

APRESENTAÇÃO

Afirmar a importância do campo de conhecimento das Artes Cênicas num tempo de incertezas, de polarização, de desvalorização da arte, da cultura e dos povos oprimidos é a nossa principal motivação. Portanto, é com imensa satisfação que apresentamos o número de estreia da Revista TXAI – um periódico eletrônico vinculado ao único Mestrado em Artes Cênicas da Amazônia Legal – o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFAC. A Revista TXAI visa ampliar o espaço de troca de experiências e proposições sobre práticas e teorias teatrais, voltada para a produção científica de pesquisas em nível de pós-graduação, com a missão de difundir a práxis artística no âmbito da região amazônica ou que tenha como protagonista as comunidades tradicionais originárias.

Esse primeiro número, com o tema Teatralidades Amazônicas: Práticas e Reflexões, foi pautado na noção de encontro, da troca dialógica, do compartilhamento de saberes, fundamentado naquilo que se torna acontecimento quando há mais de um pensamento em escuta, mais de uma perspectiva em debate. Característica peculiar do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFAC, ao reunir uma diversidade de pesquisas e pesquisadores por meio das próprias singularidades e pelo interesse pela diferença. Uma diferença que entrelaça em vez de distanciar.

A partilha de práticas cênicas apresentadas pelos artistas-pesquisadores, inserem-se na esfera de uma construção sensível do conhecimento em arte, na descrição das práticas e reflexões das performatividades amazônicas, privilegiando complexos e diferentes modos do fazer cênico. Complexos porque são diversos. Porque valoriza e respeita a construção simbólica de cada indivíduo e comunidade que dela compartilha.

Abrimos nossa revista com uma potente exposição da origem da palavra TXAI, oferecida em dois idiomas pelo professor Joaquim Maná, da comunidade tradicional Huni Kuin. Maná nos conta a lenda do surgimento desse prônimo de tratamento, hoje utilizado por todos os amigos que se aproximam das tradições de seu povo.

Os textos deste número da Revista TXAI estão divididos em duas sessões. Sendo a primeira sessão voltada para artigos de professores/artistas especialistas no campo das artes cênicas, que abordam questões epistemológicas e conceituais a partir de suas experiências com comunidades tradicionais, com o ensino acadêmico na Região Norte e reflexões sobre arte decolonial dos povos da floresta. E a segunda parte da revista é um caderno de artistas, onde os artistas-pesquisadores falam de suas experiências como produtores de arte, performances de si e sobre a relação da arte com as cerimônias religiosas dos povos tradicionais da Amazônia.

No primeiro texto as professoras Vanja Poty e Annie Martins trazem sua experiência com o Teatro da Oprimida e o Teatro Engajado no maior bairro indígena da zona urbana de

Manaus, refletindo como as experiências de vida das mulheres líderes da comunidade servem de empoderamento coletivo na busca por direitos.

O segundo artigo é de autoria do professor Elderson Melo e apresenta um histórico dos grupos de teatro popular do Acre entre as décadas de 1960 até o ano de 2009, focando no aprofundamento do processo de trabalho dos grupos Absabá, Grupo do Palhaço Tenorino e o Grupo de Teatro Vivarte.

O professor e escritor acreano João Veras nos oferece no terceiro artigo, a partir da análise da crônica *No Caminho da Floresta* de Affonso Romano de Sant'Anna, uma reflexão sobre colonialidade e decolonialidade nas terras amazônicas.

A tradição indígena *Murui-Muina* de cantar, dançar e ensinar por meio dos *mambeaderos*, e a história de exploração e deslocamento sofrida pelos povos indígenas da Amazônia colombiana, peruana e brasileira é o que alicerça o quarto artigo produzido pelos antropólogos colombianos Daniela Botero e Maurício Caviedes.

A revista TXAI segue com o quinto artigo produzido pela professora Vanessa Benites, que aborda as questões artísticas e pedagógicas em um projeto na comunidade Parque das Tribos em Manaus; e pela professora Andrea Maria Lobo que nos oferece, no sexto artigo, uma análise sobre os discursos produzidos a partir de documentos que regulam os processos de formação docente nos cursos de graduação nas universidades da Região Norte.

No sétimo artigo, a professora Flavia Meireles traz uma discussão sobre a relação entre Arte e Interculturalidades. Uma reflexão a partir dos povos originários e o ativismos na dança e no cinema, expondo como a arte contemporânea e seus circuitos estão amalgamados numa norma capitalista, a partir do conceito de branquitude.

O oitavo artigo tece ideias sobre um conjunto de investigações cênicas realizadas pelo professor e ator Francisco Alves durante a pandemia de Covid-19, em Boa Vista – Roraima, no ano de 2020, onde o corpo do ator se torna um território de experimentação; enquanto no nono artigo o professor César Huapaya traz uma reflexão a partir do conceito de facialidade na performance social cotidiana dos coletivos e sujeitos populares, onde o capital e a branquitude ainda permeiam a subjetividade dessas representações.

A sessão Caderno de Artistas traz três intervenções/reflexões a partir da experiência artística/pedagógica. Maiara Pinho traz um relato de sua experiência como filiada da Federação de Teatro do Acre no tempo presente, costurando com suas memórias de infância as perspectivas políticas, históricas e econômicas ao longo dos 42 anos de existência da FETAC. O professor e músico Christian Weik nos oferece uma reflexão sobre a música de ayahuasca enquanto elemento essencial do dispositivo neoxamânico, noção advinda do conceito foucaultiano de dispositivo. Descreve em seu artigo um percurso de alguns dos usos, funções e matrizes da música nos diversos contextos rituais ayahuasqueiros. Fechando o Caderno de Artistas, e nossa revista, temos um texto de Mariana Pimentel partilhando e analisando seu processo criativo com a dança em intersecção ao corpo indígena feminino, a performance e a ancestralidade.

Essa revista apresenta-se, dessa forma, como um ato artístico/político de resistência. Resistiremos ao sucateamento da educação brasileira, à diminuição exponencial dos recursos financeiros destinados às universidades públicas, ao negacionismo da ciência e do conhecimento acadêmico. A Revista TXAI mostra-se como uma performance viva, artística, cultural,

acadêmica, política e social contra todo tipo de opressão e silenciamento dos povos originários, negros, mulheres, LGBTQI+, quilombolas, favelados, pessoas com deficiências e todos os oprimidos e oprimidas responsáveis pela construção de cada espaço de liberdade em nosso país!

HAUX HAUX!

Flavio da Conceição
Valeska Ribeiro Alvim

SHANE RĀTA IKA MIYUI

Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá¹

Sahane rāta ikarā eskani kiaki; txipax Tsatsa Maxi hiwe rapi nishū, isa kena; beru beru/txūtū yuxibū haukeawa baini kiaki. Haukeawakinā eskawani kiaki: Tsatsa Maxi nishū uī nikē beru beru ika ramitā isa bake ramia, taramē taramē iki raka betxini kiaki. Haska betxitā atxinū ika niakāi há isa atxipaya bira, há isa taramekāi ana nātaska rakani kiaki. Haskaya ana niakāi bipaya bira, ana taramekāi nātaska rakani kiaki. Haska kūkainirā, unu bai tsisumē huneatū rakani kiaki. Haska rakakē há Tsatsa Maxī kuxikāi atxinū ika kaya bira, ma hawakuxira huni ramitā, Tsatsa Maxi atxi baini kiaki, Shane Rātā ika yuxibū haukeawa bāikinā. Haskawa bāikī unu hawē hiwetā iuni kiaki, aīwakatsi iukinā.

Haskawa bainaya, há ibubū benai ibaunibu kiaki; harakiri kashumē ishū bena kanirā. Haskatā benakī hu akaburā, nixmakē bai tibitā bena txakayama burā betxiama inibu kiaki. Haskayarā Tsatsa Maxirā ma beneyawa katsi Naību ibuama xinabu ini kiaki, Shane Ratā ikapā iukinā. Haska kāixikē bira há Naībū xinā betsawani kiaki; aību harakiri raki kaxiāki haskapa ikarā. Haskakī xināni kiaki; nai metsa katsi xinākinā, haska xinātā hi siri txaiipa xarabu meshte xarabutā shara birā birākī mātixitā, sheu xarabu inū, nixi atāshū mātixitā taewa bauni kiaki, hi xarabu neakinā.

Haskatā há hi xarabu nitxītā, sheu inū, nixiwē nea kubāikinā, ma keyatapawa bainirā, ma nai bepua ikai binumai ikaya bira, niwewā beni kiaki. Há nāibu inakāi hi xarabu neai nikē, niwewā bekī há sheu inū, nixi txapuui nasa baini kiaki. Nāibu haskawa bāikinā, há niwē bukinā unu isa bāibu hiweabuanu, hatū hemaīti pei kamā nama tī ini kiaki. Haska rakakē bira, aībū hemaīti bas abāukī betxini kiaki, Nāibu txitūku pixta rakarā. Haska raka betxitā hawenabu hatu yuiya, itxa birā benitā iunubu kiaki, hatū hiwetā iukinā, haskawashū pimakī shushawa nibu kiaki.

Naību haskaima hatube hiwea, rayamabu hatube rayai ikaya bira, pei kamā aka xināni-bu kiaki. Há pei kamā atā, rututā pashkū mutsa tanū ika kakī iunibu kiaki. Há iuwabu kaibira, ruka mebi bai natāi unu supu ikaibū, há, betsabū maixtxu bāi bāinaibū bira, há Nāibu txuxa ruakabi, rūkenū ika bai tapiawē hiki kaini kiaki. Há bai hawē kairā Shane Rātā ika yuxibu birū bai ini kiaki. Haska há bai tana bāikī pei xarabu mapua betxi tuxini kiaki: kebu peirā, kushu peirā, tete peirā.

¹ Joaquim Paulo de Lima Kaxinawa /Joaquim Maná, do povo Huni kuī de território Praia da Carapanã no município de Trauaçá Acre. Formado em Ciências Sociais, na Universidade Estadual de Mato Grosso – UNEMT, mestrado e doutorado em linguística na Universidade de Brasília - UnB e pós-doutorando em Linguagem e Identidade na Universidade Federal do Acre – UFAC. Secretário da Federação do povo Huni kuī do Estado do Acre, coordenador de educação escolar Huni kuī, membro do Laboratório da Interculturalidade – LABNTER, defensor e pesquisador da língua, cultura do povo Huni kuī também tem produzido materiais didáticos em língua hãtxa kuī para ensinar na escola a língua escrita hãxa kuī para nova geração. O povo Huni kuī é da família kuī/pano que estão em 5 municípios do Acre (Trauaçá, Feijó, Jordão, Marechal Thaumaturgo e Santa Rosa do Purus) em 12 territórios, 116 comunidades e são a proximamente de 16 mil Huni kuī, há também várias comunidades na cabeceira do rio Purus que fica no Peru. Email: joaquimmana@yahoo.com.br

Haska mapua betxitã bira, na pei mapuarã iwanã hawẽ txarawẽ tima, tima akai bira, hawẽ txara neshani kiaki. Haskawaya bira, taxãkã taewẽ pematã nasapaya bira, hawẽ tae neshani kiaki. Haskawaya bira, mekenẽ tsumatã nasanũ iwanã tsuma tanaya bira, neshani riani kiaki. Haskawaya bira, shetawẽ meshtenũ iwanã tukũ tanaya sheneshni kiaki, haskawa ana haskawatima txitũkukãĩ tĩ ika rakani kiaki. Haska rakakẽ Shane Rãtã ika huni kiaki, hawẽ hina kaki peu txaiyarã. Haska kirã bira:

– Shane rãtã txuri! Nai namã tapiaketã! Taix, taix! Hawa barĩtayã ea pemã, pemã aki mekãĩ? Itã hawẽ sheshte ruwewẽ reranũ iwanã, ati, atiwatã, metash bitã renunũ iwanã retima, retima atã. Hepe pei meshtetã shewa tetũtã, haki nanetã há hawẽ birũ yuikĩ:

– Hanũ henerikawẽ, mã ma akakirã! Aka txureke bãu mapu nibu kiaki.

Haska há Shane Rãtã ikatũ kãpax hawẽ hina kakiki nanetã, peutã ikirani kiaki hawẽ hiwe kiri huirã. Haska kirani hawẽ hiwetã nukutã; uinaka beshũ aĩ yuimis, ana aĩ yuiyama hune hawẽ mane nãtiki hana tuxini kiaki. Haskawatã txi txixte bestitxai hushumayai raka bitã, há kãpex taratãtã, hawẽ ruwe bitã ikaini kiaki karuwa tanũ ika kairã. Haska kainaya há Nãibu nane baina, kuĩnẽ akabira, tsas, tsas ikai nĩkani kiaki; Tsatsa Maxĩ shapu aki tsaushunã. Haskai nĩkatã, hawa beshũ ea yuiyama nane baina ikimekãĩ uĩtanũ itã, shapu aka henetã beni kãĩ, kãpax txupetã uĩyãnã há ini kiaki Naĩburã. Haska betxitã bira:

– E, hawai hanu nishũ mĩ Shane Rãtã ika bimashumẽ! Itã birã, hani mia arupa itã xinã baũkĩ, kãti ewapa tsauwa bepẽtã, nenu iwe atanã kerũ ani kiaki. Haskawatã hawẽ ina xarabu yui keyuni kiaki, txaniama ishãkawẽ ishunã. Haskawa tanaya bira ikirani kiaki, Shane Rãtã ika karu ia huirã, haska kirã karu tĩ atã uĩyãnã, kãpaxrã hãtxua rakani kiaki. Haskayabira, aĩ yukani kiaki:

– Tsatsa maxĩ, barĩ tayã ẽ bearã hania? Akabira aĩnẽ yuikĩ:

– Ẽ uĩyamabĩ! Mĩ ea yuibainamãĩ uĩnũ, ẽ hawa uiyamabĩ! Akabira:

– Uĩ yamamaki, mã uĩshuki txani kawẽ! Ishũ hawẽ bawa ina hãtxapa yukani kiaki:

– Harakiri kamẽ bawã? Aka bira, há bawa iki:

– Ẽ ewã beru, ẽ ewã beru! Iki tsaukẽ. Unu bena ketani nukutã hawẽ ina betsa xarabu bepẽni kiaki. Ruka mebi rũkũ; harakiri kashumekãĩ benatawẽ ishũ bepẽa ibani kiaki, unu nanashaki ibaunaya birã, há kãti hanu Nãibu aruanu ma kemawai kaya bira;

– Txakabu mĩ bepẽamẽ! Txuxanunã iwanã hi bitanaya bira, iru kawẽ matũ ewa matuki sinatai kikirã ishũ arutã. Hanushũ pui pisi bepẽa bira habiaska riabaunaya, ana aĩnẽ txuxa tiwaya bepuni kiaki. Habia hati hawẽ ina xarabu bepeã ibaunayarã, retetiwaya aru keyuni kiaki.

Haskabai mexuaya bira há aĩbũ Nãibu butetã habe ushani kiaki; haskairã há Nãiburã habia Tsatsa Maxi ibuama nibu haki nukutã aki ini kiaki. Haskayarã há Shane Rãtã ikarã aĩberã habe ushaisma, teke betsã ikẽ, há aĩ teke betsã ika inibu kiaki. Haskayarã, Shane Rãtã ikapã hanu txuta katsis ikirã, há hawẽ hina txaipatxai hari bake kaikiki uĩrawe aka. Há hina si itxai kiranaya txixã shunama rãshaba sanã shuna hanu ninũ, ninũ akĩ tima tima akĩ; eabi, eabi ibai ana sinuku txai kãimiskẽ. Há hawẽ atĩ nukuxĩkẽ há txutamakĩ bakewamani kiaki.

Haska waima atimas bake ixta tashni xĩkẽ, Nãibũ hawẽ bake rapush katsi, nane bishunũ ika yuka ikaya aĩnẽ nemakĩ yuini kiaki; Shane Rãtã ikarã, keyu unãtiwa miski ishunã. Haska yuibia bira, nĩkama ẽ hawairakãĩ bikai ikaya, nitxini kiaki; mia betxiarã ana nenu pashama, harakirira katãshawẽ, nenu mĩ ana huarã, hawẽ mabu keyu pusakĩ mia betxitirukirã, ani kiaki.

Haskawa nīkatā ikaini kiaki, bai tanai kakī unu nane tūkuraka betxitā ikaini kiaki inairā, haska kaini ma putxinī kainaya birā, ituxini kiaki:

– Shane rātā txuri, bai namā tapiaketā, taix taix! Itā harakiria ē barītāya eki nukuia! Ikaya birā há Nāibu unu nane mebiki tsautā, há tsautā nane akū tseka kaketā urē, urē ashuānā, há Shane Rātā ika inuīrarā, ma hawa kuxira bitā bitāni kiaki. Haskaya há Nāibū ana akū meske, meske atā bira, unu pasku rebu kiri urē, urē ashuā hari bitanū ika ikainaya bira, hawa kuxira bututā ikiranaya bira, ma hawa kuxira pē itā, na kai awe iwanā hawē ruewē kuxa paikī, marias hawē hina txuxani kiaki, Shane Rātā ikapā ibubis hawē hina txuxakinā. Haskawa tsusa baina rakakē ikirani kiaki, há Tsatsa Maxi hiweanu pē itā; Shane Rātā ikapā ea kuxa paya ē huai aka bira, ē mia yuibia mī kaki, ana nenu ikama turi katawē akabira, hiwe binuī keshka kirani kiaki.

Haska kirani hukī tsuna nawabū bakawai unu sai, sai ikaibu nīka tuxini kiaki, haskaibū hatuki nukutuxiaya bira, yukanibu kiaki:

– Haskara kayamē txāi? Akabubira.

– Haskaramaki, Shane Rātā ikapā ea pipaya ē huai, hanira ea aru rikawē! Ikaya bira.

– A, ea habiaska riwa ē huniki txāi! Anibu kiaki. Haskatā bira hani mia arupa txāi, harā hui kiki, mia tana birani kiki, itā bira. Mia maiwanū teneshawē iwanā maxi shātutā, hanatā haki maxi besmīwatā, mushu pei hamamaki hanatā baka biabu hamamaki ri anibu kiaki. Haskawa tanaibū, ikirani kiaki Shane Rātā ika huirā:

– Rātā txuri taix taix! Itā bira hania neri barī tāya huairā, na habia hawē kumā shaka raka kirā? Ikaya bira, tsuna baibu ikani:

– Neri huamaki, nū uīyamaki! Ikaibū:

– Huamamaki, na habia hawē kumā shaka rakaki! Haska kenā eskawamē itā; tsisi iki unu hās ani kiaki. Haskawayarā, habia rasibis keyu axkī iki keyu baunibu kiaki; nisapeirā, tsunarā, bakarā haskaya há Nāibi irianū ika unu pustu pustu ikī mai bexa bexawani kiaki.

Haskatā há Shane Rātā ika kaya, há Nāibu tashnitā yuka ini kiaki:

– Txāi, haraquiri katāpa ē ibuki nukuirā? Hatua bira:

– A, txāi na uramaki, habiari kashū nū baka bi sai, sai ikaya: tsuna txakabu, biski pixta, hanua txikixtapama turi nāta ikawē nukua nū nīka birā xinaki, akabu bira. Na habia manā tanai katawē iwanā yuiyabu ikirani kaiki, Nāibu huirā. Haskawabu hatū xinā tanai, manā tanai ikirani kiaki, haska kirākī mari bene tsauwa betxi tuxini kiaki:

– A, hatiu mari tsauwamē! Itā rūkei ikawanaya bira;

– A, txāi ma ē mia betxiaki neri huriwe! Aka bira, haki nukutayana bira yukani kiaki:

– Haskara kayamē txāi? Aka bira;

– Haskara maki, Shane Rātā ikapā ea pipaya ē huai! Aka bira;

– A, ea habiaskawaria ē huimaki! Hanu meribiki. Atā yukani kiaki. Harakiri kaya mī kai ishumē txāi? Aka bira:

– Habi ē ibuki nuku tanū ika ē kai ikai! Aka bira;

– A, uamaki na habia uramaki! Habiari ea betxima ē sai, sai aka ea itxakī: mari biski bikerā txashatxai, hanushū ea sai, sai akama turi nāta nishū uīwē ē bake manui ē ikairā! Ikai ē nīka tāxiāki. Atā, mia iunū kayuwe itā bebu kirākī yuni kiaki:

– Txāi ē nia txakabuki ea usāyamashawē! Aka bira:

– A, ē mia usāmaki kawē, akabira ikirani kiaki; ua tara kapukei kuwe bixī pē itxaiyaya bira, usāki ehe he! Akaya bira.

– A, txāi ě mia yuiyaki ea usāyamashawē ishunā! Ma mī ea usāshuki, na habia manā tana baītawē, mī hari nukui kairā! Ani kiaki.

Haskawa hui ma bari kaya, hani ushatima, iaketātā shebū txixkē texui ika rakashū nīkani kiaki; kunu patxi tashni kanirā. Há ari, ari ikai nīka xinai kiri, pena tanaya uī kubainarā há ixiāinā unu hushu rakani kiaki. Haka betxitā rūkenū ika, ikawanaya birā, eki rakeama huriwe txai, ani kiaki kunu rikabitū hātxa wakinā. Haska uītā huirā ua shawe batxia raka uī tuxini kiaki. Há uītā rūkenū ika kawanaya, yuini kiaki:

– A, txaitā, ma ě mia betxiaki huriwe ea rūkeamarā! Aka haki nukua yukani kiaki; haskara kayamē? Aka.

– Haskaramaki, Shane Rātā ikapā ea pipaya ě hui ikai! Aka bira.

– A, ea habiaskariwa ě huniki! Haskatā yukakī? Hara-kiri mī kai txaitā? Akabira:

– Ĕ ibuki nukunū ika ě kai ikai! Akabirā;

– A, na uramaki, na habia manā tana bainaki, mia iunū kayuwe, atā iuni kiaki. Haskatā bebu kiranaya há Nāibu hatxū hukī uī kubirantarā, unu tara kapukei tarush isheniaya; ehe he ikaya bira;

– A, mī ea usāshuki txaitā, na habia manā tana baītawē iwanā yuiya ikaini kiaki. Haska kirākī uī kubirantarā, hi ewapa ri inianu shepu pisimayai shete tuxini kiaki. Haskai shetetā uīyanā; runuwā ewapa haki hi ri ikī sēkeni raka betxini kiaki. Haska betxitā na runuwā rakarā itā rūke baunaya bira, runū hātshawakī:

– A, txāi ma ě mia betxiaki neri huriwe! Akabira haki nukutā uīyānā, hi haki tī ikī sēkeni raka iki bira. Haskaya runuanē yuikī:

– Txaī, há ě yubī nia betsetā, bixki bixki atā ea hamistuwe, rateamarā! Aka bira ia ikāi, betsetā há yuishu keskawatā; bixki, bixki atā hamistuni kiaki, haskawarā hawa kuxira ma retxi-
kia txūpi sheni kawani kiaki. Haskatā há runuwānē yukani kiaki:

– Haskara kayamē txai? Aka bira:

– Haskaramaki Shane Rātā ikatū ea pipaya ě hui ikai! Aka bira:

– A, ea habiaskariwa ě huniki! Mī harakiri kai ishūmē? Aka bira:

– Ĕ ibuki nuku tanū ika ě hui ikai! Aka bira;

– A, na ma mī kema tanai, habiari nixi txakatā ě aka mimawai ě ikaya, ea itxakī: runu shepu shenī, hanushū ea txikix tapawama turi nāta nishū uīwē! Eawa ě huimaki! Haskawatā mia iunū kayuwe iwanā ima birani kiaki, manā tanai shaka sheni kiranirā, haska kirani, tara kapukei barush isheni kūkiranaya, usākī; ehe he! Akaya bira;

– A txāi mī ea usāshuki, na habia manā tana baītawē mi nukui kairā! Aka ikirani kiaki.

Haskatā manā tanai ikirani hukī, uī kubirantarā unu pisi mayai shete tuxini kiaki, inawā txashu bishū pikī, hawē shau kepeshi makeumeimarā. Há inu keneya betxitā rūkei ikawana bira:

– Txāi ma ě mia betxiaki huriwe, eki rakeamarā! Aka bira haki nukua yuini kiaki, sheu bitawē iwanānā, há shau neshatā takā atirā. Haska há Nāibu yunua kashū, sheu bitāni kiaki. Há bitāshū mia haskawapa aka bira, shau taneshtā há shai nia turi rebua tawē, haskamarā ě mia bitiru kirā. Há Nāibu ia itābira, ina kaini kiaki, ua pē itā nenu ipa? Aka bira, hanu ikama ana tua iwe aka bira, unu rebuatā ana yukabira, hanu iwe atā yuini kiaki. Butuirā ě bestēyā ishawē ishunā. Haskawatā yununi kiaki ea taka ariwe iwanānā, haskawa bira há yuiyai keska-

wani kiaki. Mestêtã há sheu taka akarã, inu tekerẽ ikãĩ unu há tsauwa rapi, mêtisĩ beresh atani tĩ ika rakani kiaki.

