

TROCA DE CONHECIMENTOS SENSÍVEIS A PARTIR DE NARRATIVAS MÍTICAS NO PARQUE DAS TRIBOS

Vanessa Benites Bordin¹

Silêncio Guerreiro

No território indígena,
O silêncio é sabedoria milenar,
Aprendemos com os mais velhos
A ouvir, mais que falar.

No silêncio da minha flecha,
Resisti, não fui vencido,
Fiz do silêncio a minha arma
Pra lutar contra o inimigo.

Silenciar é preciso,
Para ouvir com o coração,
A voz da natureza,
O choro do nosso chão,

O canto da mãe d'água
Que na dança com o vento,
Pede que a respeite,
Pois é fonte de sustento.

É preciso silenciar,
Para pensar na solução,
De frear o homem branco,
Defendendo nosso lar,
Fonte de vida e beleza,
Para nós, para a nação!

(Márcia Wayna Kambeba)

Realizar uma narrativa requer, de antemão, conhecimento e escuta, o que pressupõe abertura em relação aos outros, percebendo-os de forma ampla. Observo que na maioria das vezes existe uma dificuldade na comunicação que diz respeito à escuta, ao invés de focarmos na narrativa do outro, antes dele acabar, já estamos pensando no que nós (eu) vamos falar. Interessante observar, que nas reuniões que participo com as mulheres indígenas existe o momento em que cada uma fala, sem que ninguém interrompa a fala da outra, e após todas falarem elas ficam em silêncio por alguns minutos.

Para os indígenas, como me disse Mepaeruna da etnia Tikuna, funciona assim: é colocada a pauta do debate e em seguida se dá um tempo para a reflexão individual de cada uma sobre o assunto: “primeiro pensa, depois fala, e tem que ser uma de cada vez.”. Existe um tempo para que o que foi dito seja processado por aquela que escuta, esse tempo é importante para que as resoluções não sejam tomadas precipitadamente.

¹ Professora adjunta do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, Brasil. Atriz/performer, doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: vbordin@uea.edu.br.

E foi em silêncio que chegamos no território indígena, primeiro queríamos ouvir, sem impor metodologias de criação artística, nem jogos já conhecidos, desejávamos primeiramente saber o que as pessoas da comunidade buscavam com a nossa presença em seu espaço. Presença que surgiu de um convite da professora Tsuni da etnia indígena Kokama.

O encontro com Tsuni ocorreu em um domingo de outubro de 2017, quando foi promovida uma ação por pessoas de diferentes áreas (direito, artes, antropologia, biologia, educação...), lideranças indígenas do Parque das Tribos, do Parque das Nações² e alguns políticos da cidade, para pensarmos possibilidades de vitalização e restauração da região do Tarumã, onde está localizado o Parque das Tribos.

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

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

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

Tsuni demonstrou interesse na prática com o teatro de bonecos e tudo se conectou. Conteí que desenvolvo na UEA um projeto de extensão que envolve a contação de histórias com o teatro de formas animadas: “Contadores de histórias: o teatro popular de formas animadas na comunidade”, ao lado dos estudantes do curso de Teatro. Projeto 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.

Ao refletir sobre o papel social da universidade pública é imprescindível buscar estratégias que possibilitem a sua aproximação com a sociedade de maneira geral. No campo do teatro e comunidade destaca-se a relevância de incentivar a construção de pesquisas e processos artís-

² Parque das Nações, assim como o Parque das Tribos, comunidades indígenas que iniciaram como loteamentos que surgiram depois de alguns processos de reintegração de posse.

ticos-pedagógicos criativos pautados na prática de colaboração social bem como no compartilhamento de conhecimentos sensíveis.

Entende-se por teatro comunitário o teatro praticado nos bairros carentes, o teatro amador não subvencionado, o teatro espontâneo que surge embrionariamente em conjuntos habitacionais dos subúrbios, em favelas ou mesmo em igrejas de orientação progressista, tanto em pequenos como em grandes centros urbanos. (LIGIÉRO, 2003, p. 20)

Independente de que iniciativa parte o projeto, é importante conhecer a realidade das práticas comunitárias para poder dialogar com elas. Conhecer a realidade cultural da comunidade, estudar formas de chegar nela, que assuntos são de interesse para ser debatidos e exercitados pelo fazer teatral. A ideia de teatro comunitário define práticas teatrais realizadas por um coletivo de pessoas que possuem já algum vínculo entre si, seja territorial ou por afinidades ideológicas e sociais.

