionais indígenas, recheadas de metáforas. A metáfora é aqui entendida a partir do estudo de Els Lagrou (2007, p. 139), para quem:

Se se considerasse a metáfora como uma figura de linguagem figurativa que só representa e não presentifica, este instrumento da linguagem pertenceria antes à lógica relativista ocidental do que à 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).

Por conseguinte, 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 à elaboração do universo metafórico, que permeia as canções e histórias tradicionais indígenas, 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 conforme a vivência de cada um, o que enriquece as práticas performativas com as narrativas 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, e me chamou atenção um dos meninos desenhando grafismos no suporte do boneco. Como vimos, o universo dos grafismos é muito valorizado pelos indígenas. Desde pequenas, as crianças 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, então ela cantou e dançou, repetindo algumas vezes a canção até que todos cantassem e dançassem 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, que é da tradição indígena.

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” e “amor” foram mencionadas. Compartilhamos o lanche com a contribuição de algumas mães e conversamos sobre assuntos diversos.

Figura 31 – As mães improvisando. Figura 32 – Mãe “voando” durante improvisação. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Manaus-AM.



Fotos: arquivo pessoal da autora, 24 maio 2018.

Essas proposições que levamos para as aulas sempre visaram à 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 a 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. É fundamental, portanto, que tenhamos um olhar sensível para esse universo criado por ela, que é muito íntimo.

Como trabalhamos com crianças a partir dos 2 anos de idade, os estudos da pesquisadora alemã Ute Craemer – que desenvolve ações em comunidades periféricas do Brasil desde 1965 – nos ajudam a refletir sobre nossas ações na comunidade, pois ela levanta discussões a respeito do desenvolvimento da criança na primeira infância. Em uma entrevista para o Portal Aprendiz, Craemer (2016) aborda justamente 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.

Para complementar essa referência, podemos pensar o brincar a partir dos estudos dos autores Nelson Piletti, Solange Marques Rossato e Giovani Rossato (2014, p. 137), 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”. A criança expressa através da brincadeira a 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; Rossato, 2014, p. 138).

Em nossas ações no Parque das Tribos, o ato de brincar está ligado à performance de contar, cantar e dançar as histórias através da improvisação. A improvisação nada mais é para eles do que o brincar. Depois de performar as narrativas, proponho que imitemos as personagens, as ações dessas personagens, que façamos gestos, movimentos e ações de 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 era para ela o 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 personagem<sup>62</sup>, nem mesmo de ficção, como nós temos. Assim, Mepaeruna traduziu teatro como *ẽãwaegü* (brincadeira).

O curioso foi que quando estive pela primeira vez na aldeia Nossa Senhora de Nazaré, havia feito essa mesma pergunta. Marijane e Ondino (filha e pai), que me receberam em sua casa, conversaram muito comigo

62 No ritual Tikuna de iniciação feminina *Worecû*, ou a Festa da Moça Nova, existem seres mascarados, mas que 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 pressupõem ações específicas, repletos de signos que são compreendidos pelos pertencentes àquele povo.

sobre como eles poderiam definir teatro, e trouxeram a mesma tradução: *ẽãwaegü* (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 *ngeẽcürãũ*, palhaço, relacionado à ideia de bagunceiro, doido, ou *daucürãüweẽü*, “aquele que gosta de bagunçar com as pessoas”, ou ainda *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 esse respeito 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 verbais e não verbais.

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, e 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 ao 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 circular com a pisada forte no centro da roda. Quem sugeria as canções era Mepaeruna ou alguma das crianças, que deveria repetir até que todos conseguissem cantar juntos. Como acompanhamento de nossas canções e danças, tínhamos flautas, chocalhos e tambores.

Criamos uma prática com o tambor para as crianças, misturando a experiência na aldeia com os ensinamentos da oficina de “Música Orgânica”, ministrada pelo músico amazonense Eliberto Barroncas 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.

Primeiramente, 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). Em seguida, fazíamos a batida em quatro tempos com os pés, caminhando pelo espaço. Na sequência, experimentávamos a batida dos pés ao mesmo tempo em que tocávamos um instrumento (chocalho, flauta, tambor). Depois, introduzíamos o canto. Por fim, dançamos, cantamos e tocamos nessa roda em sentido anti-horário, girando 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 reproduzisse 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, aguçamos a percepção das crianças para os sons produzidos pelos instrumentos, para que então experimentassem



em pequenos grupos a composição de ritmos, pois percebemos que com todos juntos era mais difícil controlar o caos sonoro que essa experiência evocava, ao passo que em grupos menores era mais fácil de orquestrar e fazer com que se percebessem enquanto coletivo. Quando estavam bem afinados, 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 na sequência.

Ao final das atividades, entregávamos folhas de ofício, giz de cera e lápis de cor para as crianças desenharem – a pedido delas –, com a proposta de manifestarem nos desenhos o que foi mais significativo nas práticas. Todas ficavam à vontade para 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 por ele.

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 que as crianças, principalmente as menores, esperassem ansiosas pelo momento do lanche. Não acho que participavam das atividades somente por isso, e, mesmo que fosse, não vejo problema, já que não atrapalhavam, realizavam as atividades com tranquilidade e podiam sair quando quisessem, pois 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 pelo momento de compartilhamento do lanche é uma oportunidade para conversar e conhecer melhor as mães e as crianças. Mepaeruna concordou que não deveríamos excluir a partilha do alimento 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 instante tão descontraído de nossa prática. Foi como se o desfecho do dia não tivesse acontecido.

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

Figura 33 – Começo: roda inicial, com todos de mãos dadas, em momento de concentração. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 9 out. 2018.

Figura 34 – Desenvolvimento: canto e dança com o tambor. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 20 set. 2018.

Figura 35 – Atividade principal. Primeiro momento: apreciando a história. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 25 out. 2018.

Figura 36 – Atividade principal. Segundo momento: performando a história. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 25 out. 2018.

Figuras 37 e 38 – Atividade principal: aula de jenipapo. Mepaeruna ralando o jenipapo enquanto conta a história da origem dos grafismos. Depois, espremendo no tecido o jenipapo ralado para tirar seu sumo. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Fotos: arquivo pessoal da autora, 29 ago. 2018.

Figuras 39 e 40 – Mepaeruna fervendo o sumo do jenipapo. Depois, jenipapo esfriando para ser usado como pintura corporal. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Fotos: arquivo pessoal da autora, 28 ago. 2018.

Figura 41 – Mepaeruna desenhando grafismo Tikuna de tambor com sumo de jenipapo. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.

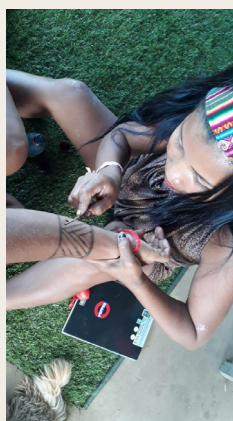


Foto: arquivo pessoal da autora, 25 out. 2018.

Figuras 42 e 43 – Finalização: fechando com as impressões das práticas através dos desenhos. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Fotos: arquivo pessoal da autora, 15 jun. 2018.

Figuras 44 e 45 – Finalização: vamos lavar as mãos para lanchar? Em seguida, lanchando (nesse dia, pipoca). Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 30 jul. 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 contribui 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 Tikuna, tendo Mepaeruna, uma artista Tikuna, 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 que formam a cultura de seu povo, cheia de cantos, magia e personagens mitológicos. As mães que frequentavam as aulas sempre ajudavam a lembrar dos principais cantos e histórias Tikuna

dançando ao som dos instrumentos que trazíamos e que eram experimentados pelas crianças. Posso dizer que mesmo essa comunidade indígena passando por um grande processo de urbanização, as famílias que moram estão ligadas às 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, que 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 é o lugar do Parque das Tribos que vocês mais gostam?”. Então, 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 participantes 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”.

Figuras 46 – Aprendendo a usar a máquina para filmar. Figura 47 – As crianças nos guiando para o campo de futebol. Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 7 dez. 2018.

Figura 48 – Descendo a mata para chegar ao outro lado do Parque das Tribos, onde encontraríamos o campo de futebol. Figura 49 – O campo de futebol. Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 7 dez. 2018.

Na semana seguinte, assistimos à filmagem e conversamos sobre ela. As crianças deram muitas risadas ao se verem no vídeo, e fizeram uma análise crítica de cada uma que filmou, refletindo sobre o porquê de algumas imagens terem ficado melhores do que as outras. Segundo elas, quem estava sendo “gaiato”<sup>63</sup> não filmou “direito”, pois ficava rindo e bagunçando com os outros. Elas consideraram que se saiu melhor quem utilizou uma linguagem mais jornalística, digamos, narrando os acontecimentos.

63 Os indígenas com quem convivo usam muito essa palavra para se referir às pessoas piadistas, brincalhões.

Figura 50 – As crianças assistindo à sua filmagem. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 14 dez. 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 *A excêntrica família de clowns*, da Companhia Língua de Trapo de Manaus, dirigida por Hely Pinto, bonequeiro amazonense que me ensinou uma das técnicas de confecção de bonecos quando cheguei a Manaus. Considero engrandecedora 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, em um percurso que dura mais de uma hora de ônibus.