Há tĩ ika raka bai, atimas bestêtã uĩyanã, Naiburã buturiama tsauwa uĩtã, buturiwe ishũ yuini kiaki. Haskawa butuaya yuini kiaki, mia yuinaka ashunũ mĩ ibu betã pitãshawẽ ishunã. Haskawatã hawẽ haxiwẽ yuinaka xarabu ashuni kiaki. Hawẽ haxirã yuinaka tae besti betxitã, nisa maspuatã apauni kiaki, há nisa txatxiarã habia txashu kasmai, yawa rami pauni kiaki. Haskawakĩ habia yuinaka betsa betsapa akĩ itxawa shuni kiaki. Haskawatã há butãshawẽ ishũ kēpaxwa shuni kiaki, há yuinaka akũ, kēpaxki nanekinã unu peshe pıxtawa shuni kiaki. Haskawatã mia nitxĩ kanũ kayuwe iwanã iuni kiaki, haska kaĩkĩ há kēpaxrã habia inawã bushuni kiaki. Haskawa baĩki unu ma kema tanaya yuini kiaki, ma êtxaimaki kariwawẽ ishunã. Haskawatã hawẽ haxi inãni kiaki, mĩ ea besti pewa xinaki mia haxi inãnũ ishunã.

Haska inã bira, há kēpax peuma bira, mawa shãkama txakãma meni kiaki, haska metã, hawa ea ashũxina iki mekãĩ itã, há kēpax bepeãnã; ibaini kiaki yuinaka xarabu tashni bainirã. Haskaya há kai awe iwanã eskarabes atxitã buni kiaki. Kaska kaini hawẽ ewaki nukutã kena tuxini kiaki, há hawẽ ewa kashai tsauwa kenakĩ bira:

– Ewã ma ã huai! Akarãbetsã akai rabanẽ:

– Hanushũ ea ewã akama, turi ikawẽ! Harakiri raki ã bake kanikẽ ã manui ikairã! Ikaya bira:

– Hamaki ewã, habia ã eaki! Ma ã hui ikai! Akabira beistã, bis ikirã ikutã haya kashani kiaki. Haskaimashũ há inawã haxi inã buimarã, yuinaka ashũ hatu pimai hiwea bira. Ana yuinaka atãxina pikani bira, betsã nami pi mikãni kiaki, há mikãibu uĩtã hatuki kashei hãtxani kiaki:

– Ebetã inawã haxi beimashu, hatu nami pimakĩ mikãwaĩ yuikika! Ikai betsã nĩkatã hatu yunini kiaki, haska iki kiaki ishunã. Haska xĩkenã, hawenabũ, haskawa mis mekãĩ iwanã yubanibu kiaki, akĩ nuku uĩmawe ishunã. Haskawabu hatu iushũ, yuinaka tae betxita, nisa maspuatã, há amis keskawakĩ haxiwẽ txatxiarã, ana yuinaka rami shunama, habia nisa besti txatxikĩ nasha ani kiaki. Haskawatã ikama ishuki ana tua betsa anũkawe ikãĩ, txashu tae betxitã, nisa maspuatã akarã, ikamari ini kiaki, ma inawã bemĩ xinarã. Haskaima ana hawa ashũ hatu pimama, hatube pĩtsi raka pauni kiaki. Hanu reskeni kiaki Naibu miyuirã, haska nibu kiaki.

O NASCIMENTO DA PALAVRA TXAI

O nascimento do tratamento especial TXAI surgiu desde a evolução dos povos *Kuĩ* que, durante os contatos foram recebendo os nomes artísticos. O tratamento do povo *Kuĩ* é usado em várias situações, para denominar os parentes mais próximos como: seus primos e os filhos da sua tia, a irmã do seu pai e os filhos do seu tio, o irmão da sua mãe. São esses seus primos que são tratados com a expressão TXAI, as primas que são as irmãs desses primos são tratadas com a expressão *Shanu* e eles tratam os homens de *Txaitã*. Outra situação são os irmãos de sua esposa e seu avó materno, o pai da sua mãe. A outra é a referência às lonjuras, que são as localidades distantes. Na humanidade do povo *Kuĩ* e dos povos *Huni kuĩ*, são essas referências que são explicadas pelo tratamento especial. São as pessoas que você tem total liberdade de brincar com eles, a qualquer momento.

Outra referência do termo TXAI veio através de um mito que conta a relação entre os animais e os humanos *Kuĩ*. Um homem conhecido como *Naĩbu* perdeu a sua noiva para o *Shane Rãtã Ika* – o Espírito Montante. Quando ele percebeu que tinha perdido o amor de sua vida, ele se revoltou e pensou em subir até chegar ao céu. Com essa intenção ele juntou várias madeiras finas e cipó, foi amarrando as varas na direção das nuvens. Quando ele já estava na altura das nuvens, veio um temporal e quebrou todas as madeiras, levando-o para bem longe. *Naĩbu* caiu no terreiro do Povo Pássaro.

Após passar o temporal, uma das mulheres saiu para varrer o terreiro da casa, quando avistou o *Naĩbu* caído no chão. Vendo isso, logo ela gritou para o pessoal de casa, que pegou ele e levou para dentro para ser cuidado.

Meses depois, o Povo Pássaro resolveu fazer uma pescaria com tingui² em um igarapé distante da comunidade. Prepararam o tingui e saíram em direção ao igarapé, onde era para colocar o veneno para pegar os peixes. No caminho encontraram as formigas taioca, todos passaram correndo, mas *Naĩbu* preferiu passar por outro caminho, o caminho do Espírito Montante.

Logo à frente, encontrou uma armadilha do Espírito Montante, que eram umas penas de pássaros enfiados no chão. Vendo isso ele ficou curioso e tentou arrancar as penas com a flecha que ele levava na mão. Quando aproximou a flecha das penas, ficou completamente preso nas penas. Puxou várias vezes, mas não conseguiu tirar sua flecha da armadilha. Tentou tirar a flecha segurando com o pé, logo a pena amarrou o pé dele. Tentou tirar com outro pé, amarrou o outro pé também. Levou as mãos para puxar as penas, logo foi amarrada suas duas mãos. Com isso *Naĩbu* cai no chão e tenta cortar as penas com dentes, mas a pena amarra sua boca.

Logo, chegou o *Shane Rãtã ika*, o Espírito Montante, o dono da armadilha e encontrou o *Naĩbu* deitado fingindo de morto. Logo o *Shane Rãtã ika* falou uma expressão espiritual, pegou seu machado de pedra e fez menção de cortar o pescoço de *Naĩbu*. Porém, pensou: – Ele já está morto...pegou um graveto no chão e cutucou o nariz de *Naĩbu*, para saber se ainda estava vivo. *Naĩbu* não se mexeu. O Espírito fez uma cesta de palha e pediu que as penas que estavam segurando *Naĩbu* o soltassem.

Shane Rãtã ika tinha um panelo feito com seu próprio pênis, pois era muito longo. Colocou *Naĩbu* no panelo de pênis e trouxe para sua casa. Chegando em casa colocou a cesta na grelha de assar a carne. Tinha um pedaço de lenha acesa e colocou debaixo da cesta para aquecer, enquanto ele pegava mais lenha. Logo, saiu para pegar mais lenha no roçado e não avisou para a mulher, como fazia em outros momentos em que trazia caças para casa. Foi quando sua mulher ouviu um barulho estranho da cesta. Ela se levantou e foi até a grelha, abriu a cesta e reconheceu seu antigo namorado *Naĩbu*.

Tirou *Naĩbu* da cesta e o colocou debaixo de uma panela grande de barro e lhe pediu que não fizesse barulho. Como as criações de animais e insetos eram todos falantes, pediu a todos que não falassem do que ela tinha feito. Logo, o homem Espírito chega com as lenhas e vê que a cesta estava aberta sem sua caça especial. Foi direto à mulher e perguntou se não tinha visto a caça que tinha deixado ali. Ela respondeu que não tinha visto, porque ele não tinha avisado a ela. Ele, desesperado, começou a perguntar ao papagaio se não tinha visto a caça que estava no fogo. O papagaio falou: – Só os olhos da minha mãe que sabem.

2 Os termos timbó, tingui e titim designam um conjunto de plantas das famílias das leguminosas e sapindáceas que são tradicionalmente usadas para atordoar os peixes e ajudar na sua pesca.

Para saber se ele estava por ali, soltou as formigas pedindo que o procurassem e as formigas taiocas começaram a invadir as partes da casa. Quando essas formigas estavam se aproximando da panela onde estava *Naibu*, a mulher ameaçou matar as formigas ou se não as guardar. Logo, o Espírito pediu para as formigas se recolherem aos seus lugares e disse para irem atrás novamente se encontrassem *Naibu* por ali.

Chegando a noite, a mulher chamou *Naibu*, que estava escondido, e o levou para a sua rede. Ela nunca dormia com seu marido, pois como ele tinha o pênis comprido, ele ficava em outro canto da casa. Quando queriam transar, avisava que o brinquedo dele estava chegando nela. Assim, ela não transava com ele pela vagina, mas colocava o pênis na dobra do seu joelho. Por isso, ela levou *Naibu* para se esconder na sua rede.

Com passar do tempo ela engravida de *Naibu* e nasce uma criança. Depois de alguns meses, *Naibu* diz à mulher que precisa pegar jenipapo para banhar a criança junto com ela, como é a tradição do povo *Huni kuĩ*. A mulher não o deixa sair, argumentando que o homem Espírito conhece tudo por ali. Porém, *Naibu* insiste em sair para pegar o jenipapo. A mulher concorda, mas explica que se fosse encontrado pelo homem Espírito, não voltasse por ali de novo.

Naibu sai à procura de jenipapo, carregado de frutas, e começa a subir para pegar mais frutas. Nesse momento aparece o homem Espírito e diz: – Encontrei o que estava procurando! *Naibu* logo pensa como escapar e tem a ideia de jogar as frutas de jenipapo para longe do pé, para quando o Espírito Montante fosse pegar, seria o momento de descer e fugir. Assim ele fez. Pegou uma grande quantidade de frutas e jogou para vários lugares e bem longe. Quando o espírito saiu para pegar *Naibu* desceu rápido e saiu correndo. O homem Espírito já estava voltando e tentou acertá-lo com o machado de pedra, mas acabou acertando o próprio pênis, ficando desmaiado.

Assim, *Naibu* escapa desse Espírito e no caminho encontra vários pássaros João-de-barro, que estavam em pescaria em um igarapé. Logo que ele é avistado, os passarinhos já o trataram com a expressão TXAI. Os animais machos o chamavam Txai e as fêmeas de Txaitã.

Os João-de-barro perguntaram a *Naibu* por que estava ali. Então, ele respondeu que estava fugindo do homem Espírito e os pássaros falaram que também escaparam dele. *Naibu* queria chegar à casa de sua mãe de onde a tempestade o tinha levado. O João-de-barro disse que era perto e que podia pegar a terra firme, pois logo chegaria à casa de sua mãe. Nessa direção ele veio se encontrando com vários animais e todos eles o chamavam de TXAI e as fêmeas de Txaitã que foram: a cutia, jabuti, jiboia, orelha de pau e a onça pintada, para quem ele ofereceu um tratamento e em troca recebeu uma flecha mágica.

A partir dessas experiências foi que o tratamento TXAI, foi se fixando para abordar as pessoas que ainda não conhece, ou melhor, aquelas que encontramos pela primeira vez. E, assim, foi se popularizando e atualmente é o tratamento de amizade para aproximar amigos com diversos povos da família *Kuĩ*.

RELATO DE EXPERIÊNCIA: VIVÊNCIAS EM TEATRO POLÍTICO A PARTIR DAS HISTÓRIAS DE MULHERES INDÍGENAS DO PARQUE DAS TRIBOS

Annie Martins¹
Vanja Poty²

Manaus, fevereiro de 2021. Escrevemos este relato com bastante dificuldade de concentração em meio a uma cidade devastada, com o corpo-mente em frangalhos, paralisadas por uma política genocida, pela morte, pelo medo, por não sabermos direito como seguir criando, por termos que conviver com as sequelas do coronavírus, pelo cárcere subjetivo e pela ausência de interação. A pandemia nos prende em casa, o movimento é pouco, a convivência consigo é muita e entendemos que, apesar do estado de calamidade do Amazonas, a sensação de desamparo emocional ocasionada pelo tempo presente atravessa o país. Tais percepções acerca do espírito do tempo contrapõem-se às lembranças afetivas de nosso último processo presencial como docentes do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas: o componente curricular Interpretação II, ministrado para estudantes do quarto período dos cursos de bacharelado e licenciatura de forma modular, entre os meses de fevereiro e março de 2020, dias antes de nossas vidas virarem do avesso. Trataremos aqui de uma experiência pedagógica com o Teatro da/o Oprimida/o, em um contexto de vulnerabilidade social no qual tivemos como inspiração as histórias de luta de duas mulheres indígenas moradoras do Parque das Tribos e, para tal intento, utilizaremos a metodologia de relato de experiência, por meio da abordagem de investigação *história de vida*³.

A disciplina Interpretação II abarca em sua ementa o estudo teórico-prático dos elementos do teatro épico e político na construção da cena, a partir das linguagens investigadas por Bertolt Brecht e Augusto Boal. As aulas foram desenvolvidas com o objetivo de trocar sobre processos de atuação em diferentes contextos políticos e levar as/os estudantes para experimentar a realidade de espaços abandonados pelo poder público na cidade. No primeiro momento, a ideia era manter a tradição do componente de levá-los/as aos presídios localizados em meio

¹Annie Martins Afonso: doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, na Linha de Pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação – LICORES-UFPR. Professora do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas. Coordenadora do Projeto Arbitrio: Teatro na Prisão. E-mail: amafonso@uea.edu.br

²Vanja Poty Sandes Gomes Menezes: Professora de atuação e performance do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, doutora em Artes da Cena (IA/Unicamp). Autora de *A cena e o sonho: poéticas rituais de criação na obra do Odin Teatret* (2015). Líder do grupo de pesquisa Vazio: entre, além e através dos treinamentos e das performatividades da cena, e do NUPRAMTA: Núcleo de Práticas Meditativas no Treinamento do Artista. E-mail: vpoty@uea.edu.br

³“Pertencente à abordagem qualitativa biográfica, consiste em dar ouvidos para as experiências que os sujeitos relatam. O pesquisador escuta, por mecanismos diversos, o relato da história de vida de alguém que a ele narra, possibilitando ao ouvinte (pesquisador) contatos com memorações diversas, as quais corroboraram para a constituição e desenvolvimento tanto pessoal, quanto profissional do indivíduo, desencadeando a formação. As pesquisas no contexto (auto)biográfico são bastante utilizadas como fontes históricas na área da Educação, ressaltando que cada narrativa deve ser analisada respeitando basicamente o contexto e o conteúdo para relacionar-se com a pesquisa da qual se deseja aprofundar os estudos” (CORRÊA; FERREIRA; LIECHOCKI, 2020).

à floresta, por conta de um projeto de extensão atuante no contexto penitenciário local⁴. Entretanto, devido às dificuldades de logística, nosso plano B foi levá-los/as ao Parque das Tribos, maior bairro indígena situado dentro de uma área urbana em Manaus, com mais de setecentas famílias, três mil habitantes e trinta e cinco etnias aproximadamente⁵, onde já acontecem projetos de extensão de outras/os professores/as do Curso de Teatro.

Quase um ano após esta experiência, é difícil prever quando e como voltaremos às aulas presenciais. Apesar da desesperança, gostaríamos de aqui resgatar as memórias de corpos em festa, livres, ouvintes e aprendendo com a história de duas importantes moradoras do Parque das Tribos, a Cacica *Lutana Kokama* e a pesquisadora *Perpétua Tsuni Kokama*. Após nove encontros – de quatro horas cada – com os estudantes da disciplina na Universidade, trabalhando jogos teatrais da estética da/o oprimida/o, técnicas do teatro épico, reflexões e práticas de cenas sobre os temas machismo, homofobia, racismo, gordofobia e relacionamentos abusivos, nos preparamos para estar no Parque durante dois dias, indo pela manhã e voltando no final da tarde. Nossa proposta pedagógica era chegar lá e ouvir, conversar, sentir, vivenciar, jogar, aprender e praticar a escuta sensível, ou seja, não poderíamos impor uma prática cênica apenas para cumprir o plano de disciplina, pois o Teatro Político, especialmente a Estética da/o Oprimida/o, leva em consideração processos de espontaneidade e autonomia, respeitando o tempo de cada um/a pertencente ao jogo, num processo de descobertas sobre si mesmo/a e seu próprio mundo.

Estávamos todas/os, professoras e discentes, empolgadas/os com a ideia de sairmos do espaço formal de ensino. Desde a saída da universidade, observamos as brincadeiras dos estudantes, cantando e mostrando suas casas e/ou outros lugares que frequentavam ao longo do percurso de quase uma hora até o local. O caminho até o Parque já traz consigo uma atmosfera diferente da que estamos acostumadas/os em boa parte da cidade: ao contrário do que é possível imaginar, Manaus não é arborizada e tem poucos espaços públicos de lazer e, por outro lado, os arredores do Parque das Tribos – localizado na periferia da zona oeste da cidade –, são preenchidos por grandes árvores, uma paisagem verde com proximidade direta com a Floresta Amazônica, belezas naturais, pássaros, crianças brincando e correndo pelas ruas de terra.

Cabe ressaltar aqui que não estamos glamourizando a pobreza do local e de seus habitantes, e sim tentando descrever a realidade das opressões do Parque das Tribos. São muitas as lutas travadas entre as lideranças indígenas e as instituições governamentais para fazer valer os seus direitos. Do lado de fora da van da Universidade, o sol escaldante nos revela uma miséria que entristece logo à primeira vista: casas de tijolo ou madeira por fazer, vielas sujas e esburacadas, e igrejas evangélicas espalhadas a cada esquina. Ademais, a fome, as constantes ameaças de desapropriação, o tráfico e a violência afetam o cotidiano dos/as moradores/as, bem como a ausência de saneamento básico e de energia elétrica. Contudo, estas mazelas ficam em segundo plano com a recepção calorosa e com a energia dos abraços de nossas protagonistas e de suas famílias.

4 Projeto Arbitrio: Teatro na Prisão (2015 – até os dias atuais): Projeto de Extensão coordenado pela Profa. Annie Martins nas unidades prisionais localizadas no Complexo Penitenciário Anísio Jobim (COMPAJ), no quilômetro 8 da BR 174, no Estado do Amazonas.

5 Informação em entrevista concedida por Vanda Ortega Witoto ao portal G1 Amazonas e publicada em 29 de janeiro de 2021 (CASTRO, Matheus. Com falta de leitos em hospitais de Manaus, comunidade cria espaço para atender indígenas com Covid-19. In: G1 Amazonas. Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/01/29/com-falta-de-leitos-em-hospitais-de-manau-comunidade-indigena-cria-espaco-para-atender-indios-com-covid-19.ghtml>>. Acesso em 15 mar 2021).



Perpétua Tsuni Kokama e Cacica Lutana Kokama, respectivamente. Fonte: Arquivo

Após as apresentações, Lutana e Perpétua nos convidam para sentar ao chão do espaço do Centro Cultural Mainuma, também utilizado como escola para o ensino da língua Kokama⁶. Sentadas/os em roda, como é de costume no teatro e no cotidiano indígena, o espaço da arena, típico do Teatro do Oprimida/o e inerente aos povos tradicionais, nos proporcionou mais liberdade para ouvir e falar sem hierarquias: o corpo nesta configuração muda, sentindo-se à vontade por um lado e, por outro, lutando contra os incômodos físicos. Havíamos explicado os objetivos do encontro previamente por telefone e por mensagens, como as possíveis experimentações com as histórias delas no Teatro Fórum⁷, reiterando sempre que queríamos aprender e ouvir, no tempo delas e não no nosso. A Cacica Lutana, com 42 anos, se apresenta e nos conta do acidente que sofreu e da fratura em sua perna, devido a um atropelamento de barco que a deixou em coma em 2019, quando um famoso empresário e político de Manaus, alcoolizado, bateu em sua canoa com o *jetski*, levando-a ao fundo do Rio Tarumã – afluente do Rio Negro que circunda o local –, causando ferimentos graves em onze indígenas. O processo judicial do caso ainda aguarda o julgamento, tendo em vista que o responsável pelo acidente recorreu todas as vezes. Então, a narradora nos traz a história da fundação do Parque das Tribos, colocando o acidente em segundo plano naquele momento, revelando sua força de superação e, ao mesmo tempo, o triste costume com as opressões provenientes de homens brancos e envai-

6 “Lutana foi quem movimentou a criação do espaço cultural para o ensino da língua Kokama, o Centro Cultural Mainuma, que é assessorado pela Gerência de Educação Escolar Indígena da Secretaria Escolar Municipal de Educação (GEEI/SEMED) onde Tsuni ministra as aulas. O espaço para que as aulas aconteçam está junto da casa de Lutana, ainda em processo de construção. Tsuni e Lutana são as mulheres que batalham para que o projeto se mantenha, buscando parceiros que possam de alguma forma contribuir com sua efetivação” (BÓRDIN, 2020, p. 69).

7 Técnica do Teatro da/o Oprimida/o de Augusto Boal, na qual as cenas que contam uma história real de opressão são interrompidas pela plateia, para que esta faça um fórum de discussões acerca de outros caminhos que atenuem aquela opressão mostrada. Novas cenas são realizadas substituindo as anteriores, com outras soluções, conscientizando as(os) participantes sobre ser possível solucionar opressões.

decidos. Lutana estava sentada num tronco de árvore cortado –que se transformou em banco –, pele queimada pelo sol, com cicatrizes em um corpo impregnado de histórias, aparentando ser uma mulher que não descansa. Sua família veio do interior do Amazonas, da comunidade do Punã, que fica à beira do rio Solimões, próximo aos municípios de Uarini e Alvarães. Fugindo da miséria, aos cinco anos saiu da comunidade com sua família, passando por várias outras pequenas cidades até chegar em Manaus. Viveram muitas opressões e preconceitos na capital, sem reconhecimento de sua etnia e de seus costumes, até que, com o descaso, perceberam que precisavam de um lugar para abrigar o indígena que chegasse à Manaus. Em 1986, quando tinha oito anos de idade, ela e sua família adentraram as terras da Floresta do Tarumã e lutaram durante anos para formalizar o território como pertencente aos indígenas não-aldeados da cidade, pois, com o crescimento urbano, parte do Tarumã tornou-se um bairro com condomínios de luxo, de modo que empresários do ramo da construção civil reivindicam o espaço para a instalação de empreendimentos.

Ao longo de muitas noites, Lutana, seus familiares e indígenas de outras etnias que foram se estabelecendo no Parque, não conseguiam dormir com medo das ameaças de reintegração de posse, revezando-se para proteger as casas e as terras dos policiais. Ela conta que grileiros se escondiam por entre as árvores e atiravam com armas de fogo, mostrando a marca da bala que a atingiu e também falando das flechas que atingiram os invasores em legítima defesa. Nos encantamos com os detalhes dos rituais realizados para proteger as moradias, que invocavam os espíritos da floresta para que dominassem os opressores com alucinações de ataques de onças ferozes e de barulhos ensurdecedores para que estes se afastassem.

De todos os irmãos homens, Lutana revela que foi a única que enfrentou o poder. Organizou os papéis de registro do Parque das Tribos e, desde 2014, vem pressionando políticos na Câmara dos Vereadores de Manaus e na Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas, desconstruindo um espaço de luta que, tradicionalmente, pertencia aos homens de sua etnia, abrindo um lugar importante de fala e de ação da mulher indígena. Somente em 2019 o Parque das Tribos é reconhecido como um bairro indígena pela prefeitura de Manaus, e não como reserva como o esperado, de modo que até a promessa de saneamento básico e energia elétrica não foi cumprida até os dias atuais.

Eu tinha uns oito anos de idade. Até hoje estamos aqui, lutando nessa terra, pra gente ter essa posse melhor e concretizada, para que as autoridades possam ver que nós indígenas temos o direito de ir e vir quando nós quisermos. Somos índios nativos da natureza e também somos índios da cidade. (KOKAMA, Lutana. Depoimento de Kokama concedido à A. Martins e V. Poty. Parque das Tribos, fev. de 2021. Entrevista)

Em seguida, Perpétua apresenta-se com o seu “nome da cidade”, isto é, o nome escolhido entre os brancos e, depois, com seu nome indígena: *Tsuni*, que significa “pássaro que vive na terra ou que mora” na língua Kokama. Perpétua também é morena, tem a pele marcada pelo sol e se engaja na luta política. Ela conta, com a voz embargada e o corpo contido que, quando adolescente na comunidade Santa Maria – com sete casas à beira do lago pertencentes aos seus parentes –, localizada no Rio Içá, no município de Santo Antônio do Içá, no interior do Amazonas, seu pai ia até a cidade com os seus irmãos e ela, por ser mulher, não podia acompanhá-los e ficava com a mãe.