Deste modo, nos propomos a refletir sobre a realidade da comunidade, antes mesmo de considerarmos práticas artísticas-pedagógicas. E quando improvisamos a partir de narrativas (pessoais, míticas, históricas, entre outras) buscamos contemplar as experiências vividas pelos diferentes participantes, entendendo essa realidade. Assim, refletimos sobre as possíveis contribuições que as experiências poéticas podem oferecer ao ampliar as percepções estéticas e sensíveis, aproximando crianças, jovens, adultos e idosos.

Essas práticas são uma forma de intercambiarmos experiências a partir das narrativas, como nos fala Walter Benjamin (1987) em seu estudo sobre o narrador, em que traça o processo histórico que a Revolução Industrial e a máquina produzem no Ocidente com a perda da experiência das narrativas, sendo gradativamente substituídas pela escrita e pelo tempo da máquina. O ato de narrar reatualiza o passado e é uma prática do contexto das comunidades tradicionais, onde se inserem as indígenas. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores.” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Assim, para Walter Benjamin o narrador é alguém que também sabe dar conselhos, talvez pela capacidade de se dispor a uma escuta sincera, que abre seus canais de percepção para receber diferentes experiências, mesmo que não as viva (as experiências) no plano mental, das sensações, imagético, ao ouvi-las.

Constatamos que ao articular o conhecimento acadêmico engendrado aos da comunidade é possível proporcionar a construção de novas experiências estéticas significativas para todos os sujeitos envolvidos. Existem alguns núcleos de pesquisas em diferentes comunidades periféricas³ de Manaus que se fortalecem enquanto um coletivo maior, ao qual chamamos de “Arte e Comunidade”, formando multiplicadores dentro das próprias comunidades, visando a autonomia dos participantes para a realização das atividades.

Como artista cênica, meu corpo é a matriz poética de criação nesse trabalho, além disso, ele é a base de registro das experiências vividas, em que usufrui das contribuições autoetnográficas para a descrição delas, reverberando em uma escrita “que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e

3 Iniciamos com a comunidade Colônia Antônio Aleixo, zona leste de Manaus. Outra comunidade em que atuamos é no Quilombo Urbano de São Benedito. Desenvolvemos ações também no PROSAMIM (Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus) com habitações populares, na zona sul, próximo a ESAT (Escola de Artes e Turismo) da UEA que é onde o curso de Teatro funciona. E, desde agosto de 2017, estamos na comunidade indígena Parque das Tribos, sendo o coletivo que atua nesse espaço coordenado por esta pesquisadora.

mais sensível de si” (FORTIN, 2006, p. 83). Deste modo, a autoetnografia se aproxima da autobiografia – por ser uma escrita do ‘eu’ – deixando transparecer o componente sensível que afeta aquele que reflete a partir de sua história de vida. Outra questão importante trazida por Sylvie Fortin é sobre a corporeidade do pesquisador, valorizando suas emoções e sensações sobre o campo, reconhecendo-as como fontes de informação “que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador.” (FORTIN, 2006, p. 81). Portanto, pensa-se o corpo como matriz poética da reflexão e construção de conhecimento de um conjunto de aprendizes, artistas e professores de artes cênicas em processo, buscando se sensibilizar para compreender o olhar do outro, do diferente.

Deste modo, a narração de histórias surge como uma arte do encontro entre corpos indígenas e não-indígenas, entre aprendizes e artistas, entre as histórias do passado e do presente, entre culturas distantes e próximas, entre a ficção e a vida, como um modo de criação de “repertório”, com base em Diana Taylor (2013) uso a noção de repertório para me referir às performances do corpo, de cultivo da memória cultural, transmissão de conhecimento e de colaborações mútuas. Diferente do arquivo que se refere à hegemonia da escrita como única fonte de pesquisa valorizada, o repertório remete justamente ao que não está escrito, documentado, mas se revela por ações, num gesto de descolonização do saber, em que a escrita tem papel predominante na dita cultura ‘cultura’ em forma de arquivo.