No final, as crianças conversaram com os atores da peça e conheceram o camarim. Depois, falamos sobre a experiência, elas disseram que gostaram de assistir, acharam divertido, não sentiram medo dos palhaços e a maioria afirmou 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. Em 2017, os grupos artísticos da comunidade performaram de forma resumida alguns rituais de seus povos no teatro: o ritual da Tucandeira 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: as irmãs Djuena Tikuna e Weena Tikuna. 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 foram importantes para os indígenas ali presentes.

## ***As Tikuna no Teatro Amazonas – empoderamento***

No dia 23 de agosto de 2017, Djuena Tikuna 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 presentes, 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 borracha<sup>64</sup>, agora eles estavam ali como protagonistas daquela história.

Grupos indígenas de diferentes etnias performaram seus rituais no palco do Teatro Amazonas. Entre esses grupos estava o Wotchimaücü, coordenado por Clotilde Tikuna, 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 velha xamã que veste a “capa” de onça que pertencia a seu falecido marido, também xamã, e se transforma em onça.

Quase um ano depois, nos dias 9 e 10 de agosto de 2018, Djuena Tikuna movimentou outro evento no Teatro Amazonas, a I Mostra

---

64 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 no comércio da borracha. Esse crescimento trouxe inovações para a cidade, que foi a primeira a ter uma universidade federal (a Universidade Federal do Amazonas) e energia elétrica no Brasil.

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* quer dizer “cantoria” na língua tikuna.

Para esse evento, Djuena convidou algumas cantoras Tikuna da cidade de Manaus, e 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 fizeram 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 de o evento trazer as músicas tradicionais, que falam da sua cultura, dos conhecimentos ancestrais de seu povo, e as músicas contemporâneas dos indígenas. Destacaram ainda a questão do aprendizado dos cantos com as avós e os avôs.

Além dos Tikuna, cantaram artistas Kokama, Sateré-Mawé e Munduruku. Weena Tikuna disse que o povo indígena não tem religião, mas espiritualidade, e sabe que estamos conectados a algo maior e fazemos parte do todo, cada um cumprindo seu papel. Weena realizou uma apresentação tão animada a ponto de conseguir fazer com que todos cantassem juntos uma das músicas Tikuna de seu repertório. De maneira divertida e simples, ensinou o público a cantá-la, repetindo várias vezes o refrão.

Mepaeruna se apresentou no dia 10 de agosto, o último dia da mostra. Recebi um convite especial dela, reservando a mim um lugar 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 *Worecū*. Mesmo nervosa, por estar no Teatro Amazonas, conseguiu realizar sua apresentação, sendo muito aplaudida.

Figura 51– Mepaeruna ao lado da sobrinha durante sua apresentação na I Mostra de Música Indígena do Estado do Amazonas Wiyae. Teatro Amazonas, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 10 ago. 2018.

O evento acabou em festa. O cantor Tikuna Jenário Araújo trouxe músicas contemporâneas que os Tikuna estão fazendo ao estilo *reggaeton*<sup>65</sup>. 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 o ouviam muito e no Parque das Tribos também. 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, seguida da tradução feita por Mepaeruna:

*Omi*  
*Omi rü qui yuüguü*  
*Omi rü qui yuügü*  
*Baé – baé – baé*  
*Nuâma tüü nanhagatchi*  
*Yeama tüü nanhagatchi*

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 fôssemos a própria lagarta.

<sup>65</sup> Estilo musical que surgiu no Panamá e mistura música eletrônica com funk, salsa e hip-hop.

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

## ***Aula de voz – Mepaeruna na universidade***

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

Convidei Mepaeruna após eu e os estudantes 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 à criação artística por meio de impulsos corpóreos, que geravam uma espécie de dança pessoal<sup>66</sup>, provocados ao acessarmos alguns cantos tradicionais que são trabalhados durante o processo. Sem nenhum exercício pensando em técnicas vocais, fomos aprendendo a cantar ouvindo o outro cantar, percebendo e ativando os impulsos de nosso corpo para produzir aqueles 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 buscava para desenvolver o trabalho e disse que tinha como estímulo as referências de seus antepassados africanos em suas experimentações.

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

---

<sup>66</sup> A ideia de dança pessoal diz respeito a uma dança que parte da liberação do corpo do performer, sem seguir regras, nem coreografias, sem a preocupação de executar uma dança, mas deixar seu corpo fluir no ritmo da música e/ou da canção.

experimentação com cantos vibratórios tradicionais. 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, no entanto, quem me chamou atenção foi uma mulher que estava realizando o exercício ao lado dele: Maud Robart. “De 1978 a 1980, Maud trabalhou como codiretora de Grotowski na fase de pesquisa cênica conhecida como Teatro das Fontes” (Motta, 2019, p. 38). Nesse período, Grotowski não desejava mais produzir 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 o 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 ele 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. Nessa direção, Grotowski (2007) dizia que, para que o teatro continuasse vivo e pulsante, ele deveria resgatar a espontaneidade teatral original provinda dos rituais, já 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 vodu afro-haitiano. Além do site da própria artista<sup>67</sup>, 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 deste livro –, e no doutorado pude estar junto da artista-pesquisadora Cristiane Madeira Motta (Kaya Mujeuin). Em uma de nossas conversas, ela contou sobre sua

---

67 Cf.: <https://www.maudrobart.com/>. Acesso em: 8 jun. 2019.

experiência com Maud Robart no ano de 2016, em um ateliê de trabalho organizado pela Cia. Teatro Balagan, dirigida pela artista e professora Maria Thais Lima, experiência que pode ser acessada em sua tese de doutorado (Motta, 2019).

Estávamos realizando uma disciplina de voz<sup>68</sup> 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, referentes 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 de Grotowski, inclusive de ideias-chave como a “voz natural” e a “organicidade”, visando a 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 culturas tradicionais, ela no viés da tradição africana, que já está incorporada à sua pesquisa há muitos anos, e eu como neófito nesse mundo das tradições, conhecendo o universo indígena, mas já fascinada pelo quanto esses diálogos inter/transculturais possuem enquanto potência para instigar processos criativos de artistas.

Hoje, lendo o trabalho de Cristiane Madeira Motta e lembrando-me de nossas conversas, percebo algo muito forte presente nessas pesquisas, 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. Esse estado de devoção é o que fez eu me apaixonar pelas artes cênicas logo no início e é o que me move ainda hoje, acreditando nas artes da cena como uma possibilidade de transformação profunda na alma e no espírito daquele que pratica.

São formas de pensar o trabalho do performer indo na direção de uma descoberta profunda enquanto ser humano, uma proposta de

---

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

autoconhecimento através da arte, que nos permite ampliar nossos horizontes e percepções para o mundo ao nosso redor. Experiências que possibilitam tornar nossos corpos “relacionais” (Motta, 2019), como foi a oficina de Maria Júlia 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, p. 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 (UFU). No dossiê *Encontro com Maud Robart*, com organização e curadoria de Fernando Aleixo e Maria Thais, temos acesso a textos de diferentes autores falando das experiências com Maud Robart nos ateliês e encontros semipúblicos que acontecerem no Brasil em 2014, por meio de uma parceria entre a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a Universidade de São Paulo e a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). 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 a respeito de como abordar as premissas dos saberes tradicionais com os 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 ao 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 indígenas, para que de alguma forma se conectassem às suas origens.

Pablo Jiménez (2017), que trabalha com Maud Robart desde 1987, fala que a pedagogia da artista franco-haitiana o fez 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 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” (Jiménez, 2017, p. 13). Desse 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 (2017) expõe que a prática com Maud Robart se apresentou a ele como um saber sensível, 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, pois a prática com os cantos tradicionais altera a percepção daquele que faz. Okamoto (2017, p. 44, 48-49) 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”, que borravam “os limites entre as linguagens artísticas (dança/canto) para apontar para uma integração do homem”. Da mesma maneira que percebemos que na tradição indígena não há uma divisão entre canto 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 de outros que os complementam, 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, desmitificando qualquer ideia estereotipada a respeito dos povos indígenas que existe em nossa sociedade, até mesmo pelo desconhecimento dos próprios estudantes. Mesmo morando no Amazonas, a maioria chega à universidade ignorando-a e tendo a visão do senso comum, de que índio é só 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. Contou 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 aquilo de que precisa na aldeia, no sentido de subsistência, já que 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 não indígenas. Outra questão é a saúde, porque muitas vezes é preciso sair da aldeia para 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, por meio de seu pai, ela tem sangue português e Kokama (graças à mãe, mas como quem determina a etnia é o pai, Mepaeruna é Tikuna). “Somos todos índios parentes”, disse 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 autora, 22 set. 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 autora, 22 set. 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 autora, 22 set. 2018.

Quando falou de sua experiência enquanto neófito no ritual de iniciação feminina *Worecü*, 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 menarca.

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 tucum<sup>69</sup> na coxa, fazendo um 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 às suas mães. Uma frase que ouvi muito dos Tikuna é que “a menina antes da  
69 Palmeira típica amazônica.