Os irmãos chegavam sempre empolgados com as coisas que tinham visto e experimentado, tentando explicar o que era gelo ou refrigerante, por exemplo, e ela não conseguia compreender. Bastante curiosa, pede para a mãe convencer o pai a levá-las e, depois de muita insistência, passam três dias na canoa para chegar ao município, no intuito de vender as mercadorias da família. Já nessa primeira viagem, com dezenove anos, conhece a professora com quem morou no município, que insiste para que ela fique em sua casa para estudar, por mais que na época ela não entendesse o que isso significava. Depois de quase um ano de insistência, consegue convencer o pai: trabalhou como babá e fazia a alfabetização à noite durante dois anos, até que, por conta de uma fofoca da cidade, precisa fugir para Manaus porque o pai e os parentes pensavam que estava grávida e ficou jurada de morte pela família.

Infelizmente, esta etapa de sua história assemelha-se a tantas outras que despontaram nos últimos anos: nossa protagonista sofreu mais um caso de escravidão contemporânea. Passou a trabalhar dia e noite em uma casa de família em troca de abrigo e comida, cuidava das crianças, fazia supletivo à noite – sempre com muito controle com o horário de voltar para casa –, perdeu o contato com os parentes, não podia falar com ninguém, sofreu humilhações diversas e era trancada no quatinho dos fundos quando alguém de Santo Antônio do Içá hospedava-se na casa. Às vezes, quando estava sozinha, conversava com as vizinhas que, com pena, falavam para ela fugir.

Após dez anos nessa situação, conclui o ensino médio, engravida e presta o vestibular para o curso de Biblioteconomia na Universidade Federal do Amazonas, fato que relata com muito orgulho: “uma indígena no ensino superior”. A “patroa” desdenhava da sua barriga, fazia ela trabalhar pesado, zombava, dizia que não havia lugar para sua filha na casa, maltratava a sua filha Mainuma, chegando a viajar com toda a família e deixando-a sozinha, operada, com menos de uma semana de parto, entre outras violências. Em uma das brigas frequentes, é expulsa da casa e sem rumo e vai dormir na rua. Consegue abrigo na casa de uma antiga nora da patroa, onde passa sete anos.

Começa a frequentar a faculdade de Biblioteconomia na UFAM, levava a filha para as aulas e, com a ajuda de uma professora, consegue um estágio na universidade para não desistir do curso, além de amparo emocional, ajuda com vale transporte, alimentação, entre outras coisas. É efetivada na UFAM, começa a ajudar em casa financeiramente, tem apoio da família que fica com a sua filha e a vida começa a melhorar, mesmo com os preconceitos que vivia na universidade por ser indígena. É importante destacar que o processo de opressão da/o indígena em Manaus é frequente: chamada de “Paris dos Trópicos” no período áureo de extração da borracha no século XIX, a cidade até os dias hoje se identifica com o título, está construída de costas para seus rios e percebemos uma constante negação da floresta por parte da população ainda identificada com o colonizador.

Outro importante aliado bastante citado pela nossa protagonista é o colega João Paulo Tukano⁸ que conhece em uma disciplina da universidade e, a partir de então, não se sente mais tão sozinha no ambiente acadêmico. Ele a ajuda a conseguir os seus direitos na FUNAI (Fundação Nacional do Índio), que ela nem conhecia, a introduz no movimento indígena, estimu-

⁸João Paulo Lima Barreto ou João Paulo Tukano (nascido no Alto Rio Negro, Amazonas), é um ativista do povo Ye'pamahsã (Tukano). Foi o primeiro indígena a defender uma tese de doutorado em Antropologia Social na UFAM (Universidade Federal do Amazonas), graduado em Filosofia pela mesma universidade, fundou o Centro de Medicina Indígena da Amazônia em 2017.

lando-a a ajudar o próprio povo dentro e fora do Parque das Tribos, a terminar a faculdade e a entrar no mestrado. Durante a roda de conversa, destacamos que Perpétua Tsuni atualmente realiza a pesquisa “A música na visão de uma mulher Kokama” no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFAM e que, no ano de 2016, foi candidata à deputada federal e, em 2018, à vereadora nas eleições municipais de Manaus pelo PSOL (Partido Socialismo e Liberdade). Ela fala o quanto também encontrou opressões nestes importantes espaços – Universidade e Política – nos quais a mulher, e especificamente a mulher indígena, ainda precisa percorrer longas lutas para ter voz.

Hoje, o Parque das Tribos tem uma dimensão importante no contexto manauara e acaba sendo o foco de representação junto à FUNAI e outros órgãos na luta pelos indígenas de Manaus e do interior do Amazonas. E pensar que estas duas mulheres encabeçaram este combate, juntamente a outros/as aliados/as, é de fato uma inspiração. Em seguida, os/as estudantes começam a fazer perguntas e, a cada uma delas, nossas protagonistas observavam suas características, identificando possíveis etnias. Foi momento especial de resgate à ancestralidade e o orgulho em ser indígena: “Você é Saterê-Mawé! Você sabia disso?”, constatou Lutana sobre a etnia de origem de um dos estudantes que, passado um ano dessa experiência, desenvolve trabalhos artísticos relacionados a esta ancestralidade, tornando-se um ativista na pandemia.



Cacica Lutana Kokama mostra as plantas medicinais de seu quintal para os estudantes. Fonte: Arquivo Pessoal

Em seguida, a roda se desfaz e os abraços de gratidão são muitos, os corpos dilatam-se repercutindo a experiência. Passeamos pelo Parque conhecendo a comunidade e seus costumes e vendo de perto as necessidades provenientes da ausência de políticas públicas. Lutana e Tsuni apresentam seu quintal (as duas eram vizinhas⁹), mostrando-nos as árvores e as plantas medicinais usadas em chás e falando da importância de sermos parte e não superiores à Floresta.

Aceitamos o convite para tomarmos banho de rio no encontro seguinte e fomos recebidos/as mais uma vez com afetividade por elas e por suas famílias. Nesse trajeto, muitas fotos, empolgação dos/as estudantes felizes e, alguns outros, com vergonha por conta dos padrões de beleza estabelecidos, preferem contemplar a paisagem. Foi uma festa, quem não tinha levado roupa para banho, se agilizou para entrar assim mesmo ou aceitou emprestado roupas de outros/as colegas.

⁹A pesquisadora Perpétua Tsuni Kokama mudou-se do Parque ainda em 2020 devido à distância, para poder ter mais conforto para estudar.



Banho de rio com os estudantes e com as nossas anfitriãs. Fonte: Arquivo Pessoal

Revigoradas/os, pensamos para a segunda parte do dia uma experimentação de Teatro Fórum e uma roda de conversa. Durante o percurso, conversando com nossas anfitriãs e parte do grupo, elas decidiram juntas que gostariam de ver representada a vida escravizada de Perpétua Tsuni, que se assemelha a história de muitas meninas indígenas que vem para capital e são oprimidas por famílias ricas da cidade. Não se trata de um caso ou outro, mas sim de uma situação comum, vivida até os dias atuais no Norte do país. As/os estudantes já haviam experimentado durante os encontros modulares os fundamentos de Teatro Fórum e Teatro Épico, as técnicas de distanciamento brechtiano¹⁰ e refletiram acerca da ação da/o espectador/a. Augusto Boal (2009) pontua que a verdade de uma possível democracia é a livre manifestação do pensamento e a compreensão das necessidades individuais e coletivas, além de um debate transparente entre as/os oprimidas/os, seguida de ações concretas, pois não basta se conscientizar, a ação é fundamental. Sabemos que deveríamos viver em uma sociedade democrática, porém, esta democracia nem sempre é colocada em prática devido à diversidade de conflitos e às relações de poder.

A filosofia do Teatro da/o Oprimida/o, segundo Boal, reside em respeitar todas as formas do fazer teatral por mais diversas que sejam, sem competir com nenhuma linha de pesquisa considerando-a certa ou errada. É necessário, segundo ele, ter em vista que o intercâmbio criativo de informações e conhecimentos acrescenta à prática do Teatro do Oprimido, que se espalhou pelo mundo. Escolher fazer Teatro Político, especificamente Teatro da/o Oprimida/o

¹⁰ Bertolt Brecht buscava explicitar em suas obras como o mundo é passível de ser modificado por meio da ação social consciente. Em oposição à cena dramática e aristotélica, Brecht não visava apenas a apresentação das conexões inter-humanas individuais, e sim as determinantes dessas conexões, despertando tanto no ator, como no espectador, a reação crítica: o *estranhamento/ distanciamento* (*Verfremdungseffekt* ou efeito V) de tudo aquilo que lhes parecesse familiar e conhecido (POTY, 2013).

em uma comunidade indígena, se mostrava um desafio para nós devido ao medo de nos impormos, ao invés de realizarmos trocas. Todo o cuidado foi tomado para que as protagonistas fossem as próprias mulheres indígenas com suas histórias de superação e vivências de opressão.

O objetivo do TO é estimular reflexões acerca de sociedades humanas mais solidárias (BOAL, 2009, p. 184). A principal identidade do Teatro e da Estética da/o Oprimida/o é tornar real a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, considerada utópica, a partir de um comportamento ético que busque esse ideal. Boal considera e defende a originalidade da metodologia do Teatro da/o Oprimida/o, quando ressalta três pontos principais: a cena pode ser usada por todas/os, não existindo divisão entre palco e plateia; o espetáculo teatral e a vida real se misturam, pois este é uma etapa da vida real, jamais uma ilusão; e, por último, não existem barreiras entre artistas e não-artistas, pois, “somos de todas as artes, todas/os podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura” (BOAL, 2009, p. 185).

O Teatro Fórum, umas das principais técnicas da Estética da/o Oprimida/o, foi o escolhido para encenar a história. O grupo de estudantes da disciplina se reuniu e dividiu-se em dois grandes grupos: um que iria encenar a opressão, outro que iria ser plateia e que, em conjunto com as protagonistas oprimidas que escolheram estar espectadoras, iriam realizar o fórum de discussões para mudar a cena. Nesse processo, diferentes possibilidades de cena são experimentadas, de forma a verificar a opressão por diversos ângulos. O fórum de discussões é contínuo, do processo entre os atores/atrizes ao debate com a plateia. O recorte escolhido foi a situação de cárcere privado da protagonista oprimida, que ficava escondida num quartinho atrás da casa quando visitantes do município de Santo Antônio de Içá vinham procurá-la. A estrutura da cena montada pelos/as estudantes foi a seguinte:

Tema do Teatro Fórum: *Cárcere privado de Perpétua Tsuni como empregada doméstica escravizada na cidade grande*

Personagens:

- Opressora: Patroa branca
- Principal oprimida: escrava indígena
- Outras oprimidas: duas empregadas domésticas da casa que trabalhavam oito horas por dia, ganhavam um salário (não registrado em carteira) e voltavam para suas casas, diferente de Perpétua que trabalhava 24 horas na casa sem ganhar nada.
- Visitantes da cidade de Perpétua.

Cena 1: A cena começa com a oprimida varrendo o lixo da casa, em seguida ouve-se a campainha, com os visitantes de Santo Antônio do Içá.

Cena 2: Cena da patroa branca empurrando Perpétua para um quarto, humilhando-a e pedindo para outra empregada doméstica atender a porta.

Cena 3: A patroa fala com os visitantes, oferece café e água para disfarçar e avisa que Perpétua não trabalha mais ali. Empregada fecha a porta.

Cena 4: Patroa branca retira Perpétua do quarto e a humilha, desqualificando-a e ameaçando-a. Cena termina com a oprimida chorando e sem perspectivas.

Nossas anfitriãs e outras mulheres da comunidade assistem atentamente. Inicia-se o Fórum, identificando as opressões e motivando a plateia a mudar a cena. Percebemos um desconforto em Tsuni que, em um primeiro momento, não quer assumir o lugar da oprimida da

encenação pois, ao que parece, ver sua história representada abriu uma ferida que há tempos estava sem curativo: é perceptível a emoção em seus olhos e no corpo contraído.

Primeira solução da plateia: Perpétua gritar e pedir ajuda as duas empregadas domésticas para lhe tirarem daquele lugar. Uma delas se mostra resistente, pois tem medo de perder o emprego.

A cena é realizada, mas a protagonista real percebe de fora que essa solução ainda é frágil.

Segunda solução da plateia: Perpétua contar sua história e convencer uma das empregadas domésticas a ajudá-la no momento em que chegarem os visitantes, avisando a estas que ela está presa em um quarto. Dessa forma, ela teria mais aliados e não correria o risco de perder o seu emprego como empregada.



Prática de Teatro Fórum realizada a partir da história de Perpétua Tsuni Kokama. Fonte: arquivo pessoal

A cena é realizada com outra atriz da plateia. A patroa branca não tem saída, está sendo pressionada pelos visitantes, que entram na casa e ouvem os gritos da oprimida trancada no quarto, resgatando-a e denunciando a patroa.

Todas/os aplaudem, nossa protagonista se emociona e relata que sim, deveria ter gritado, pedido ajuda, pois talvez a sua situação de opressão não perdurasse por tanto tempo. Neste momento, presenciamos um processo de consciência da opressão e, uma vez conscientes da situação, começamos a procurar aliados/as para nos fortalecermos e de alguma forma sairmos do lugar de subjugação. As mulheres da comunidade também assistiam e batiam palmas, foi importante observá-las e percebê-las contempladas de alguma forma, ouvimos: “vixe, já passei por isso, é horrível” e observarmos o quanto algumas estavam pensativas. Ademais, Tsuni nos revelou que foi a primeira vez que ela conseguiu falar abertamente sobre o assunto, pois este ainda a machuca, porém, durante a roda de conversa e troca de experiências, ela se sentiu mais à vontade e fortalecida para questionar as opressões.

Terminamos esta vivência no dia 4 de março de 2020, com bolo, guaraná¹¹, muita música e dança indígena, abraços e a promessa de voltarmos em breve. No dia 9 de março finalizamos o componente modular no Curso de Teatro da UEA e, no dia 16 de março, a universidade é fechada devido a primeira onda da Covid-19 no Amazonas. Foram meses de mortes, falta de leitos de UTI, profissionais de saúde, equipamentos e insumos hospitalares. Passamos o resto do ano liderando frentes solidárias ao Parque das Tribos, ajudando a arrecadar o básico: alimentos, material de higiene, luvas, álcool em gel e máscaras.

Diversos indígenas do Parque foram acometidos pelo vírus, de modo que a comunidade sentiu ainda mais o descaso de um desgoverno estruturado na necropolítica¹², mostrando na prática como se planeja a morte de um povo. Com a pandemia, percebemos que, mesmo em meio ao machismo e outras relações de poder que tentam abafar suas falas, são as mulheres do Parque das Tribos que gerem o local, com diretrizes, regras básicas de convivência e de respeito às tradições de cada etnia¹³.

Podemos constatar nas falas divulgadas pela imprensa do então Ministro da Educação, Abraham Weintraub, e do Ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, o tal projeto genocida:

Ele tá querendo transformar a gente numa colônia. Esse país não é... odeio o termo 'povos indígenas', odeio esse termo. Odeio. O 'povo cigano'. Só tem um povo nesse país. Quer, quer. Não quer, sai de ré! [...] É povo brasileiro, só tem um povo. Pode ser preto, pode ser branco, pode ser japonês, pode ser descendente de índio, mas tem que ser brasileiro, pô! Acabar com esse negócio de povos e privilégios. (WEINTRAUB, 2020)

Nós temos a possibilidade neste momento, que a atenção da imprensa está voltada quase que exclusivamente para covid-19...A oportunidade que nós temos, que a imprensa está nos dando um pouco de alívio nos outros temas, é passar as reformas infralegais de desregulamentação, simplificação, todas as reformas que o mundo inteiro cobrou. [...] Então, para isso precisa ter um esforço nosso aqui enquanto estamos nesse momento de tranquilidade no aspecto de cobertura de imprensa, porque só fala de covid-19, e ir passando a boiada e mudando todo o regramento e simplificando normas. De IPHAN, de Ministério da Agricultura, de Ministério do Meio Ambiente, de ministério disso, de ministério daquilo. Agora é hora de unir esforços. [...] É de regulatório que nós precisamos, em todos os aspectos. (SALLES, 2020)

As falas acima, amplamente divulgadas pela imprensa, foram ditas pelo ex-Ministro da Educação Abraham Weintraub e pelo Ministro do Meio Ambiente Ricardo Salles, respectivamente, durante reunião ministerial em 22 de abril de 2020. Estas, ilustram o projeto genocida do atual governo, revelando a perversidade e a violência de uma política que destrói a floresta e visa o apagamento das identidades dos povos originários, tudo em nome dos interesses do mercado e das oligarquias do país. Durante a pandemia, essas mulheres indígenas sobrecarregaram-se ainda mais cuidando dos doentes: nossas protagonistas enfraqueceram fisicamente e contraíram o coronavírus. Anciãos detentores das sabedorias dos povos indígenas – como o

¹¹ Dia do aniversário de 35 anos de Annie Martins, comemorado no Parque das Tribos.

¹² Termo cunhado por Achille Mbembe (2018) para designar a política de morte adaptada pelo Estado. O autor elabora esse conceito à luz do estado de exceção, do estado de terror, do terrorismo. É o que vemos, por exemplo, no caso da pandemia de covid-19.

¹³ Durante as frentes solidárias ao Parque das Tribos que realizamos nos anos de 2020 e 2021 devido à pandemia, e após a morte do Cacique Messias Kokama por covid-19, que liderava o Parque em conjunto com a Cacica Lutana, percebemos nos últimos seis meses uma mudança drástica na gestão menos hierárquica entre homens e mulheres no espaço. Após a eleição das novas lideranças, a Cacica Lutana Kokama tornou-se vice na organização local, porém, percebemos que é uma vice-liderança alegórica, pois o *modus operandi* da nova governança passa por cima de suas decisões ou mesmo não a avisa das dinâmicas do Parque.

ex-esposo da Cacica Lutana, o Cacique Messias Kokama –, faleceram e foram enterrados com os rituais possíveis de serem realizados neste contexto, em meio a muita dor.

Acompanhamos o luto no Parque das Tribos. Vanda Ortega, da etnia Witoto – técnica de enfermagem atuante na comunidade desde o início na pandemia, quando nenhuma unidade móvel de saúde havia no Parque, e a primeira pessoa vacinada no Estado do Amazonas –, afirma que o número de infectados ainda é grande e que toda ajuda é bem-vinda. Perpétua Tsuni afirma que apenas os indígenas aldeados estão sendo vacinados como grupo prioritário, e que, mesmo assim, estes estão sendo bombardeados com as *fake news* de pastores locais que espalham boatos nas comunidades de que a vacina contém “o vírus HIV, o chip da besta e que transforma as pessoas em homossexuais”, de modo que a ignorância e o preconceito afastam esses povos do imunizante¹⁴.



Estudante do componente Interpretação II durante nossa visita ao Parque das Tribos. Fonte: Arquivo Pessoal

Sabemos que indígenas não deveriam receber uma ajuda simplesmente, e sim respeito e prioridade nas políticas públicas que lhe são de direito. Ainda assim, isto não compensaria o extermínio que sofreram e sofrem ao longo de tantos anos. Talvez sirva de consolo o fato de a floresta continuar se mostrando, visto que, mesmo na cidade cinza que nega a sua existência, os pássaros vêm nos visitar nas janelas gradeadas e com telas, dançando em liberdade. Assim também estão nossos corpos: presos por uma quarentena infinda, mas recordando-se em festa das memórias desses dias felizes pré-pandemia no Parque das Tribos, inspirados a resistir pelas histórias de Lutana e Tsuni.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BORDIN, Vanessa. **Contando histórias, revelando tradições: encontros com os indígenas no Amazonas**. 2020. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da USP-SP, São Paulo, 2020.
- CASTRO, Matheus. **Com falta de leitos em hospitais de Manaus, comunidade cria espaço para atender indígenas com Covid-19**. In: G1 Amazonas. Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/>

¹⁴ Cabe ressaltar que, apesar do Estado do Amazonas ter sido o epicentro da variante P1 do coronavírus no país no início de 2021, entrando em estado de calamidade pública pela falta de oxigênio e de vagas nos hospitais, os indígenas não-aldeados, extremamente vulneráveis, não estão no grupo prioritário da vacinação. Enquanto isso, o prefeito de Manaus, David Almeida, e a secretária municipal de saúde, Shadia Fraxe, foram denunciados em 25 de janeiro deste ano, pelo Ministério Público Estadual, devido à fraudes no sistema de vacinação, favorecendo, entre outros, filhos de deputados e de empresários importantes da cidade.

amazonas/noticia/2021/01/29/com-falta-de-leitos-em-hospitais-de-manaus-comunidade-indigena-cria-espaco-para-atender-indios-com-covid-19.ghtml>. Acesso em 15 mar. 2021.

CORRÊA, Nayara; FERREIRA, Jacques de Lima; LIECHOCKI, Brígida. História de vida e formação de professores: uma pesquisa do tipo estado da arte. In: **Revista Educação em Perspectiva**. v. 11, 2020, p. 1-16.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

PORTAL G1 AMAZONAS. **MP pede prisão do prefeito de Manaus e de secretária de Saúde por fraudes na vacinação contra Covid-19**. Portal Eletrônico G1, 27 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2021/01/27/mp-pede-prisao-do-prefeito-david-almeida-e-da-secretaria-shadia-fraxe-em-acao-sobre-irregularidades-na-vacinacao.ghtml>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

POTY, Vanja. Conceito de Gestus e técnicas de construção. In: **Revista Performatus**, Porto, Ano 1, n. 6, 2013.

SALLES, Ricardo. **Salles cita foco da imprensa na covid para ‘passar boiada’ e aprovar leis**. In: Portal Eletrônico UOL, São Paulo, 22 de maio de 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/05/22/salles-cita-foco-da-imprensa-na-covid-para-passar-boiada-no-meio-ambiente.htm?cmpid>>. Acesso em 16 mar. 2021.

WEINTRAUB, Abraham: **Odeio o termo “povos indígenas”**; Quer, quer. Não quer, sai de ré. In: Portal Eletrônico UOL, São Paulo, 22 de maio de 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/05/22/weintraub-odeiootermo-povos-indigenas-quer-quer-nao-quer-sai-de-re.htm?cmpid=copiaecola&cmpid>>. Acesso em 17 mar. 2021.

Recebido em: 16/02/2021

Aprovado em: 03/06/2021

BREVE HISTÓRICO DO TEATRO DE GRUPO NO ACRE

Elderson Melo¹

O teatro de grupo no Acre possui uma trajetória rica e significativa, com variadas formas de produção que acompanham os diversos movimentos históricos acreanos desde o processo de integração do Acre ao território brasileiro, ocorrido no ano de 1962. Durante meu mestrado, realizado no ano 2010, junto a Universidade Estadual de Campinas, e publicado em formato de livro posteriormente (MELO, 2016), reconstituí, com bases bibliográficas e documentais, parte dessa trajetória histórica, demonstrando alguns dos caminhos percorridos por acreanos na construção de seus trabalhos teatrais durante o período de 1970 a 2009. Demostrei como, em muitas circunstâncias, as perspectivas do teatro se aproximavam ou divergiam em relação a movimentos teatrais de outras regiões brasileiras. Apontei como uma rica e variada forma de produzir teatro fora traçada por diferentes sujeitos com perspectivas que nem sempre eram convergentes, mas que, sobretudo, tinham efetiva participação nas discussões públicas e no engajamento social da região.

Com base na pesquisa realizada, apresento neste artigo um pouco dos dados levantados em minha pesquisa, retomando a trajetória de alguns grupos de teatro no Acre. O texto inicia apresentando brevemente o histórico de modelos de agrupamento que ocorreram da década de 1960 até o ano de 2009. Sigo descrevendo o trabalho de três grupos de teatro atuantes no Acre em momentos históricos diferentes, entre as décadas de 1980 até a primeira década do século 2000, que possuíam perspectivas distintas de produção, a saber: o Grupo Absabá, o Grupo do Palhaço Tenorino e o Grupo de Teatro Vivarte. Finalizo com uma pequena reflexão acerca dos agrupamentos e da importância do reconhecimento de seus trabalhos.

TEATRO DE GRUPO NO ACRE

As primeiras peças encenadas por coletivos de teatro acreanos, às quais tive acesso por fontes documentais e bibliográficas, foram produzidas pela Igreja Católica na década de 1960. Os grupos estruturados neste período tinham como objetivo central expressar e abordar necessidades evangélicas e sociais locais. As produções mencionadas foram realizadas em parceria com as Comunidades Eclesiais de Base – CEBs. Tais grupos seguiam, com isso, a tradição antiga da Igreja, utilizando a arte de forma aplicada, com fins religiosos e catequéticos.