Inseridas no campo das práticas performativas, as narrativas em seus movimentos espaço-temporais privilegiam o encontro com os outros corpos no presente e ao vivo. Assim, a narração de histórias se dá como performance, por ser uma manifestação no presente e ao vivo, que permite um movimento dialógico onde as relações se constroem como redes de compartilhamento, se mobilizando nos espaços intersticiais que emergem entre a ação e reação.

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

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

Os encontros na comunidade são perpassados por diferentes narrativas Kokama e Tikuna, que revelam histórias ancestrais e pessoais, que nos nutrem para construirmos juntos, eu, os indígenas do Parque das Tribos e os estudantes da UEA novas narrativas. Narrando e cantando histórias é como nos relacionamos e criamos poeticamente em nosso espaço de trocas, propiciado pelos encontros que acontecem como proposta do projeto “Contadores de histórias:

o teatro popular de formas animadas na comunidade” nos Centros Culturais de Educação Indígena do Parque das Tribos⁴.

Tanto para os Kokama, como para os Tikuna, as palavras canção, conto, história, relato, narração tem o mesmo significado. Na língua Kokama, a palavra usada é *imintsara*, e na língua Tikuna é *tchiga*. Para os Kokama e para os Tikuna, suas canções e histórias são um dos seus modos de produção de conhecimento, que trazem ensinamentos que os ajudam a se entender e a agir no mundo, como me disseram. Por isso, o trabalho com as histórias é junto com as canções e não tem como dissociá-las, narramos histórias com música e dança, e as canções nos revelam histórias.

Os centros culturais na comunidade são assessorados pela Gerência de Educação Escolar Indígena (GEEI/SEMED): o Centro Cultural *Mainuma*⁵, que traz os ensinamentos Kokama, vitalizando⁶ a cultura e ensinando a língua Kokama. E o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*⁷, que ensina a língua geral Nheengatú e Witoto, Tikuna e Baniwa.

As narrativas e as canções míticas nos permitem tecer o passado com o presente, contribuindo no aprendizado das línguas Kokama e Tikuna por meio dos sons, alguns diferentes dos que temos em português como, por exemplo, o glotal⁸. Além disso, identificamos peculiaridades nos tempos e nos ritmos das falas e das canções, justamente por colocarem nossa voz em registros que não estamos habituados.

Buscamos nos encontros em que performamos as narrativas estimular o espírito coletivo, auxiliando na convivência das crianças e jovens em sociedade. O historiador Yuval Noah Harari (2017) diz que a base da revolução cognitiva do homem é permeada pelo que ele chama de ‘ficções’ ou ‘realidades imaginadas’ presentes nos mitos compartilhados. Essas ‘ficções’ ou ‘realidades imaginadas’ não dizem respeito a mentiras, mas sim a crenças partilhadas que fazem parte da experiência humana⁹, tendo mais poder do que as coisas que existem somente no plano material, inclusive agindo sobre elas.

A improvisação a partir das narrativas faz com que as crianças e jovens reflitam sobre os conteúdos das histórias e tragam outros pontos de vista, além de sentirem-se à vontade para criarem suas próprias histórias, se divertindo nesse espaço. É fundamental a criação de um espaço lúdico e divertido para que o processo de ensino-aprendizagem aconteça. Deste modo, junto com as professoras Tsuni e Mepaeruna propomos práticas performativas que remetam ao brincar, tornando o aprendizado prazeroso e acessível.

4 Existem muitas pesquisas nessa linha que trabalham com narrativas tradicionais e o teatro de formas animadas, inclusive falando de indígenas. Trago como exemplo o trabalho de Ananda Machado, para quem busca mais referências sobre o tema: MACHADO, Ananda. **O encontro do Teatro de Bonecos com Narrativas Oraís Guarani**. 2008. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

5 Mainuma quer dizer beija-flor na língua Kokama.

6 Utilizo o termo vitalizar a partir do estudo da professora e pesquisadora Kokama Altaci Corrêa Rubim (2016) que traz vitalização em contraponto aos termos revitalização ou resgate, pois, segundo ela, revitalização, ou resgate, quer dizer reviver, resgatar, e ela argumenta que a língua Kokama não está morta, nem perdida, por isso vitalização, que aparece no sentido de fortalecer.