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, quando arrancam os cabelos da moça, é para que sinta medo e não grite mais com a mãe. “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 disseram que arrancar os cabelos dói muito, sai um pouco de sangue, mas que beber o *payauaru* – bebida típica servida na festa, com teor alcoólico moderado, feita da fermentação da mandioca<sup>70</sup> – ajuda a não sentir tanta dor porque deixa o corpo mais relaxado. Mepaeruna falou que quando saiu do curral (espaço de madeira onde a *worecü* – moça vova – fica reclusa durante a festa, sendo liberada no último dia), levou um susto ao ver tanta gente, mas se divertiu bastante, principalmente depois que passou a dor de arrancar seus cabelos e ela foi para o banho de igarapé, que é uma ação coletiva como fechamento do ritual. Ela garantiu que após a festa ficou mais obediente.

Mepaeruna fechou nosso encontro cantando uma das músicas da Festa da Moça Nova. A linguagem metafórica<sup>71</sup> fica evidente nessa letra, 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 deu muita risada e me explicou o significado.

Fiquei pensando se Marijane sentiu vergonha de me falar sobre o sentido da música, já que na aldeia há muita influência católica, mesmo que nós estivéssemos sempre juntas – ela foi a pessoa de quem mais me aproximei enquanto estive lá<sup>72</sup> –, ou, por ser tão óbvia

---

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

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

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

a relação da perereca com a vagina, 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 traduzidas, não fazem sentido algum. O mesmo ocorre no universo Tikuna, de modo que uma tradução literal não vai nos fazer entender 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 waini'ĩ*  
*Cü dawenüũgu cü alega io'i*  
*Ga ni'ĩ ga cuaratchi ya üaü*  
*Ni'ĩ ya derecutchigu nheguma*  
*Ni'ĩ i u'tüma ni'ĩ caiüü ya caücü*  
*I nheguma ni'ĩ 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 põe 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 vir 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, p. 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, na linha da bufonaria, 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 em alguns gêmeos do universo indígena. Claude Lévi-Strauss (1977) vai abordar o tema em sua obra *Mito e significado*, relacionando os gêmeos às desordens catastróficas – recorrentes nas mitologias indígenas, tanto da América do Sul quanto da América do Norte. Sempre existe um dos gêmeos que é “mal” e trapaceiro. Há uma disputa intrínseca entre os gêmeos, desde antes de nascerem, para decidir quem nasce primeiro, e essa disputa segue até o fim da vida ou acaba por separá-los.

Desse 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, p. 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.

Primeiramente, quando soube do ritual de iniciação feminina ligado à menarca *Worecü*, no Brasil chamado de a Festa da Moça Nova, na Colômbia e no Peru de Festa da Pelação (*Fiesta de la Pelación*), pois ao final do rito os cabelos da neófita são arrancados como forma de purificação. Artemis de Araújo Soares (2001) fala que esse ritual, dentre aqueles de que se tem notícia em sociedades indígenas, é um dos que dão maior destaque à mulher. Nele, a mulher é vista como uma figura importante, responsável por gerar a vida e dar continuidade ao povo Tikuna, logo, a sobrevivência da etnia está ligada a esse ritual, que é o evento que garante a fertilidade da terra.

Em seguida, 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 à mostra, alguns com bocas escancaradas, orelhas grandes, entre outras características hiperbólicas. Os mascarados aparecem no ritual para alertar a *worecü* e os convidados da festa sobre os perigos que assolam quem descumpra as regras estabelecidas ao povo Tikuna por seus ancestrais. 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. Trata-se de 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 uma herança cultural deixada pelos rituais primevos, 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 teatral<sup>73</sup>.

Ao longo da pesquisa, fui percebendo uma comicidade Tikuna, ligada à bufonaria, pois, além de estar em 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 histórias, inclusive na dança dos mascarados, durante o ritual, em que dançam batendo em seus pênis de madeira.

A etimologia da palavra *Magüta*, que é como o povo Tikuna se autodenomina em sua origem, nos revela que eles 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, p.15)<sup>74</sup>. 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 samaumeira que escondia o sol. Essa história revela questões do universo Tikuna, relacionadas principalmente a importantes signos presentes no ritual.

---

73 Podemos saber mais a respeito disso a partir do estudo de Elisabeth Silva Lopes (2001), que aborda as possíveis origens remotas do bufão em diferentes culturas.

74 Traduzido do original: “*Magü*– pescados con caña, *ta* – colectivo, que es el verdadero nombre de los que fueron pescados por el dios inmortal Yoi en las aguas del arroyo sagrado *Eware*”. (Angarita, 2010, p.15).



**ENCONTRO**

**3**

**As raízes Tikuna –  
Naitchumaã**



## **Mulher – a figura central<sup>75</sup>**

### 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. Passaram-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 de que Yoi a tivesse escondido. 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 de lá de dentro. Ipi beijou a moça, fornicou com ela e ela engravidou. Ipi tentou diminuir a moça para colocá-la 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

---

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

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<sup>76</sup>.

Esse 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 *Worecü*, 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) seja abundante, bem como a perpetuação da etnia.

O conhecimento indígena está imbricado nessas relações que estabelece com o universo, dessa maneira, dentro da tradição, 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 *Worecü*, os Tikuna celebram a fertilidade da mulher, pois a menarca sinaliza que a moça chegou ao 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 a 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.

Os recém-nascidos são pintados com jenipapo como forma de proteção, porque o filho da mulher de Yoi, aquele concebido por

---

76 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) e Soares (1999).

Ipi, quando nasceu foi pintado com jenipapo para protegê-lo de doenças e outros males da natureza, podendo assim crescer, adquirir sabedoria e conhecimento. Junto dessa pintura, a criança recebe o nome relacionado à 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 para a retirada de males. Desse 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, p. 263) 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.

Portanto, o sangue é a substância que relaciona esses males: o sangue do momento do parto, o sangue derramado pelo assassino e o sangue da menstruação.

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, p. 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 para 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. (in Angarita, 2010, p.32)<sup>77</sup>.

Mapana é maltratada e 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, pois 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, p. 109). A partir de então, a situação muda e 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 para os indígenas não há uma noção de adolescência como para nós não indígenas – que às vezes abrange longos anos da vida de determinados indivíduos. Para os

---

<sup>77</sup> Traduzido do original: *La creación del mundo Magüta comienza con el gran Dios creador del universo: Mowíchina, quien creó a la primera pareja de inmortales: Ngutapa y su esposa Mapana, los dos vivían en un lugar sagrado para los Tikuna, los Eware. Un día, los dos salieron a caminar por el bosque y se pelearon porque Mapana no estaba teniendo hijos. Luego Ngutapa golpeó a Mapana y la ató al tronco de un árbol con las piernas abiertas, donde fue picada por avisvas que la dejaron sangrando hasta que fue rescatada por un halcón que le dijo que debía vengarse de su marido. Cuando Mapana encontró a Ngutapa, le arrojó las avisvas, que le picaron las rodillas, sintió mucho dolor durante varios días y sus rodillas se hincharon mucho, por lo que engendró dos pares de hijos dentro de sus rodillas. De la rodilla derecha salió Yoi con su cerbatana y Mowatcha con su red de pescar, de la rodilla izquierda salió Ipi con su arpón y Aicüna con su alforja.*(Angarita, 2010, p.32).

Tikuna, existe a criança e existe o homem ou a mulher. A mulher, que chega a essa condição após menstruar, 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, como cuidar da roça, da casa e gerar filhos.

Devido ao evento marcante que é a menarca, toda a vida da mulher Tikuna irá mudar, ela 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 sob responsabilidade dos homens, com a caça, a pesca e o estabelecimento das relações com o mundo exterior.

Essa é a lógica na maioria das aldeias, ainda regidas pela divisão sexual de trabalho, onde as atividades da mulher se dão no âmbito doméstico, determinando 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 se organiza de forma diferente, já que as mulheres estão ocupando lugares que antes eram somente dos homens, principalmente espaços de liderança, graças ao crescente processo de politização propiciado pelo 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 pensarmos no lugar de cacique ocupado por Lutana Kokama e na liderança de Cláudia Baré, que é quem leva parceiros e organiza diversos movimentos com ações culturais e de reivindicação dentro da comunidade. Além de Vanda Witoto, que foi candidata a deputada federal nas eleições de 2022.

## A primeira *worecū* – mito e rito

O mito de To'oena<sup>78</sup>

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 umaris começaram a 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 (essa é uma referência à 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 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 *worecū* 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 *worecū*. De acordo com Matarezio Filho (2015), To'oena é uma variação da Moça do Umari, e a flauta onde a Moça do Umari fica guardada seria a representação da reclusão.

<sup>78</sup> Apresento aqui um resumo a partir do estudo de Matarezio Filho (2015, p. 111-126).

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 se trata 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 têm coração, cabeça, pernas etc. Portanto, todos se reconhecem como humanos (*duũgü*).