No Acre, entre as ações dos coletivos que desenvolviam trabalhos sociais junto às Comunidades Eclesiais de Base, uma forma significativa foi a de criar e desenvolver trabalhos artísticos com enfoque na linguagem teatral. As dramatizações realizadas por

¹ Sem vínculos. Estágio de pós-doutorado em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás - UFG (2020). Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo - USP (2016). Mestre em Artes pela Universidade de Campinas - UNICAMP (2012). Licenciado em História pela Universidade Federal do Acre - UFAC (2007) e em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR (2012). eldersonmelo@gmail.com.

esses grupos tinham a intenção de expressar as condições materiais (sociais, políticas e econômicas) da cidade, além de transmitir preceitos morais da Fé Libertária. Possuíam mensagens de conteúdos denunciadores, sem a preocupação de uma elaboração esteticamente estética, mas com um caráter de ação informacional, religiosa e de intervenção em comunidades carentes. (MELO, 2016, p. 10)

O processo de intervenção das CEBs ocorreu de forma sistemática e efetiva em diversas instâncias de representações culturais, uma vez que não esteve presente apenas no teatro, mas também em outras esferas culturais, sociais e políticas. O historiador e professor Airton Rocha (2006, p. 107), em sua tese de doutorado, aborda a importância das CEBs em bairros periféricos da cidade de Rio Branco, apontando como muitos seringueiros, ao se engajarem às Comunidades Eclesiais de Base, tornaram-se lideranças ativas.

Estes trabalhadores tinham a intenção de expressar as condições materiais da cidade naquela época. As encenações realizadas por eles possuíam mensagens de conteúdos denunciadores. Esse movimento perdurou desde as primeiras dramatizações feitas por jovens ligados às CEBs até o final da década de 1970, quando os grupos intensificaram o caráter político de suas representações.

Alguns desmembramentos e desligamentos de grupos começaram a ocorrer apenas nos meados dos anos 1970, quando alguns jovens, que se encontravam afastados da cidade de Rio Branco para estudos nos centros econômicos do país, retornaram ao estado. Esses indivíduos colocaram-se ativamente perante as questões sociais da capital, iniciando uma prática efetiva de mobilização política. Para tanto, utilizaram, muitas vezes, o teatro como forma de articulação de seus interesses.

No final dos anos 1970, os grupos de teatro de Rio Branco chegaram a somar uma quantidade de onze companhias teatrais, com diversas propostas espetaculares que não mais seguiam, necessariamente, as questões religiosas, o que provocou um rompimento, em muitos casos, com a Igreja.

O Evangelho não satisfazia mais as necessidades de temas a serem desenvolvidos e os que optaram por se dedicar ao teatro, tiveram que sair dos centros comunitários e partir para conquistar outros espaços. Nessa fase, muitos grupos de jovens se dispersaram, alguns como os do [bairro] Estação Experimental com quase 100 (cem) jovens, e o teatro passou a partir daí a ser mal visto pelos coordenadores de grupos, padres e demais pessoas envolvidas com a Igreja. Esse clima durou bastante, em 1979, por ocasião de uma apresentação numa comunidade, acusaram o teatro de ter acabado com o grupo de jovens do bairro Bahia e em seu lugar ter-se transformado em grupo de teatro. (ROCHA, 2006, p. 153)

Rocha (2006) evidencia que a década de 1970, no estado do Acre, marca a organização de festivais musicais e de artes plásticas, a constituição de grupos de música e de teatro e a produção de algumas películas de cinema. Segundo o autor, no final da década, já era possível encontrar no estado mais de uma dezena de grupos de teatro e música que desenvolviam um processo significativo de produções e divulgações artísticas. Apúi, Semente, Macaíba, Sacy, Fragmentos, De Olho na Coisa, Gruta, Pimentinha, Vogal, Grito, Testa, Kennedy e Piatemar foram os grupos que se destacaram como parte do movimento teatral amador na cidade de Rio Branco, capital do estado do Acre. Já no campo musical tivemos os grupos musicais Raízes, Vitória Régia e Brasas do Forró, com relevante importância para a época. No cinema, as pelí-

culas produzidas na época foram elaboradas pelas produtoras Cine Clube Aquiri e ECAJA. Na literatura e nas artes visuais foram realizados os movimentos intitulados Barracão e o Contexto Cultural, apresentando poesias, contos, crônicas, literatura de cordel e artes plásticas.

No final da década de 1980, novas experiências artísticas passaram a ser desenvolvidas, como reflexo da interação de alguns artistas que vinham de outras regiões do país com propostas estéticas e artísticas diferentes.

Até meados dos anos 1980, as coisas foram melhorando e as peças tiveram uma fase mais criativa. Foi nessa época que tivemos a presença de diretores importantes do teatro brasileiro em Rio Branco, entre eles está o Fernando Peixoto, que dirigiu Calabar, e o Celso Antunes, diretor de teatro e professor da UNICAMP. (REVISTA NATIVA, 1995, p. 17 apud ROCHA, 2006, p. 185)

No ano de 2009, quando realizei minha pesquisa, registrei a existência de 23 coletivos consolidados e organizados que realizavam atividades teatrais no estado do Acre. Todos os grupos pesquisados se autodenominam grupos ou companhias de teatro. A maioria desses coletivos estavam, na época, vinculados à Federação de Teatro Amador do Acre – FETAC, uma organização sem fins lucrativos que atua na representação da classe teatral no estado.

Os grupos de teatro encontravam-se instalados nas principais cidades do Acre: Rio Branco, Brasiléia, Cruzeiro do Sul, Rodrigues Alves e Porto Walter. Dentre os grupos que fizeram parte da pesquisa, 52% encontram-se instalados na capital, cidade de Rio Branco. Essa quantidade expressiva pode se dar pelo fato de que há na capital uma circulação maior de discursos e práticas sobre teatro. Em contrapartida, percebeu-se uma quase inexistência de teatro em outras cidades, principalmente nas interioranas.

Entre as estilísticas de produção, destacam-se, nos primeiros anos do século XXI, as realizadas na perspectiva de uma construção de identidades (HALL, 2005). Na pesquisa, por meio da técnica de análise do espetáculo de Patrice Pavis (2008), realizei uma leitura do espetáculo teatral *Manuela e o Boto* (2009), do Grupo de Teatro Vivarte. À luz dos Estudos Culturais, aponte a construção de semióforos (ANDERSON, 2008) e de mitos fundadores (CHAUI, 2004) como partes importantes desse processo.

ABSABÁ

O primeiro grupo teatral que se destaca nesse artigo é o Absabá. A figura mais importante do processo de sua formação foi o irreverente ator e diretor Beto Rocha. Este é um representante ilustre dos palcos teatrais acreanos, tendo participado de diversos grupos no estado e fora dele. Iniciou sua carreira no grupo Gruta, no começo de 1979, e foi inconstante entre os coletivos, flutuando pelo grupo Semente, Sacy e 4º Fuso. Em 1987, fundou o grupo Absabá – Núcleo de Pesquisa Teatral. Em entrevista concedida à revista N'ativa, em 1995, Beto Rocha comentou a sua iniciação no grupo Gruta:

Somente uma vontade ansiosa de fazer algo, de montar espetáculos, de aprender. Queria fazer qualquer coisa. Fui para o grupo Gruta, trabalhar com o Naylor e o José Alves para montar Suarentos do Marley Cunha. Esse trabalho estreou em outubro de 79 [...] a maioria das montagens era direção coletiva, todo mundo dava pitaco, tanto quem sabia como quem não sabia nada [...] o trabalho era apenas intuitivo. Não tínhamos definido o papel do diretor, nada de técnica e muito menos estética. (REVISTA NATIVA apud ROCHA, 2007, p. 184)

Diretor, ator, pesquisador e dramaturgo, Beto Rocha foi grande defensor do movimento teatral no Acre, bem como um militante da consciência libertária. Ele defendia uma linguagem teatral que se pautasse em questões da identidade amazônica. As criações do Absabá foram realizadas por meio de estudos dos elementos sociais, étnicos, artísticos e culturais de grupos indígenas que habitaram a região da Amazônia. A criação do primeiro espetáculo do grupo, *Histórias de Quirá*, ocorreu a partir de uma pesquisa *in loco* nas aldeias indígenas do Kulinas. Essa pesquisa foi realizada pelos próprios atores do Absabá com a ajuda de alguns especialistas, como o historiador Abel Kanaú, especialista em antropologia e linguística.

A montagem do espetáculo História de Quirá (1990/92) circulou o país em diversos eventos de teatro, foi premiado em todos os festivais dos quais participou e encerrou sua temporada no I Festival de Teatro da Cidade de Vitória - ES. Foi indicado para representar o Brasil no Festival Internacional do México, esteve em temporada no teatro Glauber Rocha - RJ e apresentou-se na ECO-ARTE, em Belo Horizonte. (KANAÚ, 1999, p. 135)

Em seu livro (1999), o historiador Abel Kanaú explica que foi convidado para integrar o grupo em 1990, ocasião em que ainda participou, como pesquisador, do processo de criação do referido espetáculo, criado com base no mito da criação do povo Kulina. Segundo o autor, no processo de construção do espetáculo, o núcleo de pesquisa mergulhou inteiramente na cultura e vida dessa tribo indígena, o que propiciou a eles uma troca de conhecimentos e um forte estímulo à criação cênica.

Assim, o grupo realizava uma prática denominada de Teatro Antropológico. Este é um termo utilizado, sobretudo na América Latina, para designar um teatro que tenta ampliar a noção de teatro para incluir elementos como a performance e estudos de diferenças culturais. Esse movimento se utiliza do que vem denominando de etnocenologia para explicar suas encenações. Teatro esse que busca suas fontes nos estudos de Grotowski, na antropologia teatral de Eugênio Barba e nas encenações de Schechner (PAVIS, 2005, p. 374).

GRUPO DO PALHAÇO TENORINO - GPT

O Grupo do Palhaço Tenorino carrega o nome artístico do seu fundador e diretor, Dinho Gonçalves, mais conhecido na região como Palhaço Tenorino.

O Grupo do Palhaço Tenorino, ou simplesmente GPT, foi fundado, informalmente, no dia 9 de março de 1991, constituindo-se legalmente no dia 5 de dezembro de 1996 com a elaboração de seu Estatuto e eleição da primeira comissão diretora. Segundo a atriz e arte-educadora Marília Bomfim (BOMFIM & OLIVEIRA, 1999, p. 18), a utilização do nome Palhaço Tenorino deu maior credibilidade ao trabalho de um grupo principiante, visto que o Palhaço Tenorino, personagem interpretado por Dinho Gonçalves desde 1982, já era uma figura muito conhecida na cidade de Rio Branco. (MELO, 2016, p. 26)

O primeiro trabalho que contribuiu para a estruturação do grupo foi a montagem do espetáculo *Fala Palhaço* (1991), dirigido por Dinho Gonçalves. No elenco encontravam-se Manoel Souza, Alexandre Magno, Elias Daier, Marília Bomfim, Mara Araújo e Dinho Gonçalves. O GPT, desde seu início, percorreu um caminho de constantes preparações de atores, produções e pesquisas. As encenações do grupo eram realizadas a partir de textos dramáticos de diferentes autores teatrais nacionais, possuindo uma poética, basicamente, naturalista e realista.

A partir do seu início, o GPT trilhou um percurso de muitas criações, formação continuada dos atores e pesquisas teatrais. Mesmo custeando seus espetáculos com recursos próprios, as apresentações sempre contaram com um público significativo. Conforme o grupo foi desenvolvendo sua trajetória, com as verbas advindas, em sua maior parte, da bilheteria das peças anteriormente apresentadas, passavam a investir nos próximos trabalhos.

Em sua história, o GPT possui trabalhos teatrais com poéticas variadas desenvolvidas a partir de diferentes textos dramáticos e experimentações de cena, apresentando espetáculos teatrais como os de Plínio Marcos e Maria Clara Machado. A dramaturgia era selecionada pelo diretor Dinho Gonçalves, privilegiando-se textos polêmicos e de carga social densa.

No ano de 1992, com o mesmo elenco, o grupo montou o seu segundo espetáculo, *Maria Minhoca*, texto de Maria Clara Machado. Em 1993, o GPT encenou o texto *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. Em dezembro do mesmo ano, o jornal A Gazeta fez uma publicação comentando que o espetáculo *Navalha na Carne*, encenado pelo GPT, foi uma das mais belas peças apresentadas no Acre nos últimos tempos: “[...] a arte soube apresentar-se na sua maior perfeição, desde a escolha do texto, passando pela direção até a escolha e a interpretação dos atores”.

Os outros espetáculos apresentados pelo grupo foram: em 1994, a adaptação de *Torturas de um Coração* de autoria do dramaturgo Ariano Suassuna; em 1996, a peça *O que é Privatização?*, criada em parceria com o Sindicato dos Urbanitários; o musical *Tempo de Solidão* (1997) escrito e dirigido por Dinho Gonçalves em parceria com o chargista Francisco Braga; em agosto de 1998, o espetáculo *Os Saltimbancos*, texto de Luís Enriquez e Sérgio Bardotti, adaptado no Brasil por Chico Buarque, baseado no clássico infantil “Os Músicos de Bremsen”. (MELO, 2016, p. 27)

Desde sua formação, o GPT produz trabalhos com o casal Dinho Gonçalves e Marília Bomfim, em parcerias com outros artistas locais. Embora tenham sido realizadas outras peças além das citadas, pode-se destacar o espetáculo *A Menina e o Palhaço* (2001), criado, dirigido e apresentado pelo casal, com projeção local e nacional, que ainda é apresentada na cidade e em outras localidades do país.

GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO VIVARTE

Outro grupo que possui relevante atuação no estado do Acre é o Grupo Experimental de Teatro Vivarte, atuando na cidade de Rio Branco desde 1998. Durante esse período, vem dedicando seus trabalhos a intervenções sociais em comunidades de bairros carentes e a produções teatrais. Além disso, suas temáticas perpassam o teatro de rua e as artes integradas, com ênfase na cultura popular brasileira, no imaginário e nas tradições acreanas e amazônicas.

Em 2009, pude notar que:

O grupo, atualmente, é composto por pessoas que o integram desde sua organização inicial e por diversos novos membros que foram agregados durante os anos em que se encontra atuando, somando um total de oito membros. Também fazem parte do grupo alguns membros que se juntaram a partir de oficinas ministradas nas comunidades de bairros e que passaram a realizar trabalhos esporádicos com o grupo, como, por exemplo, quatro crianças de comunidade que passaram, a partir de 2009, a fazer parte de alguns espetáculos. (MELO, 2016, p. 81)

As escolhas temáticas, ou motivos para as criações poéticas, têm como base a cultura popular brasileira e a cultura local. As propostas têm como inspiração inicial o grupo colombia-

no La Candelária. Nessa linha, o Vivarte elege algumas temáticas específicas que se desenvolvem em experimentações coletivas, geralmente focadas na linguagem do teatro de rua.

As experiências desenvolvidas pelo grupo se estruturam como reflexo de sua atuação no estado. Até o ano de 2009, tinham sido montados dez espetáculos, sendo eles: *As Lorotas e os Mitos da Floresta*; *Contato Amazônico de III Grau*; *A Casa do Brasil*; *Artes dos Imortais*; *Brincando com Cordel*; *Manuela e o Boto*; *O casamento do Filho do Mapinguari*; *História de Encantos*; *Arte pra quê?* e *Os Sofrimentos da Mãe da Mata* (MELO, 2016, p. 83). Além desses trabalhos, foi possível notar constantes intervenções cênicas, tanto na zona urbana, quanto em zonas rurais, realizadas na capital e no interior do estado do Acre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Teatro de Grupo no Acre seguiu os modelos de outros agrupamentos e teve bases semelhantes a diversas outras experiências teatrais no Brasil. Em busca do reconhecimento, os coletivos que atuavam com o teatro, até o ano de 2009, organizavam-se de forma discursiva, jurídica e estratégica como Grupos de Teatro. Se olharmos para os grupos de teatro do estado do Acre, em paralelo a outros coletivos teatrais do território brasileiro, podemos perceber a importância dos trabalhos desenvolvidos por eles. Os coletivos teatrais, por meio de suas experiências prévias e iniciativas, muitas vezes próprias, produzem trabalhos que valorizam os saberes locais e fortificam a cultura da região. Essas práticas contribuem para o desenvolvimento descolonizador de todo e qualquer teatro que hoje venha a ser realizado nesses moldes. No Brasil, os coletivos teatrais podem ser vistos hoje como os mantenedores e expoentes das diferentes práticas culturais no território nacional.

Embora distintos, com produções que tratavam de abordagens, temáticas e estilísticas diferentes, a construção das distintas abordagens no Teatro de Grupo no Acre se relaciona a um ideal de pertencimento e almeja o agrupamento dos sujeitos ao redor de marcos fundamentais para sua visualização como integrantes e participantes de sua realidade. A necessidade de valorização desses trabalhos surge como um contraponto à uma visão colonizadora e eurocêntrica da Amazônia, à sua população e sua arte produzida no estado que, de maneira sistêmica, constrói um olhar exógeno a respeito do local e de seu povo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- KANAU, Abel. O Adsabá e a Cultura Kulina. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 135-138.
- MARTINELLO, Pedro. **A Batalha da Borracha na Segunda Guerra Mundial**. Rio Branco: EDUFAC, 2004.
- MELO, Elderson. **Teatro de grupo no estado do Acre**: trajetória, prática e a inserção do estilo regional. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. **Teatro de Grupo: Trajetória e prática do teatro Acriano (1970-2010)**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

_____; ANDRAUS, Mariana B. M. Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais do início do século XXI. In: **Conceição | Concept.**, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 95-110, jan./jun., 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectivas, 2008.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROCHA, Airton Chaves da. **A reinvenção e representação do seringueiro na cidade de Rio Branco - Acre (1971-1996)**. Tese (Doutorado em História Social). Departamento de História, PUC, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/7281040.html>. Acesso em: 6 jan. 2021.

SILVA, Laélia Maria Rodrigues da. **Acre: Prosa e Poesia (1900-1990)**. Rio Branco: UFAC, 1998.

Recebido em: 24/02/2021

Aprovado em: 03/03/2021

A CARTA DO CAMINHO (QUANDO "A CIVILIZAÇÃO AVANÇA SOBRE A FLORESTA")

João José Veras de Souza¹

Pode parecer indevida, numa revista sobre teatro, a publicação de um artigo como este, que trata de uma análise produzida sobre uma crônica de um literato brasileiro, mesmo não sendo literária a aludida análise. Todavia, não se pode desconsiderar que uma das formas pelas quais o teatro se realiza é, também, por meio do texto escrito pelo qual se funda a encenação. Todo texto escrito está potencialmente a caminho do palco. Qualquer texto é representável. Nesse sentido, a crônica aqui analisada pode ser – e é, caso se queira – um texto dramático. Por esta primeira razão, penso ser esta revista um dos lugares plenamente possíveis para a sua leitura e discussão.

Ademais, a mim parece óbvio que a linguagem teatral não se reduz à forma. Ela se alimenta da substância da vida, do que acontece no mundo social, especialmente. Ela é, como toda linguagem artística, mais uma das maneiras/posturas de leitura e intervenção no mundo. Assim, o esforço analítico aqui empregado diz respeito e é do interesse igualmente do campo dramático, na medida em que o texto analisado se pauta e discute questões históricas da vida social, política, econômica e cultural em que se vive na América Latina, no Brasil e no Acre que podem, como de fato o fazem, substanciar a dramaturgia que se consome e se produz aqui neste lugar amazônico.

Nesse sentido, o debate proposto aqui coloca em questão o próprio fazer artístico, sobretudo pelo que transmite, no caso, até que ponto a arte se põe a serviço do *status quo* da condição moderno-colonial, de sua afirmação e reprodução, ou se dispõe a ser um dos meios pelos quais seja possível frente ao mesmo problematizar, negar e resistir.

Será com tal disposição que o presente artigo pretende, em última análise, ser um objeto analítico de interpelação frente à histórica condição colonizada deste continente sul-americano que se reproduz internamente, do mesmo modo aplicável ao campo da expressão teatral, daquele tipo não acomodado esteticamente e politicamente. A conferir.

Tome Vossa Alteza, porém, minha ignorância por boa vontade, e creia bem por certo que, para aformosear nem afeiar, não porei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu.
(Trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha)²

Affonso Romano de Sant'Anna é um escritor brasileiro nascido em Minas Gerais. Teórico da literatura, cronista e poeta, um de seus poemas mais conhecidos – *Que País é Este?*

¹ O autor é um artista acreano, de Rio Branco, graduado em Direito e Letras, pela Universidade Federal do Acre-UFAC, com mestrado em Direito e doutorado em Ciências Humanas, pela Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC. E-mail: joao_veras@hotmail.com.

² Apud OLIVIERI; VILLA, 2009

(SANT'ANNA, 1990) – é considerado um marco da poesia de resistência publicada em plena ditadura militar no Brasil. Foi professor em diversas universidades brasileiras, também nos EUA, Alemanha e França. Ganhou vários prêmios por suas obras. Na presidência da Biblioteca Nacional, fez, segundo afirma, com que o Brasil fosse País-tema das feiras do livro de Frankfurt (1994), de Bogotá (1995) e de Paris (1998).

Quando completou a idade de 76 anos, em 2013, Affonso esteve pela primeira vez no Acre. Foi convidado pela Academia Acreana de Letras-AAL para, em dois dias, proferir na capital Rio Branco uma conferência na Biblioteca Pública com o tema: *Leitura e Arte na atualidade*, e autografar seus livros na livraria do *shopping* da cidade, ocasião em que a AAL, que estava comemorando 75 anos de existência, lhe concedera o título de Membro Correspondente.

A viagem do escritor lhe rendeu a crônica *No Caminho da Floresta*³ (SANT'ANNA, 2013) publicada em 27 de outubro de 2013, no Jornal mineiro O Estado de Minas. Por ela, o cronista lança suas impressões sobre o lugar em que visitou, manifestando sua visão de mundo em relação à América Latina, à Europa, ao Brasil e ao Acre, as relações geopolíticas, epistêmicas, históricas e ontológicas.

Este trabalho pretende fazer uma breve análise da crônica – aqui entendida como uma espécie de *relato de viagem* – a partir de algumas marcas discursivas que reproduzem e reforçam assimetrias raciais, étnicas e nacionais constantes nos ambientes de significados simbólicos e no imaginário histórico moderno-colonial.

COLONIALIDADE

Para o sociólogo peruano Aníbal Quijano, a histórica da América Latina tem início justamente com o processo de destruição praticada pela colonização europeia de todo o seu mundo histórico, seja com a “desintegração dos padrões de poder e de civilização de algumas das mais avançadas experiências históricas da espécie”, seja com o “extermínio físico [...] de mais da metade da população dessas sociedades”, seja com a “continuada repressão material e subjetiva dos sobreviventes”. Ainda de acordo com Quijano, “entre os escombros desse prodigioso mundo em destruição, e com seus sobreviventes, foram produzidos, no mesmo movimento histórico, um novo sistema de dominação social e um novo sistema de exploração social” resultando em um novo padrão de poder, a que categoriza de colonialidade (QUIJANO, 2006-2, p. 60-61).

É com este novo padrão global de poder colonial que se instala o “sistema mundo moderno-colonial” (WALLERSTEIN, 2005) pelo qual uma parte do planeta (tida como Centro) passa a dominar o “resto” (tido como Periferia) política, social, econômica e culturalmente. Muito embora o regime colonial tenha sido formalmente extinto, o colonialismo produziu e legou regimes de hierarquias “raciais”, “étnicas” e “nacionais” as quais perduram, segundo Quijano, como categorias “de pretensão ‘científica’ e ‘objetiva’ de significação a-histórica, isto é, como fenômenos naturais e não da história do poder” (QUIJANO, 2006-2, p. 60/61). Ainda hoje não é possível deixar de ver que

[...] a grande maioria dos explorados, dos dominados, dos discriminados são exatamente os membros das “raças”, das “etnias”, ou das “nações” em que foram categorizadas as populações colonizadas, no processo de formação desse poder mundial, da conquista da América em diante. (QUIJANO, 2006-1, p.417)

³ <https://beneviani.blogspot.com/2013/10/affonso-romano-de-santanna-no-caminho.html>

Nesse passo, a colonização ainda se mantém no plano do imaginário dos colonizados, os membros das “raças”, “etnias” e “nações”, desde o início, categorizadas, pelo poder colonizador, como inferiores, epistêmica e ontologicamente.