7 Na língua Nheengatú quer dizer casa de aprender a origem dos guerreiros.

8 Som cuja articulação influi a glote.

9 Essa é uma questão complexa, mas as experiências podem ser vivenciadas por um acontecimento no plano físico, mental ou espiritual, por isso, não podemos classificá-las como mentiras.



Foto: Arquivo pessoal da pesquisadora. Maio de 2018. Coletivo improvisando no Centro Cultural Mainuma, Parque das Tribos, Manaus, AM.



Foto: Arquivo pessoal da pesquisadora. Outubro de 2018. Momento da narração de histórias. Espaço Cultural Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit, Parque das Tribos, Manaus, AM.

Trago como referência a antropóloga Michèle Petit (2019) para pensarmos as relações entre o brincar e a criação artística, pois aborda a questão da transmissão oral e da leitura em diferentes contextos culturais, tais como os indígenas brasileiros, e sobre isto nos diz que a arte e o brincar desenvolvem a capacidade de empatia e de sensibilizar-se com o outro, percebendo que a criatividade é oriunda do brincar quando existe uma abertura para a criação de um mundo imaginário a partir da relação com o outro (pessoa, objeto, etc.).

Em nossas experimentações no Parque das Tribos o brincar está ligado às ações de narrar e cantar histórias através da improvisação e do teatro de formas animadas (máscaras,

bonecos e objetos). Enquanto atriz/performer percebo a improvisação como um ato de “brincar”, pois quando estou a exercê-la minha imaginação libera meu corpo de uma forma que me coloco disponível no espaço de criação diferente do cotidiano, trazendo à tona ações, gestos, sons, palavras de forma espontânea¹⁰ e poética. Essa característica da espontaneidade, muito trabalhada durante a prática da improvisação, relaciono ao universo do brincar e ao universo ameríndio, pois percebo na convivência com os indígenas a arte presente na vida cotidiana.

Para os indígenas as fronteiras entre vida e arte se dissolvem, as coisas fluem de maneira mais orgânica, mesmo que existam objetos para serem utilizados e objetos para serem contemplados, eles possuem um significado de existência e relação com o ciclo da vida para as pessoas daquele povo, através de práticas que ritualizam sua existência. Deste modo, pensamos o espaço infantil como um território sagrado, e organizamos nossos encontros como um “ritual”, em um processo com início, desenvolvimento e final que se repete em sua estrutura, mas que a cada encontro é único.

O conceito de arte, geralmente, é definido a partir de nosso olhar de não indígenas e, apreendido 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.

Por isso, temos o cuidado para não cairmos no estereótipo da cultura ameríndia, dando sempre protagonismo aos indígenas, que tem grande consciência a respeito do quanto sua cultura ainda é vítima de estereótipos e preconceitos, estando engajados e fortalecidos enquanto coletivo, conhecedores de seus direitos, lutando pelas causas indígenas, tanto no espaço da aldeia como no espaço urbano.

A vivência com a comunidade, contribuindo nas aulas dos Centros Culturais de Educação Indígena, permitem trocas com as professoras indígenas levando-as à Universidade. Destaco alguns momentos, como o evento “Diálogo com as mulheres indígenas” organizado pelos estudantes do curso de Teatro participantes do “Arte e Comunidade”, ocorrido na Escola de Artes e Turismo (ESAT) da UEA em maio de 2018. Outro momento especial, foi quando Mepaeruna participou da aula que ministrei de Expressão Vocal I no curso de Teatro da UEA no segundo semestre de 2018, falando sobre aspectos culturais do povo Tikuna e apresentando canções contemporâneas e tradicionais de seu povo.