Assim, 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; Angarita, 2013). Tendo em vista esse modo de existir diretamente afetado pela 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, p. 13), 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”. Os mitos Tikuna contam o porquê da existência de certas regras, como a pintura de jenipapo para purificar o sangue do recém-nascido, da *worecü* e do assassino. Percebemos também a relação da

mulher com a dor e o sangue como um castigo aplicado quando não se enquadram nas 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 arquetípicos 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 e 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, p. 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 possui 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 (2010, p. 16) entende esses rituais como manifestações artísticas, pois através dessa experiência estética essas sociedades



formam os indivíduos, transmitindo a eles seus saberes: “Princípios filosóficos e valores estéticos e morais são assim transmitidos através da experiência estética na construção da identidade e reprodução da sociedade”. 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 elas surgiram, o significado de cada uma, que representa um ser que possui sua história, sua canção e sua dança. O mesmo acontece com 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 em cada evento: a *worecū*, o Dono da Festa, o pajé, os mascarados, o *üaũcū* (copeiro), as anciãs conselheiras, os tocadores de *to’cū* (instrumento aricano, uma espécie de trompete de madeira) e os convidados. A *worecū* é única, nunca será a mesma, já os outros “papéis” podem se repetir, pois o Dono da Festa, que geralmente é o pai da *worecū*, pode ter mais de uma filha, assim como os demais participantes podem realizar a mesma função em outras Festas da Moça Nova.

## ***Worecū – 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, p. 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, p. 102).

Até aqui, trouxe algumas teorias para elucidar reflexões a respeito do que representa o ritual dentro de uma sociedade indígena, falando especificamente do povo Tikuna e do contexto em que está inserido o ritual *Worecū*. Não tem, porém, a intenção de ser um relato etnográfico no sentido clássico, já que existem diversos trabalhos etnográficos sobre os Tikuna, feitos por Tikunas, que possibilitam estudos mais detalhados sobre os modos de vida desse povo e seu ritual, que foram utilizados como referências ao longo deste livro<sup>79</sup>.

Agora, tentarei descrever os principais momentos vivenciados no ritual *Worecū*, 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 artes cênicas, entendendo um pouco dessa essência humana ou necessidade humana de reviver ações passadas para buscar sentido ou dar sentido ao presente, mas pensando também em um porvir.

<sup>79</sup> Angarita (2010; 2013), Costa (2015), Goulard (2009), Matarezio Filho (2015), Nimuendajú (1952), Soares (1999).

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 os Tikuna ou sobre o ritual *Worecü*, 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, outro mundo. Uma vivência que leva a um estado de excitação que envolve todos os sentidos de forma intensa, com músicas, sons, canções, cheiros, sabores, imagens, danças e ações tão características daquele evento que mudam nossa percepção da realidade; é como entrar em um estado de transe, de sonho lúcido<sup>80</sup>.

A familiarização com o universo Tikuna se dá no convívio diário, percebendo como constroem sua lógica de pensamento a partir de suas conversas sobre o cotidiano, escutando suas histórias (contidas nos mitos, nas canções e na forma como relembram acontecimentos pessoais), comendo suas comidas<sup>81</sup>, dormindo como dormem (em redes: maqueiras), tomando banho de rio, enfim, trocas fundamentais para a experiência no ritual. Uma experiência sensorial que provoca reflexões, mas quando não temos um convívio com as pessoas, 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 em nosso ponto de vista e se entrelaçam, pois não é possível deixar de lado nossa bagagem. 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.

---

80 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 Castañeda, 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 quando dormimos, que não conseguimos interromper conscientemente.

81 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 típicos da Amazônia (distantes da minha realidade: cubiu, cupuaçu, taperebá, jenipapo).

Apesar das referências do campo da antropologia e das artes cênicas que alimentam estes estudos, e que dialogaram conosco até aqui, existe uma que há tempos não revisitava, mas foi a primeira que veio à minha mente quando estava na Festa da Moça Nova: Antonin Artaud<sup>82</sup>, homem de teatro francês a quem se associa 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.

Para as ideias artaudianas, o resgate da magia presente nos rituais tradicionais tem o 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 essa é a forma com que Artaud manifesta seu engajamento, pensando uma arte que não tenha simplesmente um cunho mercadológico, de um teatro como espetáculo visando somente ao lazer, mas como algo que provoque mudanças sociais.

Os rituais tradicionais não acontecem como fatos isolados, eles contaminam o cotidiano, regulam as relações que envolvem os sujeitos de determinadas sociedades, baseando-se em crenças de caráter coletivo que garantem a 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 o faz: o ator, que representa o canal de comunicação que agirá trazendo provocações que propiciem um espaço de transformação do ser humano.

A possibilidade de criar um espaço de transformação do ser humano 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, as “testemunhas”, como ele define. Cercando-se de um caráter ligado à espiritualidade (não à religiosidade) e reiterando o cunho de “devoção” ao qual me referi anteriormente.

Já vimos, 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 (e

---

82 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.

acrescento ainda o trabalho de Zé Celso Martinez Corrêa<sup>83</sup>), tentativas de aproximação ao espírito ritualístico do qual nasce o nosso teatro ocidental<sup>84</sup>. 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 àqueles 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 o evento que deu origem ao nosso teatro ocidental do que grande parte do teatro que fazemos nos dias de hoje.

O ritual *Worecū* 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 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

---

83 Durante os anos que vivi em São Paulo (2008–2013), estive presente em diferentes montagens que Zé Celso realizou no Teatro Oficina. Em 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 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 a uma festa.

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

é assim, mas antigamente ela ficava no curral<sup>85</sup> enrolando a fibra de tucum e poderia se manter lá por até um ano). A *worecü* não pode sair de seu quarto de reclusão, nem ver ninguém, porque corre o risco de ser pega por *yereu* (bicho do mato), 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, e 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 lugar do meio. Essa característica indeterminada é expressa nas sociedades que ritualizam as transições culturais e sociais por um amplo conjunto de símbolos, como os presentes no ritual *Worecü*.

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, p. 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 a 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 *worecü* 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 aos aconselhadores e aceitando as punições sem reclamar.

O estado de liminaridade representa a transição através de experiências, desse modo, os suplícios permitem o rompimento com o

---

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

*status* antigo para o estabelecimento do novo. Durante esse período, a *worecü* 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 a envolve com a fumaça de seu cigarro para aproximá-la dos seres invisíveis que fazem parte do cosmos. Por fim, será encaminhada ao igarapé para ser lavada, findando o rito.

O rolo de corda de tucum que a *worecü* enrola durante sua reclusão é dado de presente ao *üaũcü* (copeiro), responsável por cuidar dos preparativos da Festa da Moça Nova, buscar e guardar os peixes e caças moqueados<sup>86</sup> – preparados pelo Dono da Festa –, além do *payauaru*.

Durante a festa, o *üaũcü* cuida para que o *payauaru* não acabe, servindo os 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 corra bem durante a Festa da Moça Nova. Os peixes e caças moqueados simbolizam a fartura: quanto mais tiver, 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 3 nov. 2016.

Segundo alguns Tikuna, a *worecü* quando está na reclusão vai “ganhando corpo”, engordando, “se tornando mulher”, o que se efetivará após a passagem por todas as fases do ritual, quando ela estará pronta para casar e gerar filhos. Essa, de acordo com Turner (1974, p. 117), seria

<sup>86</sup> Os peixes e as caças ficam na fumaça do fogo quase apagado, alguns enrolados em folha de bananeira, como que defumando, para que durem um longo tempo prontos para o consumo, não precisando de geladeira.

a fase final do processo ritual, a fase de “reagregação ou reincorporação”, quando se consuma a passagem, a neófito adquire uma posição estável dentro do grupo a que pertence e passa a ter obrigações e direitos perante os demais. Desse modo, espera-se que se comporte de acordo com certas regras e padrões éticos referentes à sua posição social. No caso do ritual de iniciação *Worecü*, esse comportamento se refere ao seu lugar de mulher dentro da aldeia, realizando as tarefas que lhe competem, o que inclui o casamento e a concepção, além do trabalho na roça e da produção de utensílios e artefatos domésticos.

Quando cheguei a 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 *worecü* 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 *worecü* 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 *worecü* 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 *worecü*, inclusive me incentivaram a tirar fotos. Geralmente, os cabelos da *worecü* já foram arrancados aos poucos durante as semanas anteriores ou, em alguns casos, raspados, para que não sofra tanto os arrancando 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 3 nov. 2016.



Figura 58 – Curral visto de dentro, com a *worecũ* aguardando o momento de entrar na festa. Aqui ela se encontra no estado “liminar”, como se estivesse no útero esperando o momento de (re)nascer. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

O *payauaru* estava sendo preparado pelas mulheres e homens da aldeia. A bebida é servida em cuias de duas maneiras: como um caldo bem grosso, quase que uma massa feita da mandioca, servindo como um alimento, 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 a noite de sexta-feira adentro, e houve 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 *payauaru* fermentado. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Figura 60 – *Payauaru* sendo peneirado para caldo mais fino. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

O *payauaru* 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 para torrar essa massa de macaxeira igual à farinha. Depois, quando chega a 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 para ser fermentado, para ter caldo mais forte, para pessoa ficar animada. Quando ele está 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, e o *üaũcü* (copeiro) vai agregando quem chega 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, como em um cortejo, chamando todos para a festa.

Para dançar a dança do tracajá, é preciso acompanhar o ritmo da batida do *tori*; caso se queira, pode-se 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, apoiado no meio de um bastão comprido de madeira, e batem nele com 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*<sup>87</sup>

*Gua ya yima nucüma ya  
Yaguãta ya bu'ũne ya  
De'cuãpu arü wiawa  
Cuma'ã ye na tutuüitchi  
Ya o'i o'i ya Tchrürüne  
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*<sup>88</sup>.