A colonialidade criou uma categoria social – raça – até então inexistente, fundamental no processo de dominação social que consistia na naturalização de relação de poder – imposta aos sobreviventes – pela qual os tornava inferiores em sua natureza material e, por isso, em sua capacidade de produção histórico-cultural (QUIJANO, 2006-2). Com isso, a ideia de raça foi vinculada não só à materialidade das relações sociais, mas à materialidade das próprias pessoas. (IDEM) A partir daí foi imposta a toda a população sobrevivente – em sua pluralidade – uma única identidade racial/colonial: índios. Mesmo destino também sofreram aquelas populações sequestradas da África para as Américas quando – na condição de escravos – foram racializadas como *negros* (IBIDEM).

Este novo sistema de classificação social se aliará a um novo sistema de exploração social – de controle do trabalho, pela qual todas as formas até então conhecidas de exploração do trabalho – “escavidão, servidão, pequena produção independente mercantil, reciprocidade e capital” – se associam em um único sistema, a tal ponto de tornar simétricas a dominação e a exploração de modo que os negros passaram a ser, por definição, escravos, e os índios, criados, enquanto os “não índios e não negros – amos, patrões, administradores da autoridade pública, donos de benefícios comerciais – eram os senhores que detinham o controle do poder. De lá pra cá tem sido a cor o elemento que, em regra, definirá o lugar de cada indivíduo na divisão social do trabalho” (QUIJANO, 2006-2, p. 68/69).

A colonialidade se mantém como o padrão de poder global, a partir de critérios coloniais euro-norte-americanos, racializando, classificando e patologizando os que estiverem fora de seus esquadros, mormente, ainda, os negros, índios, mulheres, homossexuais, não cristãos, latino-americanos, africanos, entre outros. A colonialidade também se estabelece e tem vigor no plano interno dos estados-nação – como colonialismo interno – se reproduzindo pelas suas elites crioulas, estas que, seduzidas pelo poder moderno-colonial e aceitando a condição de inferior dada pelo discurso eurocêntrico, cumprem o papel de seus agentes muitas vezes irrefletidamente face à cegueira da sedução que cria neles a esperança de alcançar o *status* de civilizado, moderno, superior, desenvolvido...similar.

RELATOS DE VIAGEM/CRÔNICAS

A literatura, em quaisquer dos seus gêneros, tem se prestado a ser, entre outros usos, instrumento de interpretação do mundo. Nesse sentido, no caso dos *relatos de viagem*, a isto tem servido, sobretudo quando se alia à história colonial, “[...] para criar uma forma eurocêntrica de consciência global” (PRATT, 1999, p. 29). Com a obra *Orientalismo – O oriente como invenção do Ocidente* (SAID, 2002), Edward Said demonstra o quanto a literatura, no caso de línguas da expansão colonial, forma um significativo corpo de saber literário, erudito e científico sobre o colonizado, sobretudo sob os signos do exotismo e da inferioridade. Por eles, toda sorte/azar de visão/interpretação – dos que chegavam sobre os que estavam – fora produzida, especialmente a serviço dos interesses daqueles. No caso do Brasil, seus autores – entre portugueses, franceses, alemães – ficaram conhecidos na história como os “Cronistas do descobrimento”. Coube ao escrivão português da frota de Cabral, Pero Vaz de Caminha, dar início à série

com a sua *Carta do Achamento do Brasil* ou *Carta de Caminha* (OLIVIERI; VILLA, 2009). Eni Orlandi aponta que:

No período colonial, os europeus que estavam engajados no contato e no modo de apropriação da América encontraram no relato uma forma privilegiada de acesso e de difusão (reprodução). O modo que eles encontraram de fazê-lo – aliando crônica e ciência – confere aos relatos a capacidade de juntar uma função esclarecedora (informar sobre o novo mundo), a uma função edificante (reafirmar a cultura europeia) e cristianizar o mundo. (ORLANDI, 2008, p. 113)

Também Walter Mignolo confere que “com os cronistas das conquistas tem início ‘a massiva formação discursiva’ de construção da Europa/Ocidente e o outro, do europeu e o índio, do lugar privilegiado do lugar de enunciação associado ao poder imperial” (MIGNOLO apud LANDER, 2000, p. 26)

Na mesma linha, Santiago Castro-Gomes afirma que é no campo das relações geopolíticas moderno-coloniais entre e intra continentes e países, pelas quais dispositivos de saber e de poder são voltados para a construção de representações, é que se opera a ideia de “invenção do outro” – mormente do “visitante” em relação ao “visitado” – prática resultante do “processo de produção material e simbólica no qual se viram envolvidas as sociedades ocidentais a partir do século XVI”.(CASTRO-GOMES, 2000, p. 172)

A região Amazônia também teve seus cronistas (e ainda os têm) que, da mesma forma, produziram (e ainda produzem) seus relatos a partir dos mesmos caminhos e olhares das conquistas empreendidas. Para Ana Pizarro, na trilha de Neide Gondim em sua importante obra *A invenção da Amazônia* (GONDIM, 1994), a Amazônia “é uma região cujo traço mais geral é o de ter sido construída por um pensamento externo a ela” (PIZARRO, 2012). Nesse sentido, Bessa Freire nos informa que os relatos produzidos sobre esta região no período colonial devem ser compreendidos:

“como textos vivos, portadores de um projeto político que, consciente ou inconscientemente, colaboram na construção de um modelo de relacionamento entre a realidade indígena da Amazônia e o chamado Velho Mundo. Isto é, ao informarem ao ‘mundo civilizado’ sobre as maravilhas que viram e ouviram nos sertões das amazonas, estavam criando as condições subjetivas necessárias ao avanço das forças colonialistas em espaços amazônicos. (FREIRE, 1991, p. 71)

OS LUGARES DE ENUNCIÇÃO, LUGARES EPISTÊMICOS

Uma das maneiras para se compreender o discurso do outro é procurar identificar o seu “locus de enunciação, ou seja, o lugar geopolítico e corpo-político do sujeito que fala” (GROSFOGUEL, 2008, ítem 7). Não se pode duvidar que “falamos sempre a partir de um lugar situado nas estruturas de poder.” (GROSFOGUEL, 2008, ítem 6). Há também aí um lugar de fala epistêmico. Será através das métricas originárias de sentido do viajante – seus paradigmas culturais e seus interesses sejam eles quais forem – que ele procurará descrever e relatar o que vê. Mas esses “descrever” e “relatar” se expressam fundamentalmente como suas interpretações e explicações, logicamente, a partir do construto mental que possui imposto pelo seu lugar originário social de enunciação.

É fundamental tal identificação, pois foi escondendo tal lugar que “a dominação e expansão coloniais europeias/euro-americanas conseguiram construir por todo o globo uma

hierarquia de conhecimento superior e inferior e, conseqüentemente, de povos superiores e inferiores (GROSFOGUEL, 2008, ítem 10). É nesse passo que, conclui Grosfoguel:

Passamos [os colonizados] da caracterização de ‘povos sem escrita’ do século XVI, para a dos ‘povos sem história’ dos séculos XVIII e XIX, ‘povos sem desenvolvimento’ do século XX e, mais recentemente, ‘povos sem democracia’ do século XXI”. (GROSFOGUEL, 2008, ítem 10).

A Carta de Pero Vaz de Caminha é um exemplo modelar, inclusive para situarmos o locus invisível, o outro lado que é o lugar de enunciação dos povos ameríndios que ali não tiveram vez nem voz.

A CRÔNICA/RELATO E SUAS MARCAS MODERNO-COLONIAIS

A crônica, *No caminho da floresta*, de Affonso Romano de Sant’anna, se apresenta como uma espécie de relato de viagem – do percurso geográfico interno que o autor faz de onde sai, cidade do Rio de Janeiro, até a cidade de Rio Branco – pelo qual vai descrevendo o que vê combinado com o que sabe, desde o aeroporto, dentro do avião e em alguns contatos com lugares e pessoas na cidade de destino.

O autor narra que viajou ao lado de um “rapaz moreno” e desconhecido que lia um livro de Pablo Neruda. Conta que no avião também estavam “uns franceses” que iam participar, no Acre, de um festival dos índios Yawanawá. A partir das referências, inclusive históricas, o cronista vai acrescentando informações, tecendo comentários e reflexões em torno, fundamentalmente, do “encontro” de um mundo civilizado com o outro que entende não ser. Pelo relato, o autor expõe suas concepções, aceitando e, por isso, reproduzindo, por meio de um conjunto de binarismo hierárquico pressuposto, as distinções raciais, étnicas e nacionais próprias do padrão colonial de poder instaurado, na América Latina, com as conquistas dos europeus desde o século XVI.

De fato, na crônica, suas marcas se manifestam de modos reducionistas. Tudo é reduzido a um tipo imediatamente colocado em relação ao seu par, em oposição assimétrica, para efeito hierarquizante. O cronista se põe no lugar de enunciação epistêmico do civilizado, o que visita (coloniza). O lugar visitado (colonizado), o avesso deste, todavia candidato alvo ao exercício das oposições assimétricas. Nesse sentido, numa das suas passagens, o cronista é explícito ao apontar que está vivendo um momento histórico: “Quando a civilização avança sobre a floresta”. Aqui o binarismo assimétrico *civilização sobre floresta*, que remete à civilizado/não-civilizado e à cultura/natureza, é explícito. Esta afirmação sintetiza o espírito da obra que, por ela mesma (as impressões do cronista), responde: a civilização avança quando modeliza, dá nome e coloca o que não é civilizado – não moderno, não desenvolvido – no seu devido lugar.

O objeto da crônica é o ente colonizado (geográfico, epistêmico, racial, ontológico) e o sujeito, o ente colonizador muito bem expresso pelo cronista do eterno “achamento” o qual, como muito bem descreve Flávio Kothe, constrói “o seu objeto como projeção de seus pressupostos” (KOTHE, 1997, p. 339) que, no caso da elite crioula, são pressupostos por ele aderidos por sedução do discurso da modernidade (de progresso, desenvolvimento, vanguarda, civilizado).

Na sequência isto será demonstrado através das marcas discursivas que integram o texto, estas, em alguns casos, não exatamente ou necessariamente explícitas, mas, fundamen-

talmente, pressupostas, entendendo desta feita a ideia de *pressuposto* como “aquilo que não é dito, mas que acompanha necessariamente o que é dito. É aquilo que no dizer já está sempre lá, implícito e inegável” (ORLANDI, 2008, p. 69).

AS MARCAS RACIAIS

[...] No avião para o Acre, ao meu lado, um rapaz moreno lia um livro de sonetos de Pablo Neruda. Mas havia também um grupo de franceses e francesas. Quando os vi sonolentos no aeroporto de Brasília, pensei: – De onde estão vindo e para onde vão esses gringos? Pareciam equipados para viagens estranhas, estavam apinhados de mochilas e com um ar de hippies de meia idade.

Embarcamos para Rio Branco. No avião o rapaz do livro com sonetos de Neruda dormia. Só ao chegar perto da capital do Acre pegou o livro do poeta. E lia. Enquanto isto os franceses estavam agitados como colegiais em férias.

[...] O Brasil com essa mania de ser grande não tem bem consciência de si mesmo. Os franceses estão indo ao encontro dos yawanawa. E levei dez horas para chegar aqui. O Brasil é longe do Brasil. E aquele desconhecido, talvez apaixonado, lê sonetos de Neruda no avião. (SANT'ANNA, 2013)

Pelas passagens da crônica de Affonso Romano Sant'Anna é possível observar o quanto o autor trabalha com binários assimétricos racial, étnico e nacional que reproduzem epistemes de um mundo ontológico visto, no caso racial, a partir das cores da pele humana e tudo que isto tem representado e produzido historicamente no campo das hierarquias coloniais.

Ele faz uso de rótulos que determinam desde já a posição relacional de raça, etnia e nacionalidade dos personagens/lugares. Já no avião o que lhe chama atenção: um *rapaz moreno* e um grupo de gringos⁴ franceses e francesas. Sua pena registra, seus olhos veem um negro desconhecido (de procedência ignorada, imagina-se ser brasileiro) e um grupo de brancos (de procedência internacional, são franceses, são europeus). Um é identificado explicitamente pela cor da pele (negra) e outros identificados pela nacionalidade e de forma não tão explícita, mas igualmente importante, pela cor da pele (branca).

As ações dos personagens contribuem, pela descrição do autor, para a ratificação daqueles caracteres próprios das posições histórico-sociais construídos para o fortalecimento do imaginário que fundamenta as hierarquias determinadas pelas estruturas/regimes de poder e de saber moderno-coloniais. No avião, o *rapaz moreno* ora dorme, ora lê poemas, enquanto os brancos estão agitados. O rapaz moreno lê um livro de sonetos de Pablo Neruda – talvez por estar apaixonado, intui o cronista. Os franceses e francesas, por suas agitações, “pareciam equipados para viagens estranhas”. De um lado, um ser que é passivo, posto que dorme (indolente, preguiçoso?) e é passional, lê poemas por estar apaixonado (irracional, instintivo?). De outro, uns seres que são ativos (produtivos, inteligentes?), que buscam aventuras (heróis, corajosos, exploradores, descobridores?).

O *rapaz moreno* é também referido pelo autor como *aquele desconhecido* (invisível, algo que não existe, tanto que, embora tenha viajado ao seu lado, o cronista com ele não manteve qualquer diálogo – era ali algo somente para ser espiado, talvez) – como se, de outra banda, os outros não fossem desconhecidos – e não são, posto que visíveis para o autor (a referência de civilização?).

4 Gringo: estrangeiro louro ou ruivo, conforme Dicionário Koogan/Houaiss (1997).

Para o cronista, o *rapaz moreno* não tem pátria. A marca da nacionalidade não lhe é atribuída na relação com o outro, razão pela qual destituído da marca da europeidade/civilidade (KOTHE, 1997). Ele é “apenas” um *rapaz moreno*, por isso um desconhecido (um nada?). O que lhe dá identidade/referência – segundo o cronista – é a cor de sua pele, o caráter biológico, portanto. Não é a sua história, não é a sua cultura: “O diferente não tem aí identidade, ele não é. [...] Ele é o não-ser diante do ser, ele não é.” (KOTHE, 1997, p. 239).

Ele é moreno, ele é negro. Isto parece bastar! Estava dentro de um avião. Dormia, lia, era desconhecido. Chamaria tanta ou alguma atenção do autor se fosse um rapaz branco a ler um livro dentro de um avião? Não seria mais comum ver um branco lendo do que um negro? E seria somente por paixão o ato de sua leitura? Parece que para a construção relacional, para a acomodação binária racial assimétrica própria de um mundo moderno-colonial, era preciso dizer que um negro desconhecido lia poesia e dormia no avião (inerte) enquanto brancos se agitavam (ativos).

AS MARCAS ÉTNICAS

No plano da marcação étnica, o autor se refere ao povo e à cultura yawanawá de forma igualmente reducionista e binária eurocêntrica. Para Sant’Anna, os índios são fazedores de festas onde se bebe ayahuasca – esta também reduzida a bebida que os artistas e os hippies nós anos 70 e 80 tomavam para obter revelações.

Segundo o autor, os yawanawá são uma gente exótica que os franceses – os gringos – foram ver, ou seja, gente que se espia; são aqueles que fazem curso – buscam conhecimento – “até nos Estados Unidos” (o que se considera o berço do mundo civilizado moderno); são os que procuram salvar suas tradições por meio da internet – instrumento da civilização a serviço do não civilizado para a sua civilização. São primitivos – o não-ser da civilização – cuja importância seria, no caso, a de desafogar os anjos e demônios dos gringos e matar suas sedes do exótico. A redução que o autor faz do povo indígena ao exótico e ao cultural, por ele avistado, se constitui numa postura de modo a negar a sua historicidade e sua alteridade e pela qual a cultura é vista de forma instrumental e utilitária a serviço/consumo do europeu.

Há também, conforme o cronista, a “tribo” que fora “achada” – descoberta – mas que resiste à assimilação. Nesse passo, os indígenas continuam sendo “tribos” – no imaginário moderno-colonial reproduzido pelo autor – a serem descobertos pelo branco – os selvagens salvos pelos civilizados. Fôssemos comparar com os relatos dos chamados cronistas do descobrimento, fácil observar as semelhanças no trato destes frente aos povos ameríndios encontrados, ou melhor, pela lógica colonial, “descobertos”.

AS MARCAS NACIONAIS/REGIONAIS

Pelas marcas nacionais ou geopolíticas, postas na crônica de Affonso, os europeus e americanos são descritos como os universais que olham, analisam, nomeiam e definem o Brasil, seus primitivos índios e intelectuais crioulos, estes que, apesar de escreverem livros (civilizados, portanto), ainda continuam, na visão eurocêntrica, na condição de não civilizados (índios) – ainda estão meio fora do estatuto da modernidade. São os que – como Centros, donos das medidas – têm permissão – melhor: se auto permitem – para avaliar o Outro, a Periferia.

O Brasil-nação é o avaliado, a periferia do centro geopolítico mundial. Nesta condição, é despossuído da consciência de si (como centro-sul/sudeste em relação à sua periferia norte/

nordeste); é distante de sua periferia Acre (melhor: sua periferia é dele distante – 10 horas para chegar a ela); tem mania de ser grande (com isto alimenta complexos de inferioridade/superioridade); é o lugar que os europeus e americanos consideram atrasado, subdesenvolvido, incompleto, juvenil, primitivo.

A Bolívia-nação é reduzida àquele país que no passado perdeu o Acre para o Brasil. Derrotado no passado e sem presente (invisibilizado). Alemanha-nação tem o status de julgadora da condição/status literário da periferia, posto que Centro – Feira de livros de Frankfurt, lugar que tem o escritor brasileiro como índio – não civilizada. A América Latina (continente) – objeto condenado ao imaginário do Europeu, que nunca termina (porque se reproduz nos próprios não europeus, os crioulos), o continente ausente cuja opinião de nada vale – o *não-ser* geopolítico.

OUTRAS MARCAS

Por outras marcas racializadoras, contidas na crônica de Affonso, os cearenses são tidos como aqueles que fugiram da seca e participaram do ciclo da borracha, condenados/reduzidos a um fato histórico passado e que, no presente – representado pelo pintor Fernando França que mora no Ceará – é aquele que recebe, ciceroneia como um guia turístico, o intelectual do Centro (o crioulo), é seu fã e aprende com ele.

O Acre é igual a floresta (e os acreanos, aos povos da floresta), o lugar em que (para o qual) o barroco nada tem a ver por ser coisa de outro mundo (de um mundo de conhecimento superior?); para quem o seu mundo é a floresta, as seringueiras e Xapuri (discurso anti-heterogêneo); quem tem Chico Mendes como símbolo (discurso pró-homogêneo); lugar longe do Brasil centro – sua periferia; periferia que o Brasil (central) não conhece, e lugar estranho para aonde viajam gringos (imaginário, exótico) e também os meios gringos (os internos, os nacionais, os crioulos, e os negros).

A floresta é tida como lugar primitivo, natural, atrasado sobre o qual a civilização avança, ocupa, domina com a visita dos franceses, do seu intelectual meio gringo que escreve livro sobre o barroco, com internet, com ida dos índios aos EUA, para onde vai o rapaz moreno que lê poesia, com imponente *shopping*, com “esplêndida” e “portentosa” biblioteca pública.

O escritor/intelectual – o crioulo – é índio que se deseja gringo, civilizado (pois escreve livros e profere conferência), aqui tem-se a marca da escrita nos livros em oposição à floresta, lugar de povos sem escrita; cumpre o papel de representante de um Brasil civilizado para os de dentro (embora não se conheça e seja distante) e de um Brasil ainda índio para os de fora; é aquele quem lança – e autografa – livro de tema (o barroco) inacessível à compreensão dos da floresta em livraria de “imponente” *shopping* da cidade (espaços civilizados – da escrita e do consumo), é o que profere conferência em “esplêndida” biblioteca. É o que é convidado a falar (ensinar sobre) de literatura para a academia de letras local e ainda é tornado seu membro, o correspondente.

Chico Mendes é reduzido a símbolo, mito, do mundo da floresta (cidade de Rio Branco, Estado do Acre). Luís Galvez Rodrigues de Ária, personagem da histórica da chamada Revolução Acreana, é reduzido à “*Figura rocambolésca*” – conforme imaginário da literatura em Galvez, *o imperador do Acre*, do escritor amazonense Márcio Souza) – “aquela figura que virou romance e novela” e que “misturou interesses pessoais, sexuais e nacionais”, o que passa a ideia

de que a história dos não civilizados é uma ficção a não ser levada a sério (negação da historicidade).

CONCLUSÃO

A crônica revela, de fato, o lugar de enunciação de seu autor. O cronista e seu desejo de ser o descobridor. O sujeito presente (os nós) e seu lugar de onde fala: a civilização, o Centro: “Nós os olhamos como índios”. “O que sabemos desta parte do Brasil conquistada à Bolívia?”. “O que sabemos dos Yawanawá e dos Kaxinaua?”. O “nós” é o sujeito civilizado (gringo para os índios e meio índio crioulo para os europeus), o intelectual do sul/sudeste do Brasil central que escreve livros e continua sendo o cronista do “achamento” da periferia que indaga, depois de afirmar o lugar de cada um: o do civilizado e do não.

É possível observar que os binários assimétricos raciais, étnicos e nacionais/regionais se encontram entre si destituídos de qualquer tensão e conflito. É como se suas relações – colocadas em um status em que o poder de um sobre o outro sem resistência é posto como um *ethos* a priori – fossem historicamente a-históricas, portanto, hierarquicamente naturalizadas, evidentes por si sós e, por isto, harmônicas. Um desejo de unidade, a unidade universal europeia que avança – se apropria – sobre o que lhe é diferente, no caso inferior. A inclusão pela exclusão.

É indiscutível que respiramos no dia a dia a cultura eurocêntrica e o seu martelar discurso – que se coloca como a referência modelar de poder, saber e ser, nomeia e classifica como periferia, o que decreta como exterior a ela e nos seduz (os periféricos) a entrar na sua totalidade – não só por meio do texto, mas também da imagem, da dramaturgia, dos odores, sabores, sons. O que não parece tão claro é quando ele se encontra incrustado em vozes que na aparência não se expressam ante seus caracteres sensivelmente subliminares ou pressupostos, como nos ensinam Flávio Kothe e Eni Orlandi.

Pela análise, a crônica do literato brasileiro tem um papel importante nesse processo de naturalização das epistemes do imaginário europeu criado e mantido pela colonialidade, o padrão de poder baseado no critério de racialização/inferiorização do Outro.

De fato, tem razão o cronista quando afirma, ao final da crônica, que “*O seminário sobre a América no imaginário europeu não termina nunca*”. Não termina mesmo, sobretudo porque tal imaginário é reproduzido e retroalimentado, portanto se sustenta internamente na América, graças, também, aos cronistas viajantes (externos e internos) que não cansam de inventar/reproduzir/reduzir o seu Outro a partir dos lugares de enunciações epistêmica e social eurocêntricos.

Não se diz à toa, ainda, que a “*civilização avança sobre a floresta*”. A civilização como o branco europeu que chega. A civilização como o conhecimento que se busca nos EUA. A civilização como a tecnologia que salva as tradições indígenas. A civilização como o livro sobre o Barroco/outro mundo. A civilização como aquela que ainda continua descobrindo “achando” indígenas isolados. A civilização como a que olha a todos, inclusive os crioulos (meio índios) deste mundo primitivo, como índios inteiros. A civilização como a que continua nomeando e se pondo como a referência modelar, nos classifica (os periféricos) como exterior a ela e nos seduz a entrar na sua totalidade, ainda como exterioridade, visto que, não na condição de igual mas ainda de inferior...selvagens espiados.

Não se trata de se reduzir, na figura do escritor e de sua obra, o que se opera fundamentalmente nos planos das estruturas históricas do padrão colonial de poder. Não foi efetivamente no contato de dois dias com o espaço geográfico do Acre – limitado à cidade de Rio Branco – que o cronista captou e reproduziu o discurso moderno-colonial.

Na verdade, os esquemas interpretativos da colonialidade – e suas marcas/oposições assimétricas – já fazem, há muito tempo, parte do seu construto mental, como se pode ver desde o seu poema *Que País é Este?*, de 1980, pelo qual já apontava e reclamava a condição do Brasil de ser um país bárbaro, por culpa própria – a minoridade culpável, segundo o esclarecimento Kantiano – pelas mazelas praticadas ao longo dos 500 anos por um “nós” genérico – e não eles, os colonizadores com seu padrão global de poder colonial.

Afirma o literato Affonso em seu festejado poema: “*Vivo no século vinte, sigo para o vinte e um e ainda preso ao dezenove como um tonto guarani e aldeado vacuum*”. O então poeta Affonso nos coloca já ali no lado exterior da totalidade eurocêntrica, portanto não moderno, não desenvolvido, não civilizado (“como um tonto guarani”), tudo isto a partir das réguas do Centro.