Quando ministrei a disciplina de Expressão Vocal I trouxe como referência trabalhos com cantos tradicionais em teatro e performance, e convidei Mepaeruna para falar sobre os cantos tradicionais Tikuna. Acredito ser relevante para o processo de ensino-aprendizagem possibilitar aos estudantes conhecerem essa tradição viva na figura de Mepaeruna, tentando desmistificar a ideia estigmatizada do “índio primitivo”, que existe em nossa sociedade, até mesmo pelo desconhecimento dos próprios alunos a respeito da cultura indígena, buscando efetivar na prática a ideia de descolonização do saber. Mesmo morando no Amazonas, a maioria chega na universidade ignorando e tendo a visão do senso comum, de que índio é só aquele que

¹⁰ Claro que isso foi sendo adquirido pela prática, pois ao nos tornarmos adultos perdemos aquela espontaneidade de quando somos crianças, quando temos uma abertura para o jogo do “faz de conta”.

“não tem contato” com a nossa cultura, aquele que vive na floresta; não imaginam que a cultura indígena está viva em muitas comunidades, inclusive dentro da própria cidade de Manaus.

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

Mepaeruna contou que quando estava na oitava série do ensino fundamental foi atrás de sua origem, perguntou aos mais velhos sobre o seu ‘DNA’ (como ela mesmo falou) e descobriu que além de seu sangue predominante ser Tikuna, já que é o de seu pai, ela tem sangue português e Kokama (que é o de sua mãe, mas como quem determina a etnia é o pai, Mepaeruna é Tikuna). “Somos todos índios parente.” (MEPAERUNA, 2018).

Essas propostas que visam oportunizar a valorização de outras formas de saberes (para além dos teóricos e acadêmicos) são ações recorrentes em minha prática de ensino hoje, pois foi a partir dessas experiências em comunidade e estudos a respeito do universo ameríndio que comecei a atentar para isso enquanto atriz/performer e performer-professora, transformando minhas práticas artísticas-pedagógicas, minha forma de ver a arte e não só a arte, mas, minha visão de mundo e de como me relacionar com o outro, percebendo que nossas ações individuais só fazem sentido porque fazemos parte de algo maior que é coletivo. Nesse processo de vivência com o povo indígena, o conhecimento sobre o universo das máscaras Tikuna também foi muito relevante.



Foto: Arquivo pessoal da pesquisadora. Novembro de 2016. Mascarados Tikuna chegando em “A Festa da Moça Nova”. Comunidade Nossa Senhora de Nazaré, Amazonas.

As máscaras Tikuna estão presentes no principal ritual desse povo, que é o ritual de iniciação feminina *Worecü* ou A Festa da Moça Nova. Esse ritual acontece quando a menina Tiku-

na tem sua menarca¹¹, envolvendo toda a comunidade, que se reúne em uma grande celebração que acontece durante três dias ininterruptos. Os seres mascarados surgem no terceiro dia pela manhã, eles são seres da floresta: *O'ma* (o pai do vento), *Mawü* (o pai do pixuri), *To'ü* (macaco prego), entre outros, que representam o masculino em contraponto ao universo feminino do ritual. Um ritual que representa a fertilidade da terra e da mulher garantindo a subsistência e a perpetuação do povo Tikuna.

O conhecimento sobre as máscaras Tikuna, que foi além dos estudos teóricos, pois acompanhei o processo de criação e confecção, conversei com os Tikuna a respeito, vi a participação dos seres mascarados no ritual, enfim, essa experiência transformou minha maneira de abordagem em relação ao Teatro de Formas Animadas. Já que, 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 da graduação em Teatro da UEA.

Antes, devido ao pouco conhecimento a respeito das máscaras indígenas brasileiras, a primeira vez que introduzi o assunto na disciplina de Teatro de Formas Animadas aos alunos foi de uma maneira que considero superficial, apenas a partir de textos que havia lido e vídeos que havia assistido, assim como quando falei de máscaras pertencentes a outros povos (por exemplo: africanas, indianas, balinesas) a partir de fotos, vídeos, mas superficialmente, pois não tinha essa vivência. Meu foco ficou limitado ao meu trabalho com o bufão, as máscaras da *commedia dell'arte*¹², também levei a referência do trabalho com Jesusa Rodríguez que havia realizado no México, para pensarmos as máscaras no contexto da performance artística, visando a intervenção em espaços públicos e saindo de uma ideia configurada de personagens-tipo.