Assim é a música do tracajá. Ondino Tikuna me disse que ela fala sobre um fato que ocorreu na montanha *De'cüãpu*:

---

87 *Tchiga* se refere à palavra, narração, história, canção, notícia, relato ligado às entidades míticas (Angarita, 2013); (Matarezio Filho, 2015, p. 276). Veremos que todas as canções e histórias dos mitos possuem a terminação *tchiga*.

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

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, p. 157), 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’”. Ou seja, aqueles que são imortais. Angarita (2013, p. 118, tradução nossa) ainda acrescenta que

Os *ü'üne* são também *ne*, igualmente são a imaginação, as 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<sup>89</sup>.

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.

---

<sup>89</sup> “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).

Figura 61 – A dança do tracajá. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Depois, dançando e cantando, levamos os moqueados para a *Ye'egune*. O *üaücü* sobe em uma plataforma pendurada no teto em frente ao curral, onde está guardada a *worecü*, 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

A dança do tracajá é dançada antes do ritual para agregar as pessoas do entorno, como um cortejo, indo de casa em casa 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*, quando a dança fica mais intensa – tem que segurar firme em quem está do seu lado para não cair no chão. À 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*. 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 *worecü*.

Figura 63 – Dono da Festa com os homens puxando a dança ao som do tambor, em volta da Casa de Festa, para animar os convidados. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Para participar do ritual *Worecü*, 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, identificando quem são os Tikuna do clã com penas e os do clã 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

## ***O jenipapo e o To'cü***

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'cü* (aricano), o instrumento proibido de ser visto por mulheres e crianças, aquele que fez com que To'oena, a primeira *worecü*, 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 *worecü* 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, colocam-se em cima da esteira os facões, o ralador, as bacias e o tronco do ubuçu<sup>90</sup>. A casca do tronco se transformará em tururi, que também pode ser feito com a casca do tronco de outras árvores.

O tururi é retirado batendo-se no tronco com um instrumento de ferro para soltá-lo 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-no 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.

---

<sup>90</sup> Espécie de palmeira.

Concomitantemente à retirada do tururi, o jenipapo vai sendo ralado, e todos colaboram para isso, 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Figura 66 – Detalhe do bastão de *avaí* à frente durante a ralação do jenipapo. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

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

O *to'cü* 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, se não ficaria amarela, mas depois que os homens já haviam tocado me levaram para ver um *to'cü* que permaneceu atrás do curral. Hoje em dia, dizem que só a *worecü* não pode vê-lo, porém, algumas mulheres evitam, principalmente as mais velhas, impedindo também que seus filhos vejam.

Figura 67 – *To'cü* escondido atrás do curral. O tocador fica sentado de frente para a parte mais fina, onde apoia a boca para realizar o sopro. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Ao soar o *to'cü*, 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, pois agora existia um novo elemento sonoro, o som do *to'cü*, que, em conjunto com os tambores, as flautas, os *avaís* e as canções que estavam sendo entoadas, se tornou inebriante. 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 e fui no impulso, não sabia o que fazer, mas fui empurrada naquela dança, que parecia agressiva, tinha que ter cuidado para 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*, e também 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, os convidados aos poucos iam retornando para o centro da casa.

A sensação de transe coletivo provocada pelo toque do *to'cü* 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 indígenas da América do Sul, dizendo que esses instrumentos estão ligados à respiração, que representa o sopro de vida e que se canaliza nas atividades que asseguram a fertilidade. Como vimos, o ritual *Worecü*, 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 elevar a *Ye'egune* para os ares durante o ritual *Worecü*, como um caminho para a imortalidade. Interessante que a tradução para *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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Quando amanhece, o *üaücü* 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 2 e 4 anos de idade).

As crianças são levadas para trás do curral da *worecü*, onde estavam os *to'cü*. Em seguida, a *worecü* é retirada de dentro do curral,

permanecendo de costas e com os olhos tapados 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 *worecü*, 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 a *worecü* estão protegidas. Ela 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 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 *Worecü*. Máscaras que não são máscaras, no mesmo sentido que para nós, pois não existe a palavra *máscara* para os Tikuna. A vestimenta é chamada conforme os materiais de que é feita, que são as entrecasas de árvores (*tururi* – *nho'ê*) ou da madeira balsa (*punê*). Já materializadas – com vida –, as “máscaras” são chamadas pelos nomes dos seres que personificam: *Toü* (macaco), *Mawü* (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.

Eles chegam, portanto, 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'cü*, à claridade da luz do luar, que em meio à escuridão da noite era crepúsculo<sup>91</sup>, ao sabor do *payauaru* 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, pois 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, dançando pelo espaço e assustando a mulherada, que corre e ri. Fazem suas brincadeiras com os convidados, ameaçam invadir o curral da *worecü* e no final ganham do *üaũcü* moqueados e garrafas de *payauru*, que servem como recompensas.

Por fim, se retiram para a mata novamente, acompanhados um 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal autora, 4 nov. 2016.

<sup>91</sup> Não havia iluminação elétrica, nem outra forma de iluminação.

Figura 71 – *O'ma* batendo seu pênis com um chocalho de *avaí*; 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Os mascarados fazem bastante barulho em volta do curral. As mulheres Tikuna falaram que durante suas festas sentiram medo deles, 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 percebem de dentro do curral que os convidados da festa estão se divertindo.

Figura 72 – *Mawü* e *To'ü*. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

A performance de *To'ü*, *Mawü*, *O'ma* e *Po'ü* é dinâmica – esses seres da natureza surgem de repente na festa, sem serem anunciados, “bagunçam”, recebem suas recompensas e vão embora. Cada interação dura no máximo uns quinze minutos; no 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 que 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 da saída dos mascarados, as crianças que haviam sido pintadas com o jenipapo e tiveram o chumaço de cabelo cortado foram colocadas na esteira central da *Ye'egune*, onde foram adornadas. Para isso, eles misturam leite de dumi (a seiva do tronco de 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, e 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Os convidados dançam ao redor da *worecũ*, cantam e fazem as danças por volta da *Ye'egune* com o tracajá, enquanto a neófito permanece o tempo todo com as mãos nos olhos.

Figura 74 – Convidados dançando em volta da *worecũ*. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Figura 76 – *Worecũ* de costas tendo seus cabelos arrancados. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 mar. 2016.

Esse momento em que arrancam os cabelos da *worecũ* é um momento de dor, como descrito por todas as mulheres Tikuna que passaram pelo ritual com quem conversei, fazendo-nos 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 discute a banalização da dor ao se contemplar a dor dos outros, principalmente com a crescente midiática 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. Nesse 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 neófita não é a mesma dor da 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, p. 9).

Vimos, a partir do relato das mulheres Tikuna, que depois do ritual elas se sentiram mais fortes, pela transformação provocada pelos sacrifícios os quais passaram durante o ritual, que garante uma nova etapa de vida. Uma etapa relacionada à 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 os cabelos da *worecũ*, colocam o cocar de penas em sua cabeça, que representa o sol, e jogam os tururis que ganharam dos mascarados em cima dela. Depois, ela já pode abrir os olhos.

Figura 77 – Tururis por cima da *worecũ*. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 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 a 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 *Worecü*, a Festa da Moça Nova, com todos banhando-se no rio, inclusive a neófito, que nesse momento parece se libertar<sup>92</sup>. 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 e cantar provoca a sensação de refrescância, de alívio.

As ações de cada etapa do ritual culminam nesse 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

## ***O convite para a Festa da Moça Nova***

Para estar em um ritual *Worecü*, 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 a 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 participar do ritual, por isso, muitas aldeias e comunidades realizam festas feitas especialmente para turistas.

<sup>92</sup> Ela já passou por todos os suplícios e 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.

No meu caso, o ritual de que participei não foi feito para turistas, e a única não Tikuna que estava lá era eu. Recebi o convite devido à relação de confiança estabelecida durante o tempo em que estive com o povo Tikuna em Nossa Senhora de Nazaré, a partir do convívio diário com as pessoas de lá, o que me tornou próxima delas, 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, me ligou dizendo que o Dono da Festa (que geralmente é o pai da menina que teve a menarca, mas que 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”, já que pela falta de luz elétrica na aldeia não existe telefone e nem sinal para telefones móveis. Porém, o convite “boca a boca” é efetivo, e 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 dão 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 indígena<sup>93</sup>, para relembrar 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 a produção de conhecimento aconteciam 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 juntos de seus filhos e netos.

---

<sup>93</sup> Esse local era um espaço aberto, feito 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).

Figura 79 – Pai fazendo remo. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Durante o tempo em que permaneci na aldeia, observei, contribuí e refleti sobre essas ações coletivas de compartilhamento e produção de conhecimento, ajudando no que fosse solicitada ou no que me sentisse a vontade para 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, onde foi para trabalhar e cursar a faculdade de Pedagogia na UEA.

Marijane foi quem nos recebeu quando chegamos a 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 português facilitou a nossa relação. Com ela aprendi a fazer farinha<sup>94</sup>, um ensinamento cotidiano; já a produção de máscaras pertence a um momento ritualístico, pois é parte da preparação para o ritual *Worecü* e se inicia somente após o convite para a festa.