Era lá, como cá, o poeta seduzido pela civilização, pela modernidade, o lado “visível” da colonialidade. Agora, na Amazônia, 40 anos depois, o cronista, aos 76 anos, descobre a Periferia de seu Centro e constata que “A civilização [já] avança sobre a floresta”. Este é o seu registro, sem qualquer tensão, de um mundo agora aceito. Para o cronista Affonso, no Brasil do *Que País é este?*, ela, a civilização, ainda não havia chegado e já haviam se passado 500 anos! Mas hoje já avança, apesar dos bárbaros, os poucos que ainda resistem a serem assimilados sob a alcunha de isolados e, a exemplo dos outros, sem voz nas crônicas de “achamento”, desde o início.

Pela crônica de Affonso, a civilização estava naquele avião a “caminho da floresta” – assim como na frota de Cabral – para o avanço sobre os não civilizados que a habitam. E ali estavam os tipos ontológicos (raciais) tão necessários a ela: europeus agitados, um negro desconhecido que dorme e lê poesia e o crioulo escrivão a escrever sua carta, a Carta do Caminho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (Org.) **Pensar(em) interstícios**: teoría y práctica de la crítica poscolonial; trad. Mercedes Guhl et. al. Santa Fé de Bogotá: CEJS/Instituto Pensar, 2000.
- FREIRE, José Ribamar Bessa (org.). **A Amazônia colonial**. 4. ed. rev. E ampl. Manaus: Metro Cúbico, 1991.
- GROSGOUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**, Revista Crítica de Ciências Sociais [Online], 80 | 2008, 1 de out. de 2012 Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rccs/697>>. Acesso em: 28 jan. 2021.
- KOOGAN, André; HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1997.
- KOTHE, Flávio R. **O cânone colonial**: ensaio. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- LANDER, Edgardo (Ed.). **La Colonialidad del saber**: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Caracas: Clacso, 2000.
- OLIVIERI, Antonio Carlos. VILLA, Marco Antonio (Org.). **Cronistas do descobrimento**. Pero Vaz de Caminha [et al]. 4. Ed. São Paulo: Ática, 2009.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista – Discurso do confronto**: Velho e Novo Mundo. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

- PIZARRO, Ana. **Amazônia – as vozes do rio**: imaginário e modernização; trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação; trad. Jézio Hernani Bomfim Gutierrez. Bauru, SP: EDUSC, 1999.
- QUIJANO, Aníbal. **Os fantasmas da América Latina**. In NOVAES, Adauto (org.). **Oito visões da América Latina**. São Paulo: Editora Senac, 2006-2.
- _____. **Colonialidade e Modernidade/Racionalidade**. In **Os Conquistados: 1492 e a população indígena das américas**. BONILLO, Heraclio (Org.). São Paulo: Editora Hucitec, 2006.
- SAID, Edward W. **O orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **No caminho da floresta**. Bê Neviani Blog, 27 de out. de 2013. Disponível em: <https://beneviani.blogspot.com/2013/10/affonso-romano-de-santanna-no-caminho.html>. Acesso em: 4 jul. 2020.
- _____. **Que país é este?** São Paulo: Editora Rocco, 1990.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **Análisis de sistemas-mundo**: una introducción; trad. Carlos Daniel Schroeder. México: Siglo XXI, 2005.

Recebido em: 14/12/2020
Aprovado em: 04/03/2021

O "MAMBEADERO" NA CIDADE DE LETICIA E A DEFESA DA ARTE E TRADIÇÃO DOS INDÍGENAS MURUI-MUINA, NA FRONTEIRA DO AMAZONAS COLOMBIANO E BRASILEIRO

Daniela Botero Marulanda
Mauricio Caviedes¹

INTRODUÇÃO

Vários autores sugeriram que a dança, as músicas e as formas de encenação são instrumentos dos Murui-Muina e outros povos da Amazônia colombiana para sobreviver no contexto da violência por causa da exploração econômica (PINEDA 1993; TOBÓN, 2016). O *mambeadero* tem sido o instrumento histórico dos Murui-Muina para afrontar tais ameaças no contexto das aldeias, mas hoje, expulsos nas cidades Amazônicas, os Murui-Muina continuam utilizando os *mambeaderos* para subsistir como povo. Como utilizam os *mambeaderos* para sobreviver nesses novos contextos que parecem ser contrários às formas de vida indígena?

A discussão sobre teatralidades em diversos contextos, começa necessariamente por questionar o próprio conceito de teatralidade como aquele que pode descrever e explicar todos os tipos de manifestações expressivas organizadas pelas diversas culturas. Uma tentativa de questionar este conceito é pensar outras formas de classificar estas expressões a partir de conceitos que respondam melhor aos seus contextos. Ligiéro (2011) propõe se aproximar do que ele chama "motrizes culturais", formas em movimento constante que organizam a complexidade dos processos nas práticas performáticas e culturais. Este conceito tem servido à academia e às vezes também aos brincantes e praticantes de diversas manifestações, para explicar o sentido e a conexão histórica de uma expressão com um fazer específico.

Mesmo com as dificuldades e paradoxos que este conceito apresenta, é evidente para nós que este conceito serve para pensar e testar os limites entre expressões no estudo dos contextos indígenas. Dentro desse complexo de manifestações que compõem as formas das "motrizes indígenas" na América Latina, vários pesquisadores concordam em um traço definitivo: dança, música, comida e canto são sempre simultâneos, indivisíveis, indispensáveis. Esta característica se amplia também às manifestações afro, criando um conjunto maior que alguns pesquisadores têm chamado "formas motrizes afro-indígenas", ressaltando as coincidências entre estas formas.

¹ Daniela Botero Marulanda e Mauricio Caviedes são colombianos, antropólogos e pesquisadores que trabalham juntos na Amazônia colombiana e brasileira sobre temas de educação e artes junto aos Murui-Muina e outros povos indígenas da região. Daniela é também bailarina e doutoranda do PPGAC- UFBA. Maurício é doutor em história e Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Javeriana em Bogotá- Colômbia. Contatos: danielabotero@gmail.com & mcaviedes@javeriana.edu.co

Assim, a construção gestual daquilo que temos identificado como “afro-indígena” passa necessariamente pela simultaneidade de todos esses elementos. Neste relato sobre os *mambeaderos* Murui-Muina tentaremos sublinhar a especial relação com todas essas práticas para a construção de um saber próprio. Nos *mambeaderos* os gestos tomam forma no ritmo, no movimento, na ação oral de comer e cantar, nas ações corporais de dançar e transformar os alimentos e substâncias. Todas estas ações são coletivas e procuram a aprendizagem dos mais jovens.

Durante os últimos anos (entre 2016 e 2020) temos trabalhado na região de fronteira entre Colômbia, Brasil e Peru, nas cidades de Leticia e Tabatinga junto a povos indígenas que habitam a região. Temos nos aproximado, principalmente, do povo indígena Murui-Muina com quem realizamos alguns trabalhos relacionados com educação escolar, educação tradicional, ensino da língua e festas tradicionais.

No trabalho com os Murui-Muina em Letícia, foi determinante conhecer seus espaços tradicionais e cotidianos que constituem os espaços de construção de conhecimento. Os Murui-Muina não são originários deste território, chegaram em Leticia em um processo de deslocamento forçado produto de múltiplas violências que vêm desde a época da exploração da borracha, e que vale a pena mencionar aqui para entender melhor o contexto deste trabalho.

O POVO MURUI-MUINA E A EXPLORAÇÃO ECONÔMICA NA REGIÃO DO AMAZONAS

O começo dos maiores conflitos entre os Murui-Muina e outros povos da Amazônia colombiana, brasileira e peruana são o resultado do crescimento da exploração da borracha na região. Desde meados do século XIX até pouco antes da Segunda Guerra Mundial, a região do Amazonas foi o cenário do crescimento das empresas de exploração da borracha. A maior delas foi a “Casa Arana”, do empresário peruano Julio César Arana, que cresceu com apoio de importantes investimentos ingleses. As empresas da exploração da borracha controlavam os rios Putumayo, Caquetá, Amazonas, Vaupés (Rio Negro, no Brasil) e outros. As empresas estabeleceram uma rede de controle dos rios e a população indígena que habitava em torno deles transformou-se na força de trabalho para a colheita e processamento da borracha. Mas o processo de exploração estava baseado na escravidão da força de trabalho indígena e na perseguição dos indígenas para submetê-los como escravos. O comércio da borracha estava ligado a um comércio adicional: o comércio da escravidão indígena (PINEDA CAMACHO, 2000).

A rede do comércio da borracha fundamentou-se em estruturas de hierarquias cujas bases eram pequenos comerciantes armados que buscavam controlar cada rio para garantir a produção da borracha. Mas além do rio, era preciso para eles controlar os indígenas que ali se encontravam. O comércio com os indígenas começou com um sistema de dívida. Os comerciantes obtinham dos indígenas borracha em troca de machados e outras ferramentas de trabalho. Mas a troca estava baseada em valores estabelecidos pelos comerciantes. Daquela forma, a dívida dos indígenas pelas mercadorias crescia de forma que era impossível de pagar. Ao mesmo tempo, a produção de borracha caiu por causa da exploração acelerada, mas o preço da borracha dependia da quantidade produzida (PINEDA CAMACHO, 2000).

A resposta dos comerciantes foi acrescentar a força de trabalho, utilizando vários instrumentos, inclusive a tortura, para obter o pago das supostas dívidas da borracha. Mas quando isso não era suficiente para manter um fluxo permanente da produção de borracha, os comerciantes pagavam pela perseguição dos indígenas como escravos.

A tortura e a escravidão indígenas foram denunciadas por funcionários ingleses que trabalhavam para o governo britânico (CASEMENT, 1985). O principal deles foi o conhecido Sir. Roger Casement, cuja história foi narrada várias vezes por historiadores e pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa na sua novela “El sueño del celta” (VARGAS LLOSA, 2010). As denúncias desses funcionários tiveram efeitos na relação entre o empresário Julio César Arana e os investidores ingleses, mas coincidiram com o descobrimento da produção artificial da borracha. Isso afetou o preço e o comércio da borracha na Amazônia caiu pouco a pouco ao longo da primeira metade do século XX (PINEDA CAMACHO, 2000).

No entanto, a exploração da borracha mudou também as formas de ocupação indígena dos rios. Com ajuda de missões da igreja com financiamento do governo colombiano ou com presença militar, no caso brasileiro, os indígenas foram obrigados a se organizar em aldeias. Antes da borracha, os indígenas estavam distribuídos ao longo dos rios por famílias para aproveitar a produção da selva em diferentes lugares. A nova estrutura de ocupação do território transformou as alianças tradicionais. Mas essa estrutura facilitou aos governos introduzir a educação escolar e manter uma organização social que incentivou a dependência indígena do comércio e das escolas (BONILLA, 2006). E com isso, o uso do trabalho dos indígenas para outras formas de exploração dos recursos amazônicos foi muito mais fácil. A exploração da borracha foi substituída pela exploração das peles, da madeira e, durante as últimas décadas, no caso da Colômbia, da folha de coca (CORREA, 1996).

Todas essas formas de exploração dos recursos amazônicos aproveitaram a força de trabalho indígena e todas exploraram essa força de trabalho na forma de escravidão ou, no melhor dos casos, de formas injustas para os indígenas. Ainda assim, os indígenas não permitiram essa exploração sem resistir.

Várias lideranças indígenas afrontaram aos comerciantes da borracha, mas a resistência armada foi apanhada pelos comerciantes. No entanto, os povos indígenas desenvolveram estratégias na forma de alianças de casamento, alianças políticas, intercâmbios de cantos, danças, e conhecimentos tradicionais. Tais alianças permitiram a sobrevivência de povos que estiveram no limite de desaparecer. Embora pareça ficção, vários historiadores e antropólogos já documentaram essa história. O caso da sobrevivência dos Murui-Muina e da aliança entre os Murui-Muina e os Andoque para sobreviver é um exemplo dessa história (PINEDA CAMACHO, 1993).

Uma outra estratégia dos Murui-Muina foi fugir dos comerciantes da borracha. Muitos deles fugiram até territórios de outros povos, como os Yūkuna, no Peru, onde os comerciantes da borracha não ganharam influência. Pelas guerras territoriais entre o Peru e a Colômbia, esses territórios fazem parte hoje da tríplice fronteira amazônica e neles misturam-se muitos povos em busca de terras para manter seus costumes e formas de vida. Mas o estabelecimento nessas novas terras exige novas alianças com povos que também fogem da exploração econômica.

Nesse contexto, as malocas (ou casas cerimoniais) tradicionais se transformaram, criando espaços para danças que refletem antigas alianças políticas no contexto da exploração da borracha, mas também criam novas alianças no contexto do deslocamento dos povos por causa da exploração da folha de coca, da guerra interna na Colômbia e o desmatamento no Brasil. Os *mambeaderos* são espaços tradicionais Murui-Muina que permitem hoje encontros

entre sabedores tradicionais e jovens indígenas que desejam aprender essas danças, conhecimentos e estratégias que permitiram a continuidade das tradições dos seus povos.

TOMAR PARTE NOS MAMBEADEROS PARA ENTENDER

Desde que chegamos em Leticia sentimos que para entender este processo de deslocamento devíamos entender também os espaços tradicionais Murui-Muina que se reconfiguram na cidade de Leticia como uma resposta cultural própria. Finalmente uma resposta que faz parte da sua “motriz cultural”, seguindo o termo utilizado por Ligiéro (2011), e suas práticas performáticas. Desta forma chegamos ao espaço dos *mambeaderos* urbanos.

O *mambeadero Kai Komiuya Uai*, que na língua Murui-Muina significa “palavra princípio de vida” nos abriu suas portas entre 2016 e 2020² e continua nos surpreendendo como cenário de construção de uma performance cultural muito própria do povo Murui-Muina. Por isso queremos dedicar esta reflexão ao encantamento que este espaço nos produz para discutir o que seriam estas formas de “teatralidade” e como ampliar este conceito a partir do diálogo com tradições indígenas que tensionam as formas típicas de ver e entender aquilo que se insiste em chamar “teatro”.

O *Mambeadero* ou *jíibibiri* (na língua Murui-Muina) é um lugar tradicional do povo Murui-Muina que ressalta o encontro e o diálogo a partir da mediação com os espíritos das plantas tradicionais das quais os Murui-Muina consideram-se filhos: a Coca (*Jibina*), o Tabaco (*Diona*) e a Mandioca doce (*Fareka*). Estas plantas são preparadas e transformadas em *mambe* (*jíibie*), *ambil* (*yera*) e *cahuana* (*jaigabi*) para serem trocadas, com o propósito de mobilizar diálogos, aprender cantos, transformar os corpos (CANDRÉ; ECHEVERRI, 2008).

O *mambeadero* também é chamado *Patio da Coca*. No *mambeadero* se realiza a atividade de *mambear*. *Mambear* como verbo, por sua vez, refere-se à ação de ingerir *mambe*. O *mambe* é uma substância feita de folha de Coca torrada e triturada, misturada com folha de Yarumo³ e depois passada por uma finíssima peneira. O *mambe* é um pó fino que se coloca na boca e misturado com a saliva vai virando uma espécie de pasta, engolindo-se aos poucos.

Tradicionalmente, entre os Murui-Muina, só os homens e as mulheres fora da idade fértil utilizam *mambe*, no entanto, com o contato permanente com outros povos indígenas que também utilizam a substância, algumas mulheres mais jovens têm começado a utilizá-lo também. Este é um debate que se mantém aberto ainda, e é motivo de posições diversas. O *mambeadero* recebe, então, seu nome pela referência ao *mambe*. Porém outras substâncias são também trocadas dentro do espaço, como o *ambil* (uma pasta feita de tabaco) e a *cahuana* (uma bebida feita de mandioca cozida e suco de frutas).

O *ambil* é uma substância feita de folha de tabaco cozinhada e depois reduzida a uma pasta que se mistura com sal vegetal extraído de uma palma, em um sofisticado processo químico. O *ambil* é chupado ou lambido e é bastante amargo. Os Murui-Muina explicam que seu efeito tradicional é esfriar o corpo. O *ambil* e a *cahuana* acalmam e ajudam à concentração. Eles podem ser utilizados por homens e mulheres. O tabaco traz os cantos, o pensamento doce e a tranquilidade para acessar ao conhecimento. A mandioca é sinônimo de abundância e conhecimento.

2 O trabalho dentro do *mambeadero* aconteceu em diversas etapas: de janeiro a julho de 2016, de janeiro a março de 2017, de junho a julho de 2018, janeiro a julho 2019 e durante o mês de janeiro de 2020.

3 *Cecropia Sciadophylla* (nome científico).

As qualidades de adoçar e esfriar próprias do mambe e do ambil, são qualidades que se referem diretamente ao corpo. Ter um corpo frio e doce é poder perceber o mundo e seus problemas (ou doenças) para transformá-lo, ou seja, é um corpo que afina sua sensibilidade. Sua palavra acalma as doenças – sociais e físicas – porque está carregada de um hálito doce e frio e pode afetar outros corpos.

O *mambeadero Kai Komiuya Uai* fica no quintal da casa do *abuelo* Leopoldo Silva e a *abuela* Flor Zafirekudo, no bairro Uribe Uribe, em Leticia. O *mambeadero* do *abuelo* Silva e *abuela* Flor é também o lugar de encontro do grupo de dança que tem o mesmo nome, *Kai Komiuya Uai*. Este grupo está conformado por jovens em formação como cantores e por *sabedores* mais velhos que querem trocar seus conhecimentos.

O *mambeadero Kai Komiuya Uai* é também conhecido por todo mundo como o *mambeadero* “*Nokaido*”. Na língua Murui-Muina, *nokaido* significa tucano, uma das primeiras aves de voo no céu, depois da criação do mundo feita por *Mo*: o Pai Criador. O tucano é também um dos melhores cantores. Sua voz forte lhe permite ser ouvido na selva e alegrar o coração. Um tucano feito de papelão pendurado do teto, enfeita o espaço do *mambeadero* e acaba sendo uma referência que dá sentido ao lugar.

Um pouco por coincidência e pelo contato com amigos que já trabalharam na região, chegamos ao *mambeadero* do *Abuelo* Silva e da *Abuela* Flor, mas existem vários outros dentro da cidade. Com a mudança para a cidade, muitos *abuelos*⁴ estabeleceram uma versão na cidade destes *mambeaderos*, adaptando-os às condições específicas do contexto, mudando alguns elementos, mas também mantendo o que para eles é fundamental: o espaço de encontro da palavra (como conselho, como canto e dança), da troca de substâncias e o momento de celebração da tradição.

Em Leticia, cada *mambeadero* tem uma espécie de identidade própria. Alguns *mambeaderos* focam seus encontros em temáticas mais políticas, de organização comunitária, para atender temas de acesso à saúde, terras ou educação. Outros preferem dar um caráter mais espiritual para consultar temas que envolvem saúde, relações comunitárias ou escutar a palavra de conselho dos mais velhos. Outros, como o *mambeadero Kai Komiuya Uai* (ou *Nokaido*), centra seu interesse nos jovens e tenta servir como um espaço de ativação da memória dos *abuelos* para ensinar aos mais novos e manter neles o interesse pelas tradições culturais dos seus povos.

No *mambeadero Nokaido* participam jovens de várias idades e vários povos diferentes. Algumas vezes a presença de pessoas não indígenas é bem-vinda sempre que seja para aprender e para fortalecer o processo. Além disso, este *mambeadero* cumpre uma dupla função: é um *mambeadero* no sentido tradicional da palavra, mas é também local de reunião e ensaio do grupo de dança e canto.

Estes *mambeaderos* urbanos são espaços inseridos dentro da cotidianidade das casas dos *abuelos*. No caso do *Nokaido*, a parte de trás da casa, o que seria o quintal do *abuelo* Silva e a *abuela* Flor, foi transformado no *mambeadero*: um espaço de 6x10 metros aproximadamente, com teto de zinco e paredes de madeira que não chegam até o teto e deixam espaço para ficar mais arejado em meio ao clima úmido e quente de Leticia; o chão de terra, pequenos troncos redondos que servem como cadeiras e um tronco central onde se colocam o mambe e o ambil

⁴ *Abuelo* e *abuela* quer dizer avô e avó em espanhol e são as formas como são chamadas as pessoas mais velhas e que têm grande conhecimento da tradição.

para serem oferecidos aos *abuelos*. Nos cantos, algumas redes penduradas para quem quiser descansar, e em outro canto tijolos e lenha sempre prontos para acender fogo e fazer cahuana em uma grande panela de metal onde todos bebem.

Este espaço está sempre em transformação. Pelo menos sempre que o visitamos tem alguma novidade. Ampliar o espaço, trocar o telhado, instalar um banheiro, fazer um fogão... “o lugar é um animal vivo” – como diz *abuelo* Silva. As paredes de madeira servem também como vitrine para colocar os “figurinos” que pertencem ao grupo. Largas varas de madeira pintadas, cocares de penas coloridas, saias feitas de cipó, cestos, peneiras, *matafrios* e alguns instrumentos musicais como flautas, charapas e um *maguaré* (tambor tradicional) completam o repertório.

Todo espaço é um corpo. As grandes casas ou malocas, os *Patios de Coca* e os cultivos são corpos que precisam ser cuidados, aquecidos com o fogo dos fôgões e da palavra, aterrados com os passos dos bailes, trabalhados e adoçados com as palavras de conselho e de baile que se pronunciam noite a noite nos *mambeaderos*. Os Murui-Muina falam que o espaço está triste quando passam muitos dias sem acender fogo, cozinhar cahuana e cantar juntos nesses lugares.

Entendemos melhor tudo isso quando vemos o que acontece em *Kai Komiuya Uai*. Um espaço-corpo que se transforma o tempo todo. Um espaço-corpo que se alimenta, se aquece com fogo acolhedor e se esfria com a calma dos trabalhos e os ensinamentos. Um espaço-corpo que precisa ser cuidado das doenças que vêm em forma de conflitos, alcoolismo, brigas, invejas e memórias de dores. Cuidar através do mambe, do ambil, da cahuana, das músicas cantadas e dançadas noite a noite ao som dos chocalhos, do balanço das redes, do remexer da cahuana e do pilar da coca.

O *mambeadero Kai Komiuya Uai (Nokaido)*, como todos os outros *mambeaderos*, urbanos ou não, está aberto todos os dias. No final da tarde, o *abuelo* senta-se no tronco central com seu mambe e seu ambil e espera a chegada de outros homens, jovens e velhos que vêm para receber palavras de conselho. Este espaço de diálogo é tradicionalmente masculino. Os homens sentam-se em círculo nos troncos para escutar as palavras e as histórias ou fazer perguntas. Quando chegam, entregam seu mambe e seu ambil para o *abuelo* como símbolo de respeito e de intercâmbio de palavra: “*be, kue jibibe*” (aqui está meu mambe), “*be kue yeraki*” (aqui está meu ambil). O *abuelo* aceita as substâncias e entrega ao recém-chegado um pouco do seu próprio mambe e ambil. Durante a noite toda o *abuelo* divide entre os assistentes o mambe e o ambil que todos trouxeram.

O *mambeadero* é um espaço com algumas regras fixas, outras bem flexíveis e outras ainda em processo de discussão. É sempre importante levar algo para o *mambeadero*, oferecer algo aos participantes, preferivelmente mambe e ambil. Mas na falta deles, cigarros, suco ou guaraná também são bem-vindos. O importante é nunca chegar de mãos vazias. O horário é bastante flexível. As pessoas podem chegar a qualquer momento e ir embora a qualquer momento. Ninguém é obrigado a ficar. Só o *abuelo* que deve permanecer no lugar até a última pessoa ir embora. Cada noite, os encontros iniciam mais ou menos às 18h e podem se estender até a madrugada, a depender do tema e do ânimo dos participantes.

Todas as noites os encontros variam entre as perguntas particulares dos presentes, contar histórias tradicionais e ensaiar e ouvir cantos e danças. Às vezes tudo isso acontece simul-

taneamente. Uns estão discutindo um canto e as palavras corretas, enquanto outros dialogam sobre problemas da região; já os demais estão dançando ou escutando uma narração.

Outra atividade usual dentro do *mambeadero* é a produção das substâncias tradicionais. Homens e mulheres fazem ali mesmo o mambe, o ambil e a cahuana, enquanto dialogam e cantam. É comum, então, que a conversa esteja acompanhada pelo ritmo contínuo do pilão que tritura as folhas de coca. É comum, também, o fogo aquecendo enquanto alguém mistura em uma panela a pasta de tabaco para elaborar o ambil. É comum ainda o compasso circular de revolver a *cahuana* feita a cada noite pelas mulheres e servida como bebida para acompanhar os encontros.