O encontro com Jesusa Rodríguez aconteceu durante o curso de Arte e Resistência¹³ promovido pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política (HEMI), onde foi possível o conhecimento dos estudos da performance, em que a política teve um papel central; este curso reflete em meu trabalho até hoje. Neste caso, o universo da performance política focado no ativismo feito pelos artistas¹⁴, artistas de diferentes campos cujos trabalhos autorais protestam com ações em espaços cênicos e/ou públicos.

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

11 Primeira menstruação.

12 Tema que havia trabalhado na graduação em artes cênicas, em uma disciplina específica e na montagem de um espetáculo a partir dessa linguagem.

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

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

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

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

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

Depois, em Manaus, inserida no contexto amazônico, busquei referências relacionadas às máscaras indígenas brasileiras e a partir do encontro com os Tikuna é que pensei novas possibilidades para trabalharmos na disciplina Teatro de Formas Animadas.

A experiência em campo com as tintas de fabricação natural foi muito marcante, deste modo, propus que buscássemos isso nas aulas. Não tínhamos todas as árvores da aldeia, mas tínhamos outras, com folhas diferentes, que também poderiam ser utilizadas para conseguirmos tons de verde. O urucum e o açafreão conseguimos encontrar para obtermos as cores vermelho e amarelo. Utilizamos café para alcançarmos tons de marrom, e legumes misturados com álcool; como: a beterraba para o rosa, o espinafre para o verde e a cenoura para o laranja. Criamos um laboratório em aula para trabalharmos com essas tintas naturais, eu levava algumas sugestões e os estudantes complementavam com outras, assim fomos experimentando e refletindo sobre o que funcionava e o que não funcionava.

Os materiais para confecção também seguiram 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. *Tururi* é o material utilizado para a confecção das máscaras, as máscaras são chamadas de *tururi* ou pelo nome dos seres que elas representam, já que para os Tikuna não existe uma tradução para a palavra máscara, chamamos de máscaras a partir da nossa referência, traduzindo para o português.

O *tururi* é a entrecasca das árvores, ele é retirado batendo no tronco com um instrumento de ferro e vai se soltando aos poucos, depois ele é lavado e fica na textura de um tecido, sendo utilizado principalmente para a confecção das máscaras, mas serve para fazer bolsas entre outros objetos. Mepaeruna me disse que antigamente usavam como lençol.

A utilização de materiais recicláveis não é novidade, já fazíamos as máscaras com jornais e revistas, que é 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.

O encontro com a tradição, algo que é feito há muito tempo, foi de extrema importância nesse processo de busca enquanto atriz/performer/professora. O conhecimento a respeito dos povos ameríndios e sua perspectiva diferenciada em relação ao mundo e aos modos de se colocar nesse mundo, está ajudando no processo de desconstrução para reconstrução de si, estou nessa busca por aperfeiçoamento e evolução.

O trabalho segue dentro desta perspectiva, com o projeto de extensão junto dos estudantes do curso de Teatro da UEA e os envolvidos da comunidade. Experimentamos também processos criativos nas aulas das disciplinas de Improvisação, Interpretação e Teatro de Formas Animadas, valorizando o saber ameríndio que faz parte da realidade e do contexto desses estudantes amazônidas, principalmente mais recentemente com a chegada de estudantes indígenas ao curso de Teatro. As reflexões se fortalecem com a prática e acredito que novas possibilidades estão sempre sendo produzidas pelos sujeitos envolvidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BORDIN, Vanessa Benites. **O jogo do bufão como ferramenta para o artista**. 2013. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre/UFRGS, n. 7, fevereiro, 2009.
- 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.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. **O lugar do saber**. São Leopoldo: Casa Leiria, 2020.
- LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C / Arte, 2009.
- LIGIÉRIO, Zeca. **Teatro a Partir da Comunidade**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003.
- MACHADO, Ananda. **O encontro do Teatro de Bonecos com Narrativas Oraís Guarani**. 2008. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- PETIT, Michèle. **Ler o mundo: Experiências de transmissão cultural nos dias de hoje**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- 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**. 2016. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: Performance e memória**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Recebido em: 12/01/2021
Aprovado em: 05/04/2021