---

94 A farinha é feita da mandioca-brava, uma espécie de mandioca venenosa devido ao ácido cianídrico. Para ser consumida, é preciso ralá-la e colocá-la 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 80 – Ação de compartilhamento de conhecimento: fazendo a farinha. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Figura 81 – Farinha feita de mandioca-brava. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Outra ação que vivenciei foi a confecção coletiva da maqueira, feita de fibra de tucum. Ela seria dada de presente e foi confeccionada no espaço onde funcionava 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 pacova<sup>95</sup>, que foram colocadas para ferver em água até transformá-la em uma tinta de 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

95 Planta presente em toda a América tropical, geralmente usada como ornamento.

sombra. Assim, utilizaram o tucum tingido com o tucum natural para tecerem alguns grafismos Tikuna.

Figura 82 – Mulher Tikuna desenrolando o tucum para tecer a maqueira. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Figura 83 – Mulheres Tikuna tecendo a maqueira. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Figura 84 – Pacova fervendo para servir de tinta para tingir o tucum. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Figura 85 – Tucum sendo retirado da tinta. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Figura 86 – Tucum colocado na lama para ficar preto. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Figura 87 – Tucum lavado e seco, pronto para tecer. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Figura 88 – Grafismos Tikuna sendo tecidos na maqueira. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

As maqueiras geralmente são confeccionadas pelas mulheres, mas a mãe de Ondino fez questão de ensiná-lo, 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, igaçabas<sup>96</sup> e cestarias. Ondino se destaca na realização de diferentes atividades dentro da comunidade, ele é o mestre da aldeia. Apesar de os 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 são lideranças nas comunidades. Soraia Chung Saura (2015, p. 54) nos fala a respeito dos mestres das culturas tradicionais chamando-os de “educadores por excelência, os verdadeiros doutores em educação”. 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

---

<sup>96</sup> Feitas de barro, servem para guardar água, comida, farinha etc.



disso, é ele que comanda a escola e a igreja<sup>97</sup>, 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, tendo ido inclusive à 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 indígena, de que falei no início do trabalho, um tempo que é outro, já que a lógica da sociedade indígena 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, diferentemente 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, pois 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, já que eles não vão lhe dizer como fazer, isso 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 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, por meio de inspirações que surgem frequentemente em sonhos. A produção das máscaras, de alguns instrumentos musicais e de outros artefatos surgiu e surge dos sonhos. Deus é mencionado aqui como uma referência à religião católica, que é forte em Nossa Senhora de Nazaré.

---

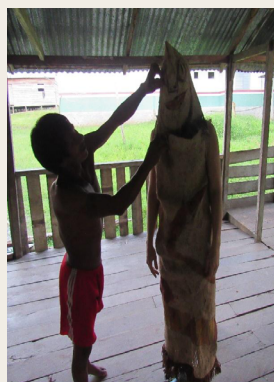
97 A Igreja Católica é a que se estabeleceu na comunidade, levando a *Bíblia* e as canções das missas em língua tikuna. Todos os domingos pela manhã são realizadas as missas na comunidade.

Na primeira vez em 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, uma das crianças Tikuna pegou um resto de tururi que havia sido usado em uma Festa da Moça Nova e performou o *Toü*, 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, e para isso trouxe alguns apetrechos que compõem a figura: o pênis, 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, como fazem no ritual, então 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, São Paulo de Olivença-AM.



Fotos: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Pelo fato de o encontro com as máscaras ter sido tão relevante em meu processo de aprendizado enquanto artista, desde quando soube que faziam parte do ritual *Worecü*, 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 à África, Bali, Japão, Índia e Itália em pesquisas 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 indígena e 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 autora.



**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 máscaras<sup>98</sup>. Primeiro não conheciam como que eram as 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 aquela máscara *Mawü* – Mãe da Floresta – do pixuri. Depois dela que aparece já a máscara *O'ma* – Mãe do Vento. Era um temporal muito forte, pau caindo pra lá e pra cá, um vendaval que tava 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*, 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. Aí que eles aprenderam a fazer as máscaras.

Tem duas partes em que aparece essa máscara. 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 dos *Yawa*, aí entardeceu nesse lugar, nessa montanha *De'cüãpu*, e passaram a noite lá. Lá tinha uma mulher que se chamava *Ngutcha*, ela deu à 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

---

98 Como vimos, para os Tikuna não existe a palavra “máscara”, usada no relato a partir de minha referência.

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 quê 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”, então o encantado falou: “Isso que vocês 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 *buri buri* 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 *buri buri* 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 *buri buri* do buraco da montanha e tacaram fogo na gente, comeram, mataram e também eles tinham dois artistas<sup>99</sup> deles, porque antigamente todos os povos tinham dois artistas, aquele era artista mesmo, igual àquele que a gente vê na televisão. Eles matavam aqueles bichos com a lança, os *Toü* dele sobem mesmo como macaco em cima da árvore, pulam pra lá e pra cá igual macaco, por isso chamava de *Toü*. Eles mataram um bocado de bicho *buri buri* 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

---

99 Aqui também ele usa esse termo a partir da minha referência, falando de artista como os heróis, os guerreiros, homens fortes dos filmes de ação.

pulando, quando chegou oito horas até que morreu. Ficaram alguns *buri buri*, 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 cacetar quem não tinha subido. Eles se juntaram, quem tava vivo, e os *buri buri* 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 mosquiteiro, 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 *buri buri* tinham comido os parentes dele: “O quê que nós vamos fazer agora para pagar o nosso parente que foi comido pelo *buri buri*?”, então eles decidiram fazer uma roça bem grande pra plantar pimenta ardida, pimenta *tchara*, e fizeram uma roça bem grande de 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 fechar e não saiu mais o *buri buri*. Depois, tiraram as bacabeira, uma árvore bem grossa e bem dura, aí fecharam todos os buracos daquela montanha e depois abriram um buraquinho 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*<sup>100</sup> com o seio comprido, aí ela abanou o fogo com aquele seio dela e o fogo se apagou, mas colocaram de novo o fogo, aí 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

---

100 Uma figura mitológica Tikuna, Mãe do Macambo (árvore), que 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.

ela morreu também. Depois saiu o *Domitadó*, pé grande, largo, abanaram e morreu esse *Domitadó*. Depois saiu *ÿchawa*, 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 palavra *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 acabam todos esses bichos, 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, *ÿüne*. Quando eles saíram, chamaram aquele povo que estava abanando a montanha, chamaram com aquela música<sup>101</sup>, 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 defumando 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 vêm me acompanhar, se não me acompanhar vai ficar sem comida, aí todo mundo acompanhou ele. Então saíram 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’mã*, com o *Tchürüne*.

---

101 A *Toritchiga*, música do tracajá.



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 pela mulher que acabou de parir e o raio do trovão, que não pode ser visto, pois cega e é capaz de matar.

Essa história também conta como viviam os Tikuna antigamente e a importância da música do tracajá para o ritual *Worecü*. Isso evidencia o quanto todos os elementos que revelam os signos do ritual 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 indígena 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 (2015, p. 43-44) apresenta ao falar de como os povos 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.

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. São algo muito antigo, não se tem registro disso, é a tradição oral que vai perpetuando essa prática contida nos mitos que justificam sua existência e importância. Lévi-Strauss (1979, p. 16) 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 o 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.

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 as reproduzem.

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, todos 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 “encorporar” algum desses seres da floresta durante a Festa da Moça Nova. Elas recebem ajuda de seus pais para isso.

Abaixo, um pequeno *Toü* com seu bastão de *avaí* chegando à Festa da Moça Nova:

Figura 92 – Pequeno *To'ü* com seu bastão de *avaí* chegando à Festa da Moça Nova. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, nov. 2016.

O que chamamos de máscara tem outros nomes para os Tikuna, um deles é *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. Desse modo, existe uma luta entre os contrários, a ordem e a desordem, que é o que move a organização social Tikuna. As metades exogâmicas se referem aos clãs (nações) aos quais os Tikuna pertencem: os com penas e os sem penas, como vimos anteriormente.

No ritual *Worecü*, a desordem que as máscaras provocam leva 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. Podemos ver a seguir como *To'ü* se apresenta, a partir de sua canção:

*To'ü tchiga*

*Cumatürüwai ãpeemawa  
Tape'ewa perü tutanü  
Tüü' türüwai pe omatchie~e  
Pa aïyu aïyu pa To'ü  
Cumatüwai dünecü yepetchinüwa, cuna türüwai  
Nabümü'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 ãtchicü arü ngaüwa  
Rü üüne ya tchutchunene  
Ya wairetanüne ya  
Derepüüne ya ãtü arü  
Büü paüruü cuüena  
Pa aïyu aïyu pa To'ü  
Gua ya ya türabüne ya  
Curü pumara namaïã  
Türü cuya äyaane a  
Pa aïyu aïyu pa To'ü  
Tücüenatchi ngüitürüwai  
Cuocüraü i curü orawe  
Pa aïyu aïyu pa To'ü  
Tauütürüwai ya yimatürü  
Tchowari ya arü witchacagu  
Naca türüwai cu daugütchigücü  
Ya curü tchocara  
Ya munü munü nüi  
Pa aïyu aïyu pa To'ü  
Ngiëtacatürü cucatürü  
Ina tchi i tchi i iri iri  
I wowarecü ngegumatürü  
Ngima'ã türüwa cudai  
Äe cüraü Pa aïyu aïyu pa To'ü*

### *Canção de To'ü*

Você está no meio do *patauajal* [palmeira].  
Lá no final, lá deixaram teu soldado e você de lá gritava sozinho.  
*Pa aïyu aïyu pa To'ü* [melodia]  
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.  
Por que que você não gostou do moqueado de *orawe* [aruanã]?  
*Pa aïyu aïyu pa To'ü*  
Por que 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 aïyu aïyu pa To'ü*<sup>102</sup>

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* 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.