Um espaço tradicionalmente masculino, não significa que deixe de fora as mulheres. Embora a tradição indique que as mulheres não se sentam em círculo como os homens, elas estão presentes no *mambeadero* de outras formas. As mulheres mantêm o fogo ardendo e elaboram a cahuana para ser bebida a cada noite. Outras permanecem deitadas nas redes bordando, enquanto outras se dedicam à elaboração de artesanato. Todas estas atividades são realizadas enquanto escutam atentamente ao que acontece na roda de conversa dos homens, acompanhando os cantos e, às vezes, as danças.

Em geral, mulheres não fazem tantas intervenções quanto os homens e ficam, sobretudo, escutando, acompanhando o som das palavras e cantos com suas mãos trabalhadoras que nunca param. Porém, comentam os assuntos entre elas ou as mais velhas e, experimentadas, apresentam abertamente sua opinião sobre os temas tratados. As *abuelas* falam para dar uma opinião, corrigir ou inclusive debater algum ponto tratado ou alguma palavra mal pronunciada dentro de um canto.

Dentro deste *mambeadero*, então, dividem-se os afazeres entre as atividades típicas de *mambeadero* e os ensaios do grupo de dança – o *Kai Komiuya Uai* – grupo que participa há 18 anos dos bailes tradicionais e de outros espaços que os Murui-Muina geralmente chamam “do mundo não indígena” ou “do mundo dos brancos”: como eventos para turistas, festivais e encontros multiétnicos da região e do país.

Por isso, consideramos que o *mambeadero Kai Komiuya Uai* é um espaço tradicional-contemporâneo que nos ajuda a pensar essas formas de performance cultural próprias dos Murui-Muina. Noite a noite no *mambeadero* acontece uma performance que mistura dança, canto, narração e troca de substâncias. O *mambeadero* transforma os corpos e os coloca dentro de uma perspectiva que mobiliza a memória e a tradição. A participação no *mambeadero* mobiliza conhecimentos e disciplinas que são indispensáveis para os Murui-Muina. Por exemplo, a participação no *mambeadero* está associada à disciplina que eles chamam “sentar”.

SENTAR PARA CONHECER

O mambe, como vimos, é feito com a folha da coca (*Jibina*) que é uma das plantas mãe do povo Murui-Muina. A coca é uma entidade feminina, uma mulher que ajuda a adoçar o corpo. O mambe, diferente de outros derivados da coca, como a cocaína, tem efeitos levemente estimulantes. O mambe estimula uma sensação de energia e força. Ele tira temporariamente a sensação de fome, o que ajuda nas longas jornadas de caça. O mambe traz uma sensação de bem-estar e faz ficar acordado a noite toda para ficar cantando e narrando no *mambeadero*.

Mambear é, então, se comunicar com o espírito da coca. Por isso mambear é considerado uma disciplina corporal e social que deve ser aprendida e cultivada.

Os Murui-Muina consideram a coca sua primeira mulher. Uma relação corporal e afetiva que muda para sempre a vida de um homem. A coca é entregue como uma responsabilidade. Aprender o processamento da coca é indispensável no processo de se tornar uma pessoa. Mambear é uma disciplina que se concretiza em ações. Aprender todas as ações do processamento é um passo importante. Estes processos estão relacionados com gestos específicos e com a construção do corpo em movimento.

Mambear e sentar vem juntos. Para os Murui-Muina os cantos e as narrações se aprendem sentando e ouvindo. Sentar é também a ação física de ficar de cócoras. Ficar de cócoras ativa o corpo e todos os sentidos na disposição de aprender. Um aprender que não pode ser substituído pela escrita. Esse sentar é diferente do que nós (Daniela e Maurício) entendemos, no nosso senso comum, como sentar. Sentar não é nunca passivo. É imobilidade aparente, mas é puro movimento. Movimento para abrir o corpo, abrir um buraco para que entrem novas coisas. “Sentar bem” é um exemplo de relação que conjuga o social, o político e o cosmológico.

Sentar é um estado corporal. Adotar uma posição de cócoras sustentada nas pernas e nos joelhos, com o quadril perto chão e o coração perto das pernas. As mãos na cabeça e o olhar inclinado para baixo. Sentar bem é estar em disposição de guardar silêncio e imobilidade para ter uma escuta ativa durante os longos encontros no *mambeadero*. Sentar bem é ter a capacidade de incorporar discursos orais, narrações, cantos, curas e todo um repertório de conhecimentos que se transmite durante estes encontros.

Sentar no sentido físico não está separado de um sentido, por chamar de alguma maneira, espiritual, cognitivo. Sentar tem a ver também com acalmar o coração. Esfriar a palavra, o corpo. Sentar é ficar perto da terra e por isso é aterrar sua palavra e suas ações, concretizá-las. Sentar bem é encontrar uma boa base para aprender e incorporar os conhecimentos tradicionais, aprender sobre a reprodução das plantas, dos animais, da comida e do próprio corpo, criar uma relação com os espíritos e entidades que ajudam a manter uma “boa vida e um bom território”.

Quando você senta adquire um compromisso. O consumo permanente de coca e tabaco em forma de mambe e ambil é entendido como prática corporal e de conhecimento que permite manter uma relação com espíritos ancestrais. Abandonar ou não cuidar apropriadamente da prática de mambear e chupar ambil, assim como abandonar o trabalho da *chagra* e da construção de elementos de trabalho, pode trazer consequências negativas à saúde e à vida social, porque se perde a comunicação com estas entidades ancestrais.

A perda desta comunicação cria sentimentos de solidão, medo, ansiedade, confusão, o que deixa as pessoas frágeis e vulneráveis a um “ataque espiritual” ou a uma doença. A prática de consumir mambe traz as pessoas a um estado de alerta, permite sentir-se confortável, forte e seguro. Por isso, especialmente os homens, identificam a rotina diária de cultivar e processar a coca e o tabaco como “trabalho verdadeiro de homem”, porque se relaciona com o bem-estar que um homem pode oferecer a ele mesmo, a sua família e a sua comunidade.

Os homens uitoto com frequência observam que a vida de um mambeador, é uma vida cansativa porque demanda o processamento contínuo e diário da coca. É precisamen-

te essa dedicação estoica ao trabalho repetitivo o que confere o prestígio e o status ao mambeador como alguém firme, sério e de caráter confiável.⁵ (GRIFFITHS, 2001)

É possível pensar a ação de “sentar” como uma ação ritualizada que ativa significados, histórias e percepções do corpo? É possível desenvolver a ideia de ritual como uma potência para ampliar o conceito de motriz estética afro-indígena? Sobre esta e outras ações continuaremos pesquisando e mambeando para descobrir mais trilhas. A possibilidade da ação de “sentar” e o gesto do corpo que fica de cócoras poderia ser entendida como uma porta para entender o ritual “por direito próprio” (HANDELMAN, 2005). Isto poderia se estender também à teatralidade, ou seja, partir do corpo e sua capacidade expressiva e energética para compor significados coletivos, e não como reflexo ou representação de um outro aspecto da vida. Finalmente, é dar a importância a espaços como o *mambeadero* dentro da construção de uma estética e práticas próprias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste artigo é salientar a relação entre a história da violência contra o povo Murui-Muina (que inclui outros povos) e as estratégias dos Murui-Muina para afrontá-la. Destacamos o espaço do *mambeadero* como forma de ligar conhecimentos tradicionais, decisões políticas e outros desafios contemporâneos dos Murui-Muina. Nesse cenário misturam-se formas metafóricas da palavra, ações e práticas do corpo (sentar, *lamber* e *mambear*). Elas são a base para aprender as danças e as canções tradicionais dos Murui-Muina.

Tais práticas (danças, cantos e práticas do corpo e da palavra) constroem uma forma de teatralidade. Mas ela não se ajusta à definição convencional de teatro, no sentido de representação cênica. A teatralidade Murui-Muina é uma forma que se atualiza, repete-se e transforma-se nas práticas corporais e materiais, ou seja, essa teatralidade está na preparação do mambe durante o aprendizado dos cantos, o consumo e a troca do *ambil* durante as conversas, a distribuição da *cahuana* durante as piadas dentro do *mambeadero*. Mas acontece também na lembrança da história da exploração da borracha, nas narrações e cantos nas línguas de outros povos e na língua Murui-Muina e nas demais narrações (que poderíamos chamar “mitológicas”).

A continuidade dos *mambeaderos* em espaços da selva e, ao mesmo tempo, da cidade, a ligação entre comunidades na selva que chegam aos *mambeaderos* dos bairros indígenas da cidade, e a aceitação da presença de pesquisadores, turistas ou curiosos interessados na vida e na história indígena, fazem parte dos esforços dos Murui-Muina por subsistir como povo e manter os seus conhecimentos tradicionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONILLA, V. D. **Siervos de Dios y amos de índios: El Estado y la misión capuchina en el Putumayo.** Cali: Universidad del Cauca, 2006.
- CANDRE, Hipólito; ECHEVERRI, Juan Alvaro. **Tabaco Frio Coca Dulce: Palábras del anciano Kinerai de la Tribu Cananguchal para sanar y alegrar el corazón de sus huérfanos.** Inglaterra: Themis Books, 2008.
- CASEMENT, R. Putumayo. **Caucho y Sangre: Relación al parlamento inglés (1911).** Quito: Ediciones Abya-Yala, 1985.

⁵ Tradução dos autores. Texto original: *Uitoto men often observe that the life of a mambeador “a coca consuming is a “tiresome” one because it demands the continual processing of coca on a daily basis. It is precisely this stoical dedication to repetitive work that confers prestige and status on amambeador as a steadfast, serious and dependable character* (GRIFFITHS, 2001).

- CORREA, F. **Por el camino de la anaconda Remedio**: Dinámica de la organización social entre los indios taiwano del Vaupés. Bogotá: Universidad Nacional-Colciencias, 1996.
- GRIFFITHS, T. Finding one's body: Relationships between Cosmology and Work in North-West Amazonia. In: RIVAL, Laura; WHITEHEAD, Neil. (Org.) **Beyond the Visible and the Material**: The Amerindianization of society in the Work of Peter Rivier. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- HANDELMAN, Don. Introduction: Why ritual in its own right, how so? In: HANDELMAN, Don; LINDQUIST, Galina (Ed.) **Ritual in its own right**: Exploring the dynamic of transformation. New York: Berghahn Books, 2005.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: Estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- PINEDA CAMACHO, R. **Holocausto en el Amazonas**: Una historia social de la Casa Arana. Bogotá: Planeta Colombia Editorial, S.A., 2000.
- _____. "Etnocidio, proyectos de resistencia y cambio socio-cultural en el bajo Caquetá Putumayo". In: CORREA, François (ed.). **Encrucijadas de Colombia Amerindia**. Bogotá: Ican-Colciencias, 1993.
- TOBÓN, M. **Humanizar o Feroz**: Uma antropologia do conflito armado na Amazônia colombiana. 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- VARGAS LLOSA, M. **El sueño del Celta**. Bogotá: Alfaguara, 2010.

Recebido em: 16/11/2020
Aprovado em: 26/02/2021

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 *Worecū* 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 açafrão conseguimos encontrar para obtermos as cores vermelho e amarelo. Utilizamos café para alcançarmos tons de marrom, e legumes misturados com álcool; como: a beterraba para o rosa, o espinafre para o verde e a cenoura para o laranja. Criamos um laboratório em aula para trabalharmos com essas tintas naturais, eu levava algumas sugestões e os estudantes complementavam com outras, assim fomos experimentando e refletindo sobre o que funcionava e o que não funcionava.

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

O TEATRO NA CAIXINHA: DISCURSOS, TEMPOS E FORMAÇÃO ACADÊMICA

Andrea Maria Lobo¹

INTRODUÇÃO

Pretendemos, com este artigo, destacar alguns aspectos sobre os discursos produzidos a partir de documentos que regulam os processos de formação no ensino superior em teatro. Para tanto, discutem-se as práticas de poder-saber produzidas no âmbito acadêmico como efeitos desses discursos. Tais práticas atravessam os espaços, tempos e saberes na formação universitária no campo das artes atuando diretamente na produção das subjetividades, tanto dos discentes quanto dos docentes. Tais subjetividades se engendram em meio a discursos que desqualificam saberes em função da invisibilização do que é considerado hierarquicamente inferior no campo curricular do teatro. Foucault (2000) nos chama a atenção para a mudança de foco das disputas de poder deslocando-se dos espaços da guerra para os espaços do saber.

Problematizamos os discursos de verdade produzidos a partir das práticas de formação em teatro na universidade. Nessas práticas reguladoras pousam sujeições epistemológicas sobre a hierarquia do que se deve ou não ensinar em teatro. O espaço de luta se instala nos currículos que silenciam outras epistemologias e outros discursos e que nos convencem da superioridade de um teatro europeu e ocidental como temática principal a ser abordada.

Num primeiro momento teceremos algumas considerações básicas sobre as práticas institucionais na universidade, em relação aos processos de tomada de decisão e regulamentação de práticas pedagógicas, à luz das reflexões de Michel Foucault em sua obra *Em defesa da sociedade*, especificamente na aula no Collège de France do dia 7 de janeiro de 1976. Num segundo momento nos deteremos nas questões das hierarquias dos saberes, especificamente sobre a “superioridade” dos saberes de um teatro ocidental europeu em detrimento de práticas espetaculares produzidas pelos povos originários. Por fim, discutiremos brevemente sobre os desafios apresentados agora no campo da formação em teatro.

O LATIM NOSSO DE CADA DIA

Nosso exercício reflexivo se inicia a partir dos comentários de Michel Foucault em sua obra *Em defesa da sociedade*, na aula do dia 7 de janeiro de 1976 no Collège de France:

Portanto, o papel da história será o de mostrar que as leis enganam, que os reis se mascaram, que o poder ilude e que os historiadores mentem. Não será, portanto, uma história da continuidade, mas uma história da decifração, da detecção do segredo, da devolução da astúcia, da reapropriação de um saber afastado ou enterrado. Será a decifração de uma verdade selada. (FOUCAULT, 2000, p. 84)

¹ Andréa Maria Favilla Lobo. Universidade Federal do Acre- UFAC, Rio Branco/Acre. Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, professora Associada do Curso ABI Teatro. lobo.andrea@gmail.com.

Nunca antes foi tão necessário repensarmos sobre em que bases estamos construindo nossas práticas numa sociedade dita democrática no Brasil. Há de se ponderar que essas práticas estão realmente em risco, se considerarmos os processos de tomada de decisão e de elaboração dos discursos produzidos nos espaços de poder de nossas instituições; em outras palavras, são discursos verbais, ditos e escritos nos fóruns coletivos e nos instrumentos reguladores que, de certa forma, nos definem como cidadãos no campo da sociedade civil e nas instâncias acadêmicas.

Se escrevemos nossa história na universidade, por meio de nossas práticas, nos espaços e tempos aos quais pertencemos, também “inventamos” uma certa história registrada em documentos oficiais tais como: regimentos, resoluções, projetos pedagógicos etc. A princípio, as instâncias colegiadas, em funcionamento no cerne das instituições públicas federais são espaços em que, o exercício da democracia se dá a partir de decisões coletivas pautadas em regularizações também definidas coletivamente. As discussões e a presença do contraditório como dispositivo de produção desses saberes normativos marcam uma prática que pretende, tomando como referência o estatuto legal, garantir direitos e nos distanciar de privilégios e de decisões pautadas nos interesses particulares ou na raiva, no medo, no ódio e no ciúme. No entanto, a questão que se coloca é: se efetivamente conseguimos superar esses sentimentos em nossas decisões e como vencemos tal desafio? Os esforços para a concretização desses princípios democráticos nos espaços acadêmicos de deliberação, constantemente ameaçados em nossa atual conjuntura política, passam pelas instâncias coletivas, mas o que garante o equilíbrio de forças para que possamos ser impedidos de realizar ações carregadas de parcialidade, de medo, de raiva e de ódio, sentimentos tão comuns a nós seres humanos que ocupam esses territórios de decisão? Embora tais questões não se apresentem como foco principal deste artigo, isso não as torna menos relevantes, pois seus efeitos no campo das subjetividades produzem estragos invisíveis que alimentam nossas ações e minam nossa saúde nas instituições.

Retornando à Foucault, em aula ministrada no dia 18 de fevereiro de 1976 no Collège de France, o filósofo francês cita o historiador Boulainvilliers: “Pois, de fato, sempre havíeis combatido sem vos dar conta de que a partir de certo momento a verdadeira batalha, pelo menos no interior da sociedade, já não passava pelas armas e sim pelo saber.” (BOULAINVILLIERS apud FOUCAULT, 2000, p. 185). Boulainvilliers está se referindo a um episódio da história da França em que a nobreza franca perde espaço de poder ao renunciar a própria história e ao saber, se submetendo à aristocracia gaulesa que assume, naquele momento, o poder de manipular as leis porque dominava o latim. Mesmo que Foucault se refira à história da França, podemos inferir que o silenciamento de nossas histórias, a renúncia dos percursos que trilhamos na construção dos espaços de saber, sejam acadêmicos ou tradicionais, nos segregam para a posição de submissão, favorecendo a ocupação dos espaços de tomada de decisão por aqueles que “dominam o latim”, ou seja, os dispositivos reguladores e os campos de discussão e deliberação. Como exemplo podemos citar o caso dos saberes regionais da Amazônia Ocidental, dos saberes que constituem as práticas e o perfil do povo que ocupa, vive e produz cultura nessa terra. Assim como os artistas que, mesmo antes da existência dos Cursos de Artes na Universidade Federal do Acre, já faziam arte na região. E mesmo das práticas das professoras leigas dentro das escolas

que, durante 12 anos não permitiram que o teatro morresse no interior das salas de aula, mesmo sem um diploma².

Seremos nós, os *pesquisadores importados do sul*³, a “nobreza gaulesa que domina o latim” citada por Boulainvilliers? Submetendo o saber local dos índios, dos ribeirinhos, dos negros, a nossos discursos de uma estética puramente acadêmica? Seremos nós os avaliadores das leis de incentivo à cultura que, na prisão dos descritores, selecionaremos a melhor escrita, o melhor *latim* e não o melhor objeto a ser produzido no campo das artes?

Nesse exercício reflexivo, percebe-se que o comentário de Foucault sobre a afirmação de Boulainvilliers nos provoca a cogitar sobre a história que só é contada pelos vitoriosos ou por quem domina o *latim* do discurso e do poder acadêmico. Como comenta Foucault: “Nossos ancestrais – diz Boulainvilliers – tiveram a vaidade caprichosa de ignorar o que eram. Houve um esquecimento perpétuo de si mesmo, que parece provir da imbecilidade ou do feitiço. Retomar consciência de si, descobrir as fontes do saber e da memória significa denunciar todas as mistificações da história. [...]” (FOUCAULT, 2000, p. 185).

Se Foucault nos chama a atenção para a mudança de foco das disputas de poder deslocando-se dos espaços da guerra para os espaços do saber, nós, pesquisadores e docentes de teatro, deveríamos nos posicionar prontamente para refletir sobre as verdades produzidas no corpo dos textos que regulam e, porque não dizer, tentam definir nossas práticas pedagógicas, ou seja, os projetos pedagógicos dos cursos de graduação. O espaço de luta se instala nos currículos que silenciam outras epistemologias e outros discursos e que nos convencem a crer em nossas boas intenções.

A FOGUEIRA DO TEMPO E AS BRASAS DA RESISTÊNCIA

Fogo!
 Queimaram Palmares,
 Nasceu Canudos.
 Fogo!...
 Queimaram Canudos,
 Nasceu caldeirões.
 Fogo!...
 Queimaram Caldeirões,
 Nasceu Pau de Colher.
 Fogo!...
 Queimaram Pau de Colher..
 E nasceram, e nasceram tantas outras
 Comunidades que os vão cansar se
 Continuarem queimando.
 Porque mesmo que queimem a escrita,
 Não queimarão a oralidade.
 Mesmo que queimem os símbolos,
 Não queimarão os significados.
 Mesmo queimando o nosso povo,
 Não queimarão a ancestralidade.
 (SANTOS – NEGÓ BISPO, 2015, p. 45)

² Ver: LOBO, Andréa Maria Favilla. **Experiência e formação: o fazer teatral nas trajetórias docentes**. 2010. Tese (Doutorado em Educação, Conhecimento e Inclusão Escolar). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2010.

³ Referência a docentes concursados em universidades da Amazônia Ocidental provenientes da região sudeste do país, inclusive a própria autora deste artigo.

Se os discursos construídos por reguladores legais funcionam como dispositivos para definir os processos de formação acadêmica, as práticas cotidianas e o exercício estético da existência se apresentam como forças de produção de singularidade. Nessa perspectiva, compreendemos todos os processos de produção de subjetividade que escapam aos processos de homogeneização, processos esses que tendem a igualar formas de existência, saberes e práticas em verdades absolutas sobre o outro (GUATTARI; ROLNIK, 1986). Práticas que definem estatutos de igualdade beirando a uniformização, tais como a formação universitária no campo teatral, no que se refere à determinação do que é hierarquicamente mais importante num currículo. Os processos de singularização se assemelham a linhas de fuga que escapam a essas possíveis capturas e favorecem possibilidades de produção de outras formas de existência, de saberes e práticas artísticas, como uma espécie de respiração que evoca o ar das matas e os cantos de nossa ancestralidade.

No entanto, outras forças se misturam a esses processos, constituindo uma bebida híbrida ameaçando a visibilidade de todos os seus ingredientes. Essa bebida é ingerida coercitivamente por meio dos processos de escolarização, perpetuando um olhar homogêneo sobre a concepção de teatro, como um carimbo regulador de civilidade e de uma marca intelectual para o sucesso acadêmico. A mesma concepção de civilidade que caracteriza as práticas presentes no fim do século XIX nas cidades capitais afrancesadas da Amazônia, como Manaus e Belém, em que ir ao teatro significava o engendramento do cidadão civilizado e moderno aos moldes de uma urbanidade parisiense importada para as Américas⁴.

Nesse sentido, a ideia do futuro ainda nos assombra: o novo, o progresso e a necessidade da transformação. Assim como a culpa do passado, que despeja constantemente nossa ancestralidade, nos impedindo, muitas vezes, de potencializar nosso presente, esse sim transformador e conectado com o que nos habita por gerações.

No entanto, abandonar nossas raízes coloniais europeias e desconsiderar os elementos greco-romanos, que tão bem montados tatuam docemente nosso dorso, é tanto ingênuo quanto ineficaz, pois soa como se pretendêssemos jogar fora a bacia com a água e a criança dentro. Sendo assim, torna-se urgente a ressignificação do protagonismo desses saberes em nossas práticas como formadores na universidade, principalmente se essa universidade se localiza na Amazônia Ocidental. Não se trata de uma queima de referências numa fogueira epistemológica capaz de nos purificar de todo o mal proveniente de além mar. Tal perspectiva nos parece tão reducionista e homogeneizante, quanto desnecessária, pautada em discursos reativos que demonstram a demarcação de espaços de poder-saber.

Dessa forma, o próprio termo teatro talvez não seja apropriado, não abarque a multiplicidade dos processos e objetos artísticos produzidos por meio de manifestações oriundas dos povos originários, tanto das Américas quanto das Áfricas. A relação desses povos com a natureza, com a arte e com a espiritualidade já se configura de maneira peculiar em relação às manifestações artísticas consideradas “ocidentais”, compreendendo-se ocidental na dimensão de uma estética predominantemente construída a partir de elementos da cultura judaico cristã e europeia. Assim, a dicotomia entre arte, espiritualidade e natureza se manifesta como um grande obstáculo entre as diferentes formas de manifestação espetacular europeia/ocidental

⁴Sobre modernidade e teatro na Amazônia da Belle Époque ver: LOBO, Andréa Maria Favilla e NASCIMENTO, Luciana. *Entre as ribaltas da floresta*. São Paulo: Ixtlan, 2018.

e as manifestações que ocorrem no cotidiano desses povos. Desse modo, torna-se necessário a ampliação de nossos olhares para incluir, quem sabe, a investigação de práticas cotidianas, pertencentes ao nosso contexto e ancestralidade, como manifestações espetaculares. Tais reflexões se inserem no campo epistemológico da etnocologia, como escreve Greiner e Bião:

Acreditamos que a arte, a religião, a política e o cotidiano possuem aspectos espetaculares (inserindo-se assim no campo de estudos da etnocologia), mas que não são áreas de conhecimento indistintas. O que as articula, em sua distinção conceitual e funcional, é justamente uma relativa indistinção corporal comportamental, enquanto interação coletiva necessariamente incorporada nas pessoas participantes, ou o que se poderia denominar de comportamentos espetaculares (mais ou menos) organizados e objeto desta almejada cenologia geral, hoje denominada temporariamente etnocologia. (GREINER E BIÃO, 1999, p. 18)

Se num primeiro momento os discursos e produções teóricas sobre a necessidade da presença de outros saberes, outras espetacularidades, tornam-se extremamente necessárias, num segundo momento há de se ter cuidado e atenção, para que não ocorra a apropriação esvaziada desses discursos, com a finalidade de utilizar as espetacularidades dos povos originários como pretexto, esvaziando seu significado, dissecando seus elementos sagrados a fim de validar espaços de poder e de vaidades acadêmicas e artísticas. Nessa perspectiva, embora a temática exteriormente tenha sua emergência nos saberes não eurocêntricos⁵, a motivação possui características coloniais, pois se apresenta como um certo exotismo daquilo que não pertence a um mundo considerado civilizado, destacando aspectos de um passado remoto a ser cultuado como primitivo e portanto, inferior, como comenta Quijano sobre os resultados do poder colonial, no que tange às percepções sobre a produção de conhecimento dos povos colonizados na história cultural da humanidade:

Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua relocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser *o passado*. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo. (QUIJANO, 2005, p. 127)

A questão que se apresenta é sobre a invisibilidade dos saberes dos povos originários, também os saberes do povo negro da diáspora, saberes pautados na cultura oral, no sagrado e na ancestralidade. Trata-se de considerar as singularidades inerentes a esses saberes não só em suas manifestações espetaculares, mas também nos processos de criação que as constituem e que podem ser acessados como fonte de aprendizagem para o ator e para o docente de teatro.