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, p. 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 vermelho pra fazer as franjas”, me disse Ondino. Podemos ver pela fala de Ondino que existe mais de

<sup>102</sup> Quem me passou a letra e a tradução desta e das canções que seguem nesta seção sobre as máscaras foi Ondino Tikuna.

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 deixa 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, nov. 2016.

Figura 94 – Buriti tendo seu talo desfiado. Figura 95 – Franjas de buriti sendo colocadas no tururi. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, nov. 2016.

A canção também fala do peixe moqueado, o aruanã, que é ofertado aos mascarados que participam do ritual *Worecũ*. Os moqueados são especialmente feitos para os mascarados, se algum convidado quiser tem que pedir para o *üaũcü* (copeiro). Para pedir o moqueado, o convidado deve se colocar na frente do curral da *worecũ* – 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, e então recebe o moqueado do *üaücü*. Quanto mais moqueado houver em uma Festa da Moça Nova, 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 cultura<sup>103</sup>, 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 –, surge na canção de *To'ü* na figura do gafanhoto *tchocara*, que está protegendo a *worecü* para que ela não saia do curral.

Como *To'ü*, a maioria dos mascarados tem o pênis em evidência, a exemplo 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 havia 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 tratar das máscaras, afirma 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 ngäinegu*  
*Na pote'eru ya cutchane*  
*Aïyu aïyu pa O'ma*  
*Gua ya yima naremü*  
*Ya weupü arü wiawa rü*  
*üüne ya dorunene*

---

103 Característica do perspectivismo ameríndio.

*Ya ngenü arü  
ngaünegu na pote'eru  
ya cutchane pa O'ma  
Aïyu aïyu pa O'ma*

Canção do Pai do Vento

*Você é O'ma.  
Você chegou com os ventos fortes.  
Aïyu aïyu pa O'ma [melodia]  
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.  
Aïyu aïyu pa O'ma  
No meio dessa árvore avermelhada ele estava lá,  
e a árvore caiu na cabeça do pênis de O'ma e quebrou.  
Aïyu aïyu 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 *worecü* 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). Desse 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'ü* nunca falta. Algumas ficam tempos sem aparecer e depois ressurgem novamente. Os Tikuna me disseram que antigamente somente os homens podiam concebê-las, mas nos dias de hoje, se a mulher quiser, também pode.

Os seres (bichos – *ngo'o* – e encantados – *ü'üne*) que vieram da montanha *De'cüãpu* habitam o imaginário Tikuna, e quando uma Festa da Moça Nova se aproxima, os parentes que foram convidados, se 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 – Confeção de máscaras. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, nov. 2016.

Acompanhei a criação das máscaras como um dos preparativos que acontecem alguns dias antes do ritual *Worecü*. 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, ele corre risco de vida, podendo se transformar no que elas representam.

As máscaras cujo processo de criação acompanhei foram confeccionadas na casa de Ondino, que ficava 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 escondidos, para que não houvesse o risco de alguma pessoa da casa do Dono da Festa descobrir. As máscaras foram feitas inteiramente de tururi: corpo e cabeça.

Todos esses seres que vieram da montanha e que aparecem no ritual *Worecü* 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 de que falei anteriormente: bocas escancaradas, orelhas grandes, pênis à 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 a de balsa”. Depois me levaram para ver a árvore de balsa, que é uma árvore muito comprida, e disseram que com seu tronco dá para fazer umas quinze máscaras. “O Dono da Festa convida antes, uma semana, pra fazer o 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*, de Djuena 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*, a onça, que ele confeccionou de tururi e madeira balsa, como podemos ver na figura abaixo:

Figura 97 – *Torama*, máscara da onça, feita de tururi e com a cara de madeira balsa. Teatro Amazonas, Manaus-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 23 ago. 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, p. 34).

Assim, 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. Podem-se desenhar os componentes das nações (clãs Tikuna), o sol e a lua. Para tanto, utilizam-se cascas, folhas e frutos retirados das árvores do entorno: para o amarelo é utilizado o açafraão; para o vermelho, o urucum; para o laranja mistura-se o açafraão com o urucum; o preto e o roxo podem ser feitos com a tinta das cascas do caroço da pacova (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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Figura 100 – Pacova. Figura 101 – Folha verde esfregada no tecido. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

Com a fibra retirada do caule de arumã (espécie de bambu), ou com as folhas do tucumanzeiro (com que se faz o tipiti, peneiras e cestos), também é possível fazer as orelhas das máscaras ou o suporte da cabeça de *Mawü*. Chamam esse suporte para a cabeça de paneiro, que será encaixado por dentro do tururi, elevando a cara de *Mawü* por cima da cabeça de quem a vestir.

Na figura a seguir, 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, nov. 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, 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, nov. 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  
Tchigüücuri 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 tchigüücuri 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, se não ficava comendo o tempo todo).

*Peya üëë pa Mawü* (melodia)

*Aëyu aëyu pa Mawü*

Pela amargura da fruta, eu não gostava mais de você.

As 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 *üaücü* como recompensa.

Figura 105 – Mascarados recebendo os moqueados antes de partirem. Aldeia de Nossa Senhora de Nazaré, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, 4 nov. 2016.

Os tururis que estiveram presentes em uma Festa da Moça Nova nunca mais retornam a outra. Após serem jogados por cima da *worecü*, 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 diversos rituais 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, São Paulo de Olivença-AM.



Foto: arquivo pessoal da autora, jul. 2016.

A recorrência com que nós, artistas e pesquisadores das artes cênicas, queremos estudar as máscaras de culturas distintas tem como razão compreendermos 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 o 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 usá-lo como uma inspiração.

Enquanto artista, sei que a máscara não é somente um objeto, por isso falei a partir de seu contexto cosmológico e ritualístico, 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, como presença evocada por aqueles corpos que simplesmente agem, cumprindo sua função.

No entanto, sabemos que as máscaras, mesmo quando estão em museus, cumprindo um papel de objeto de arte, 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 quanto no teatro.

Um artista, quando vai confeccionar uma máscara, tem a consciência de que está transmitindo algo de si a ela<sup>104</sup>. Quando vestimos essa máscara, ela ganha vida e é como se o performer não existisse mais.

Quando o performer consegue dar vida a determinado objeto de maneira orgânica, não o vemos mais por trás do objeto, a máscara se torna parte de seu corpo e o transforma em 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 *anima*, isto é, alma, passando a transmitir conteúdos, substâncias (Amaral, 2011, p. 243).

---

104 No momento da confecção, já começa a estabelecer-se uma relação entre ator-performer e objeto. Um envolvimento que exige presença, uma vez que é necessária concentração, atenção, relação com aquele objeto, e isso faz com que o ator-performer se engaje nessa ação. As escolhas estéticas para a criação da máscara já pressupõem a performance futura daquele que irá vesti-la.



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 seu pensamento mais profundo. Esse espaço criado pela máscara é liminar, e se dá de forma diferente do ritual, mas também nos rituais as máscaras se desdobram, revelando outras faces.

Por trabalhar no campo do teatro de formas animadas, esse saber sobre as máscaras Tikuna transformou minha abordagem<sup>105</sup>. Quando introduzi o assunto na disciplina Teatro de Formas Animadas, apresentei aos alunos 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 e às máscaras da *commedia dell'arte*<sup>106</sup>. Também levei a referência do trabalho desenvolvido no México com Jesusa Rodríguez para pensarmos as máscaras no contexto da performance artivista, visando à intervenção em espaços públicos e saindo de uma ideia configurada de personagens-tipo.

Por estar em Manaus, no contexto amazônico, e pelo que ele traz em relação aos indígenas, era de se esperar que logo as referências indígenas aparecessem.

Na primeira vez que ministrei a disciplina, no primeiro mês que estava em Manaus, uma das estudantes, que estava vivendo<sup>107</sup> 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 estado com os Tikuna, então, essa estudante acabou direcionando suas criações a partir de uma estética inspirada nos Tariano, e os outros buscaram outras inspirações.

---

105 Além do projeto de extensão “Contadores de histórias: o teatro de formas animadas na comunidade”, em que trabalho com essa linguagem, ministrei a disciplina Teatro de Formas Animadas para os estudantes de graduação em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

106 Que havia trabalhado na graduação em Artes Cênicas, em uma disciplina específica e na montagem de um espetáculo a partir dessa linguagem.

107 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*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017.

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, desse 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. Conseguimos encontrar o urucum e o açafrão 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, um procedimento bem conhecido de 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 realizamos 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 em 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. 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. Nesse sentido, a ideia de brincadeira é pertinente, pensando na criação de um espaço lúdico onde a imaginação possa fluir, fugindo do óbvio, dos clichês e dos estereótipos.

Com efeito, os encontros com os indígenas permitiram momentos em que se criou 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, permitindo que o conhecimento fosse encorporado como forma de repertório, de cultivo da memória cultural, transmitindo-o e transformando-o.

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 signos. 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, 2010) presente no ritual, que faz com que eu reviva o mito para me compreender enquanto agente (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 pode vir 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 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 de mim, só faltava enxergá-la, conhecê-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 indígenas e de 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, estamos em uma busca constante por trabalharmos esse corpo-saber.

O trabalho seguirá dentro dessa perspectiva, com os projetos de extensão que coordeno 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 indígena que faz parte da realidade e do contexto desses estudantes que são amazônidas, e mais recentemente com a chegada de estudantes indígenas ao curso de Teatro.

Os relatos aqui apresentados, junto com as reflexões, fortalecem a prática nesse sentido, e acredito que novas possibilidades serão geradas a partir de então, produzidas pelos estudantes e pelos próprios indígenas, que já estão acontecendo como reverberação deste trabalho, que aqui se encerra na escrita, mas segue na performance.

## REFERÊNCIAS

- 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. **Mundo Amazónico**, [S. l.], v. 1, p. 303-314, 2010. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/10900>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- \_\_\_\_\_. **Percepción tikuna de Naane y Naüne: territorio y cuerpo**. Dissertação (Mestrado em Estudos Amazônicos) – Universidade Nacional de Colombia, Letícia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/51667>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Lisboa: Edição Fenda, 1989.
- BARCELOS NETO, Aristóteles. Objetos de poder, pessoas de prestígio: a temporalidade biográfica dos rituais xinguanos e a cosmopolítica *Wauja*. **Mundo Amazónico**, [S. l.], p. 71-94, 2012. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/28094/33920>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- 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 (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-07032014-144317/publico/VanessaBenite.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- \_\_\_\_\_. **Contando histórias, revelando tradições: encontros com os indígenas no Amazonas**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-05032021-212508/publico/VanessaBenitesBordin.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- 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 Umariçuí, Tabatinga, Alto Solimões, AM. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Amazônico, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5421>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- CRAEMER, Uta. O brincar na comunidade. In: MEIRELLES, Renata (org.). **Território do brincar: diálogo com escolas**. São Paulo: Instituto Alana, 2015.
- \_\_\_\_\_. Ute Craemer e a utopia de uma vida mais brincante. [Entrevista concedida a] Danilo Mekari. **Revista Portal Aprendiz**, 19 ago. 2016. Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2016/08/19/ute-craemer-e-utopia-de-uma-vida-mais-brincante/>. Acesso em: 3 maio 2018.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

- ESTÉS, 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. **Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia**, v. 21, n. 38, p. 86-103, 2007.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP e FAPESP, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Café com Queijo**: Corpos em Criação. São Paulo: Hucitec, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. 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. In: MEIRELLES, Renata (org.). **Território do brincar**: diálogo com escolas. São Paulo: Instituto Alana, 2015.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. **Exercises for the rebel artists**: radical performance pedagogy. Canadá: Routledge, 2011.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/X4xg9p4zVqFMdSC6q8Xvcfy/abstract/?lang=es>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Estudos étnicos no teatro: a metodologia *Kōkamōu* como perspectiva simétrica para o processo de pesquisa e criação em arte. **Revista Artes da Cena**, v. 4, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- GOULARD, Jean-Pierre. **Entre Mortales e Immortales**. El ser según los Ticuna de la Amazonía. Lima: CAAAP-IFEA, 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**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 90-117, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/4726/4335>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- JECUPÉ, Kaka Werá. **A Terra dos Mil Povos**. História indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.
- JIMÉNEZ, Pablo. Transformação pela dança: Maud Robart e o Yanvalou Haitiano. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 4, n. 4, p. 10-17, 2017.

KAMBEBA, Márcia. **O lugar do saber**. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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. **Proa**: Revista de Antropologia e Arte, [S. l.], n. 2, v. 1, p. 1-26, 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2385>. Acesso em: 10 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. 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**, v. 7, n. 1/2, 1999. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11989>. Acesso em: 10 ago. 2022.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A via das máscaras*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

\_\_\_\_\_. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1977.

LOPES, Elisabeth Silva. **Ainda é tempo de bufões**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. A performance da memória. **Revista Sala Preta**, [S. l.], v. 9, p. 135-145, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: 10 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. **Repertórios de teatro, performance e política**. Memorial (Concurso de Livre Docência em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. **A Festa da Moça Nova**: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-16092015-164516/pt-br.php>. Acesso em: 10 ago. 2022.

MOTTA, Cristiane Madeira. **O corpo que somos na experiência de cantar tradições**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e Performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 67-85, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/XgxQzNSqNVJVTtkw6CvChCH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. **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. 2010a.

\_\_\_\_\_. Carmen Miranda e ritual indígena: experiências de pesquisa em Antropologia e Performance. In: FERREIRA, Francirosy C. B.; MÜLLER, Regina Polo (org.). **Performance, arte e antropologia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010b.

MUSTAFA, Amanda. **As línguas étnicas no Parque das Tribos em Manaus** - um estudo etnolinguístico nos espaços culturais indígenas Unka Umbuesara Wakenai Anumarehit e Kokama. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

OKAMOTO, Eduardo. Encontro com Maud Robart: intercâmbio na Universidade Estadual de Campinas. **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 4, n. 4, p. 38-46, 2017. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/39533>. Acesso em: 10 ago. 2022.

OLIVEIRA, Andressa Cantergiani Fagundes de. **A midiatização da dor: estratégias comunicativas e resistência política**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ORGANIZAÇÃO GERAL DOS PROFESSORES TICUNA BILÍNGUES (org.). **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**, [S. l.], v. 3, n. 1/2, p. 93-107, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84821>. Acesso em: 10 ago.

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

RATTON, Vanessa; POTIGUARA, Eva (org.). **Álbum biográfico guerreiras da ancestralidade: mulherio das letras indígenas**. Guarujá: Amare, 2022.

RIBEIRO, Maria Augusta Hermengarda Wurthmann. Lendo Mitos, Fábulas, Contos - fios metafóricos da história da humanidade. **Educação: Teoria e Prática**, v. 16, n. 28, p.79-99, jan./jul. 2007.

RUBIM, Altaci Correa. **O reordenamento político e cultural do povo Kokama: a reconquista da língua e do território além das fronteiras entre o Brasil e o Peru**. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB\\_e73c113e6ed8ec19e013c89d7ff8242c](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_e73c113e6ed8ec19e013c89d7ff8242c). Acesso em: 2022.

\_\_\_\_\_. **Yawati Tinin**. Brasília: Lexterm; UnB, 2015.

SAURA, Soraia Chang. Culturas populares, brincar e conhecer-se. *In*: MEIRELLES, Renata (org.). **Território do brincar: diálogo com escolas**. São Paulo: Instituto Alana, 2015.

SCHECHNER, Richard. **The Performance Studies Reader**. New York: Routledge, 2004.

\_\_\_\_\_. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. Caderno de Campo**, [S. l.], v. 20, p. 213-236, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807>. Acesso em: 10 ago. 2022.



- \_\_\_\_\_. **Performance Studies: an introduction**. New York: Routledge, 2013.
- SEEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, n. 32, p. 2-19, 1979.
- SILVA, Marília Ferreira. Cultura e oralidade: uma viagem aos textos poéticos cantados na língua parkatêjê. **Desenredo**, v. 7, n. 1, p. 9-18, 2011.
- SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**. Chapecó: Argos, 2001.
- SOARES, Artemis de Araújo. **O corpo do índio Amazônico**. Estudo centrado no ritual Worecü do povo Tikuna. Tese (Doutorado em Ciências do Desporto) – Faculdade de Ciências do Desporto e de Educação Física da Universidade do Porto, 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**. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- \_\_\_\_\_. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda., 2007.
- \_\_\_\_\_. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. 2. 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 (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-28022014-115925/pt-br.php>. Acesso em: 10 ago. 2022.

## Sites

<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.funai.gov.br/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/Outras_Publicacoes/Relatorio_Geral_Oficina_Povos_Indigenas_Alcool/Relatorio_Geral_Oficina_Povos_Indigenas_Alcool.pdf)

<https://www.maudrobert.com/>

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm)

<http://www.portaldasmissoes.com.br>

## SEGUNDA OFICINA

*laboratório editorial*

*A Segunda Oficina Laboratório Editorial é assim nomeada em alusão ao trabalho de António Isidoro da Fonseca, impressor português que em 1747 abriu a primeira casa de edições do Brasil, no Rio de Janeiro, a Segunda Oficina. Dois anos depois, por ordem do Reino, sua oficina foi fechada, pois Portugal não permitia tais empreitadas suspeitas na Colônia.*

**título** Contando e cantando histórias:  
encontros na Amazônia

**autora** Vanessa Benites Bordin

**tipografias** Eskort Latin  
Noto Serif  
Open Sans  
Poppins

**número de páginas** 208



para conhecer demais trabalhos realizados

[samnina.myportfolio.com](http://samnina.myportfolio.com)