5 O eurocentrismo diz respeito a um tipo de pensamento que considera os países colonizadores europeus como centros de produção de saberes superiores e civilizados em relação a produção de outros povos, como, por exemplo, os povos originários das antigas colônias das Américas e das Áfricas, cujos saberes são considerados primitivos, nessa perspectiva.

Mesmo com a presença da legislação vigente⁶, consideramos que tais dispositivos não garantem a aplicação dessas práticas no âmbito da formação de atores na universidade e de professoras e professores de teatro, pois tais conteúdos são constantemente ameaçados de serem suprimidos de nossos currículos nas universidades no campo da formação em teatro⁷.

Assim, nos processos de formação esbarramos com os corpos de nossos estudantes, corpos escritos por suas ancestralidades, por suas vivências nos seringais, em paisagens diversas das nossas. Somos, em parte, estrangeiros no diálogo com esses corpos, somos ignorantes de seus saberes e práticas estéticas. Com um carimbo devastador preparamos a tinta forte feita de carbono ao mesmo tempo em que tentamos, disfarçadamente, apagar com acetona os desenhos feitos de urucum e jenipapo. Um corpo estranho porque é do outro, um corpo com esculturas na pele numa conexão com o espiritual; corpo alimentado por líquido sagrado de poder, capaz de ampliar as percepções de si e do mundo, num contexto em que a floresta não se localiza na periferia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões que envolvem o sentido da existência humana e a compreensão do porquê de nossas ações no planeta, sempre inquietaram os seres que habitam esta Terra, tão devastada nos últimos tempos. Seja pensar nas soluções mais vitais para se conseguir os alimentos que sustentam nosso corpo ou nas condições de reprodução e afeto, é uma constante a preocupação com a permanência da espécie e com as condições ideais para tratar com o que nos é exterior, isto é, lidar com a natureza “indomável” ou com o outro em seus diferentes aspectos e desejos. Nem sempre a ruptura entre homem e natureza, entre o ser humano e sua espiritualidade existiu.

Hoje, somos atravessados por condicionamentos que deslocam os caminhos que percorremos como formadores na universidade. Ao supervalorizar exclusivamente as concepções gregas e ocidentais, distorcemos nossas percepções e nublamos outros processos criativos presentes e compartilhados por estudantes e artistas no teatro e na vida.

Todavia, recentemente, com o advento, agora histórico, da *nova peste* – a pandemia – nossas perspectivas sofrem um desvio profundo na forma com que, até então, considerávamos as conexões entre o ser humano, a natureza, o sagrado e a arte. A vida nunca foi passível de controle, nem pela ciência, diga-se de passagem, mito consolidado principalmente no século XIX. No entanto, nas grandes pestes percebemos as transformações mais viscerais, os medos mais profundos, tornando-se inevitável a aproximação com o sentido trágico da condição humana: sua finitude. Lidar com essas questões nos remete aos pactos quebrados na relação com a natureza, com a espiritualidade, com a arte, com o teatro sagrado e espetacular que ainda marca nossos corpos, com os cantos das montanhas que soam em nossos ouvidos. A escuta profunda e sensível que nós, formadores em teatro, necessitamos, talvez não esteja apenas assentada nas páginas, mesmo que virtuais, de bibliotecas extensas, mas na terra que geme e chora a nossa deserção. As forças intangíveis que nos atravessam e que se constituem em mistérios não ha-

6 Por exemplo, a Lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas redes públicas e particulares da educação.

7 Ver a reformulação curricular do antigo curso de licenciatura em artes cênicas: teatro, da Universidade Federal do Acre/UFAC, extinto e a criação do novo curso ABI teatro, em que o componente curricular Arte e História da África Negra foi suprimido e diluído nos demais componentes curriculares do novo Projeto Pedagógico do curso.

bitam nossos currículos e salas de aula, o tempo ficcional do currículo afoga insistentemente o tempo pleno de sentido construído por meio de nossas experiências significativas. Um desafio se coloca nesses períodos de morte e vida: como renascer nesta Terra devastada?

Nessa luta de resistência para se continuar vivo, pelejando contra um inimigo que habita o invisível, a natureza e nossa ancestralidade nos provocam a lidar com o que nós, pesquisadores enclausurados em nossa torre do ego e armados com a vaidade de uma frágil ciência, chamamos de intangível.

As vozes das montanhas, das florestas, dos desertos e das águas, agora já não gritam mais, há também um silêncio de perplexidade, vergonha, medo e alienação entre os seres humanos. Nessa pausa talvez haja espaço para transformarmos nossas relações nos espaços de formação, que são também espaços de invenção, de trabalho em si, de reconexão com a natureza e de uma escuta mais sensível ao outro, de religação com o sagrado.

Os povos originários têm muito a nos ensinar, os saberes ancestrais ecoam em sonhos e provocam nossas escritas. O teatro se estende em práticas espetaculares que ressignificam o sentido da vida, pois a construção do trabalho como artistas, docentes, pesquisadores e pesquisadoras, não é possível de ser realizada sem seres humanos. E nós, mulheres e homens, habitamos este planeta e precisamos deste planeta. Reavaliar nossa relação com a natureza, com o sagrado, com o outro, são saberes fundamentais nessa época de fragilidade, são campos e estradas que poderão alimentar nossos currículos e quem sabe, as práticas como formadores nas universidades, ainda no tempo presente.

Já faz algum tempo que nós na aldeia Krenak já estávamos de luto pelo nosso rio Doce. Não imaginava que o mundo nos traria esse outro luto. Está todo mundo parado. Quando engenheiros me disseram que iriam usar a tecnologia para recuperar o rio Doce, perguntaram a minha opinião. Eu respondo: “A minha sugestão é muito difícil de colocar em prática. Pois teríamos de parar todas as atividades humanas que incidem sobre o corpo do rio, a cem quilômetros nas margens direita e esquerda, até que voltasse a ter vida”. Então um deles me disse: “Mas isso é impossível”. O mundo não pode parar. E o mundo parou. (KRENAK, 2020, p. 43, grifos nossos.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.
- GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- KRENAK, Ailton. O amanhã não está à vendá. In: KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.
- QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. In: QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI, 2005.

Recebido em: 28/11/2020
Aprovado em: 01/03/2021

A PRESENÇA INDÍGENA EM CIRCUITOS DE ARTE: URUTAU GUAJAJARA E POTYRA KRICATI NO "INTERAÇÕES E CONECTIVIDADES ENCONTRO DE ARTES"

Flavia Meireles¹

ARTE E INTERCULTURALIDADE OU COMO A NORMA É BRANCA²

Compreendo *arte* como um conjunto de práticas, discursos e linguagens heterogêneas entre si que são percebidas em um campo comum. Essa marcação visa indicar que o termo no singular se refere aos aspectos comuns entre esses diversos discursos, práticas e linguagens, criando uma linha de continuidade definida, mas porosa o suficiente a outros campos de saber, em especial o campo da cultura. Ainda que pareça uma questão de nomenclatura, os termos sugerem, subliminarmente, determinadas relações interculturais cujo exercício de poder é importante detectar. Além disso, os termos assinalam suas zonas de contato e de captura com o capital, numa estreita relação com a branquitude (BENTO, 2002; SOVIK, 2009; AHMED, 2012) e com a colonialidade (LUGONES, 2010), como procurarei argumentar neste artigo.

Ampliando a discussão dos termos para o uso da língua, Lewis Gordon lembra, no prefácio de "Pele negra, máscaras brancas" de Frantz Fanon (2008, p. 15), que:

A questão da língua também levanta outras questões mais radicais sobre seu papel na formação dos sujeitos humanos. Fanon argumentava que a colonização requer mais do que a subordinação material de um povo. Ela também fornece os meios pelos quais as pessoas são capazes de se expressarem e se entenderem. Ele identifica isso em termos radicais no cerne da linguagem e até nos métodos pelos quais as ciências são construídas. Trata-se do colonialismo epistemológico.

Seguindo Fanon (2008), a crítica da linguagem nos leva a uma compreensão radical acerca da subordinação das pessoas, uma vez que a linguagem define o modo como conseguimos nos expressar e há, embutido na língua, esse exercício de poder que diferencia as pessoas segundo um critério imposto, ao qual Fanon chamou de colonialismo epistemológico. Além disso, os métodos científicos e artísticos também estão sujeitos a um exercício de poder ligado a um determinado lugar, tempo histórico e cultura.

A nomeação de *indígenas* também merece crítica que demonstra tal relação de subordinação. Embora o termo seja sintético e de fácil compreensão na língua portuguesa (motivo

¹Docente de dança e do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do CEFET-RJ. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora visitante no *Angewandte Theaterwissenschaft* (ATW) na *Justus-Liebig Universität* (Giessen) com bolsa da CAPES – Brasil (2018-2019). E-mail: flavia.meireles@cefet-rj.br

² Para a discussão se há brancos no Brasil recomendo Liv Sovik (2009). Nele a autora discorre sobre as características da branquitude e usa a música popular brasileira como estudo de caso. Sobre as divisões internas dentro da categoria "branco", no Brasil, indico Schucman (2012), uma tese sobre as diferenciações e contextos dentro desta nomeação étnico-racial.

pelo qual é adotado neste artigo), ele limita e achata diferentes etnias dos povos originários das terras de *Aby Ayala*³, ao unificá-los sob um nome heteroidentificado. Considerando o Censo de 2010, sabemos que se tratam, aproximadamente, de 305 povos e mais de 250 línguas distintas, cuja contabilização encontra diversas dificuldades, dentre elas os métodos e períodos de realização dos Censos⁴. Ainda que o termo *indígena* seja um avanço histórico em relação a índios, cuja carga pejorativa denota o pesado colonialismo epistemológico, tampouco o termo indígena é satisfatório para dar conta da pluralidade intercultural. Neste texto, no entanto, utilizarei este problemático termo tendo a consciência de sua limitação e buscando, assim que possível, especificar as etnias ou usar os termos autoidentificados pelos povos originários.

Marcar os termos serve, portanto, para nuançar e deixar ver as possibilidades e, principalmente, as capturas embutidas na linguagem. O movimento que procuro fazer com o recurso aos termos é o de tensionar o campo e teorias da *Arte*, com o intuito de historicizar e conceber as problemáticas coloniais que a *Arte* carrega, quer observemos isso ou não. Para os fins deste artigo, o acento recai sobre o elo entre *Arte*, capital e branquitude, em contraste com as culturas dos povos originários e o impacto das presenças indígenas em circuitos de arte institucionalizada.

Há um senso comum que vincula irrefletidamente a prática da arte a uma crítica ao sistema capitalista, como se se tratasse, automaticamente, de um lugar no qual ideias progressistas e críticas a este sistema se dessem naturalmente. Vemos, entretanto, que o cenário é mais ambíguo e complexo. Ademais, mesmo quando se consegue perceber tais relações complexas, a forma como elas são enunciadas ressaltam ou ocultam determinados aspectos e há dificuldades em auferir um resultado que chegue a impactar este campo heterogêneo de forma coletiva.

Seguindo a linha de argumentação traçada pela filósofa eslovena, dramaturgista⁵ e teórica de arte contemporânea Bojana Kunst (2015), sustento a ideia da proximidade da arte com o capitalismo, isto é, da forma imbricada com que as instituições da arte têm se desenvolvido lado a lado com o capitalismo neoliberal. Isto pode ser percebido através da análise das instituições e do trabalho do artista e faz parte da tese que apoia este artigo, a partir de um enquadramento teórico de diversas perspectivas feministas, decoloniais e indígenas (MEIRELES, 2020). Somado a isso, as teorias das artes visuais e cênicas servem de apoio para pensar, a partir das práticas e contextos, algumas possibilidades da relação entre a arte, sua dimensão social e o ativismo.

Dando continuidade a esse elo entre arte e capitalismo está, na dimensão étnico-racial, a hegemonia da branquitude, fenômeno complexo que envolve aspectos econômicos, políticos, psíquicos e sociais. O ponto de contato que nos interessa em particular diz respeito a alguns princípios da branquitude (SOVIK, 2009) e à sua tendência à *clonagem* (AHMED, 2012). Expli-co-me: com a finalidade de perceber os impactos da presença indígena em circuitos institucio-

3 Modo pelo qual os povos aymara nomeiam as Américas, como um território vasto e unificado. É fundamental que o(a) leitor(a) tenha em mente que as fronteiras políticas do território são resultado de um processo de colonização. Os pluriversos dos povos originários da América do Sul e Andinos se conectam em modos que não podem ser limitados pelas fronteiras geográficas artificiais/coloniais.

4 INSTITUTO Socioambiental (ISA). Quadro geral dos povos. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Quadro_Geral_dos_Povos>. Acesso em: 9 out 2020.

5 O termo dramaturgista ou *Dramaturg*, em alemão, refere-se ao trabalho dramático realizado em trabalhos de dança contemporânea. Tal modificação no termo dramaturgo/a visa a acentuar o caráter não textocêntrico deste termo mais recente, desenvolvido por autores em meados da década de 1990.

nalizados de arte é fundamental, antes, compreender as armadilhas e artimanhas da branquitude em seu amálgama com o capitalismo/arte (MEIRELES, 2020).

Sara Ahmed (2012), no livro *On Being Included*, examina a branquitude (*whiteness*) institucional argumentando como “alguns mais do que outros estarão em casa em instituições que assumem certos corpos como suas normas” (AHMED, 2012, p. 3, tradução nossa), ou ainda os assumem como “somente o que está em torno” (AHMED, 2012, p. 38, tradução nossa). Ahmed cunha o termo “clonagem” (*cloning*) em sua pesquisa sobre a diversidade nas instituições para descrever a presença do que é familiar, conhecido e semelhante e o modo pelo qual ele tendencialmente se reproduz. Ahmed (2012) expõe, então, as artimanhas para que os corpos não-brancos sejam vistos como estrangeiros, isto é, como “desajustados” no seio das instituições. A primeira dessas jogadas é, justamente, serem Outros e racializados em relação a uma norma que “clona” o mesmo e que é tomada como *neutra*.

O mesmo também vale para os circuitos da arte institucionalizada: há um processo de clonagem nesses circuitos que estabiliza e pavimenta caminho para o que é familiar, isto é, para os modos padronizados de habitar e distribuir os espaços e funções na arte por meio de complexas operações de visibilidade/ocultamento, de manutenção/abertura de espaços. Esses modos complexos têm uma dimensão étnico-racial que privilegia a branquitude e este benefício faz com que pessoas brancas tenham um acesso mais facilitado ao fluxo de capital. Ainda que haja conscientização e esforço por parte das pessoas brancas (algo importantíssimo de cultivar), é preciso ter a lucidez de que esta é uma questão de ordem estrutural e, como tal, atravessa todas as relações puxando o vetor do fluxo de capital na direção das pessoas brancas.

Neste cenário, de modo estrutural, a luta por acesso e pertencimento ao campo da arte é travada pelos corpos não-brancos (neste caso, marcados socialmente como indígenas), já que se nota esse aspecto da branquitude: a automática valoração positiva da presença branca, reconhecida como natural. Esse “impulso” à clonagem explica em parte os processos de exclusão pelos quais pessoas não-brancas passam em instituições de arte. Se não há exclusão, há uma inclusão com um lugar (pequeno), específico e determinado: arte negra, arte indígena, arte feminista e tantos outros adjetivos que denotam que *Arte*, sem ser qualificada, tem norma branca, masculinista e heterocisnormativa, sem que tenhamos a necessidade de explicitar seus liames com a branquitude. Como resultado disso, há uma histórica desracialização do campo da arte.

A EXIBIÇÃO DE “URUTAU – RESISTÊNCIA MARAKA’NÃ” NO “INTERAÇÕES E CONECTIVIDADES ENCONTRO DE ARTES” (BA)

A fim de analisar algumas formas de interação intercultural no circuito da arte institucionalizada, convoco como estudo de caso a edição de 2018 do “Interação e Conectividade Encontro de Artes”⁶ (IC12), realizado na cidade de Salvador (BA), com a exibição do filme documentário “Urutau – Resistência Maraka’nã”, uma produção coletiva⁷, seguido de roda de

6 ENCONTRO de Artes IC12. *Urutau – artivismo indígena em contexto urbano* – José Urutau Guajajara e Potyra Krikati (RJ/MA). Disponível em: <<https://www.icencontrodeartes.com.br/ic12/opa/urutau/>>. Acesso em: 12 mai. 2020. O documentário foi exibido em 2018 no IC12 e, recentemente, em novembro de 2020, na XIX Jornadas do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos (EBEP-RIO), de forma *on-line* (JORNAL da EBEP. **Pré-lançamento Documentário Urutau**. Disponível em: <<https://jornadaebep.com/campanhas/>>. Acesso em: 5 nov. 2020).

7 Filme documentário, produzido de forma independente e com realização coletiva, assinado pelos cineastas: André Migueis, Dinho Moreira, Guilherme Fernandez, Pedro Prado, Tamur Aimara, Thiago Dezan e Yussef Kalume.

conversa com Potyra Krikati e Urutau Guajajara⁸, lideranças na Aldeia Maraka'nã, no Rio de Janeiro.

O Encontro de Artes (IC12) acontece anualmente na cidade de Salvador (BA) e tem produção e curadoria do coletivo Dimenti, sediado nesta mesma cidade. Num misto de grupo, produtora, editora, curadoria e gestão, o Dimenti promove espaços de arte, nos mais distintos formatos, há 22 anos. Uma das ações é o Encontro de Artes, cuja curadoria fica a cargo dos artistas Neto Machado e Jorge Alencar e acontece em espaços institucionalizados das artes tais como o *Goethe Institut* da Bahia, este último também um dos financiadores do festival. A edição de 2018 (IC12), teve como tema “Arte como luta” e, segundo os curadores (post na rede social *Instagram*, 2018⁹):

Durante seis dias, de 21 a 26 de agosto de 2018, espetáculos, performances, shows e intervenções foram protagonizados por elencos de representatividade em questões de raça, sexualidades, direitos civis e movimentos sociais, vítimas de linchamentos públicos e ativistas de visibilidade a suas existências. Estudantes, travestis, prostitutas, militantes, artistas perseguidos, negros e negras, indígenas, periferias e outros indivíduos marginalizados foram atores de um total de 12 atividades, em 19 diferentes sessões. [...] A gente permanece com esta bandeira cravada em nossa atitude, sempre. Sigamos em frente, atentos, erguidos, vistos, ouvidos, aplaudidos. Arte e luta não param!

A proposta curatorial de abordar “representatividade” já denota o problemático aspecto da histórica desracialização do campo das artes, já que se faz necessário (e, diria, urgente) que representatividade seja abordado como tema e num contexto de resistência à clonagem das instituições, tal como desenvolvido por Ahmed (2012). A massiva ocupação de corpos cis, brancos e masculinos nos cargos de poder nas instituições de arte, no entanto, segue inalterada, ainda que haja esforços evidentes (do qual o IC12 é um exemplo) para que haja deslocamento desta estruturação do campo.

A fim de lançar visibilidade a lutas que faziam/fazem frente à ascensão política da extrema-direita no Brasil e aos recentes episódios de censura nas artes, o filme documentário “Urutau – Resistência Maraka'nã” fechou a programação do IC12, contando com a presença das lideranças da Aldeia Maracanã e a realização de roda entoada por cantos indígenas e pelo som dos maracás.

⁸ Liderança-cacique da Aldeia, professor de tupi-guarani, mestre em Linguística pelo Museu Nacional (UFRJ) e, neste momento, doutorando em Linguística (UERJ).

⁹ IC ENCONTRO de Artes. IC12. Bahia. 27 ago. 2018. Instagram: @icencontrodeartes. Disponível em: <<https://www.instagram.com/icencontrodeartes/>>. Acesso em: 13 nov. 2020.



Fonte: Arquivo IC12. Foto: Patrícia Almeida.



Fonte: Arquivo IC12. Foto: Patrícia Almeida.

A Aldeia Maraká'nã constitui-se numa aldeia indígena em contexto urbano na cidade do Rio de Janeiro, desde 2006. Situada no antigo Museu do Índio, no bairro do Maracanã, a aldeia mobiliza indígenas e apoiadores não-indígenas em favor do reconhecimento, por parte do Estado, da posse do terreno em que está situada, além de sua destinação de fomentar as culturas e modos de existência indígenas. Nesta aldeia está em curso o projeto da Universidade Intercultural Indígena Aldeia Maraká'nã, com protagonismo e disseminação dos saberes e modos de vida dos povos originários, a partir das etnias que lá estão presentes¹⁰.

O referido documentário acompanha a remoção forçada, ocorrida em dezembro de 2013, dos indígenas deste território da aldeia pelas forças policiais do estado do Rio de Janeiro. Em evento que ficou conhecido como “resistência da árvore” ou “ocupa árvore”¹¹, num ato de

¹⁰As lideranças da aldeia pertencem às etnias Guajajara e Krikati, mas há interação e convivência com as etnias Puri, Kariri Xocó, Xavante, Ashaninka, Xucuru, entre outras. Ao longo dos 14 anos de existência, a aldeia tem relações constantes com os parentes de *Abya Yala* da Bolívia, México e outros territórios que também disputam sua demarcação, como as aldeias do Distrito Federal e as guarani do interior do Rio de Janeiro. Há trânsito constante entre parentes indo e voltando na Aldeia. Na ocasião da retomada, em 2006, seguindo a Conferência dos Tamoios, realizada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), as etnias presentes eram Guajajara (MA), Pataxó (BA), Tukano (AM), Mayoruna (AM), Fulni-ô (PE), Apurinã (AM), Kayapó (PA), Krahó (MA), Krikati (MA), Xavante (MT), Xucuru e Kariri (AL), Guarani (RJ e PR), Tikuna (AM) e Potiguara (PB).

¹¹*Ocupa Árvore* também foi título de uma palestra-performance cujo embrião foi objeto de pesquisa durante o mestrado que realizei no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFRJ, finalizado em 2014. Depois, a palestra-performan-

resistência, Urutau Guajajara subiu na árvore que fica no limite da Aldeia e lá permaneceu por 26 horas, sem água e sem comida, pois a polícia militar, além de ameaçá-lo, proibia que as pessoas o alimentassem. Sua esposa, Potyra Krikati, acompanhava-o à distância junto a cerca de 70 manifestantes – entre punks, *black blocs* e alunxs da Universidade Indígena – que estavam presentes em solidariedade. O filme documentário acompanha esse evento, com imagens inéditas dos pormenores antes e durante a remoção.

Para se compreender melhor o contexto, o ano de 2013 foi marcado por grandes manifestações de rua em várias cidades, colocando em jogo o sistema de representação política no Brasil. Conhecidas como “jornadas de junho”, seus significados ainda são contraditórios. Este período é também marcado por movimentos de ocupação semelhantes ao que vimos na praça *Tahrir* ou *Ocuppy Wall Street*, em que as pessoas questionavam a concentração de riqueza. Como aponta o crítico de dança André Lepecki (2012, p. 57):

Ao longo deste último ano, a emergência de um sujeito político no Cairo, Tunísia, Atenas, Londres, Madri e Nova York não se deveu à velha imagem de manifestação, que já coreografou o protesto, mas a uma nova imagem de ocupação. Ocupando a polis, recusando a circulação, um ato parado toma aspectos políticos, cinéticos, estéticos, de ocupação e permanência para demonstrar e revelar como o ímpeto e o imperativo da circulação e da agitação são coreografias que policiam, bloqueiam e impedem outra visão da vida.

A atuação da Aldeia Maraká'nã no momento que antecede as jornadas de junho foi de acolhimento de diversos movimentos sociais, cumprindo seu caráter pluricultural e de contato entre indígenas e não-indígenas. Eram indígenas, estudantes, jovens ligadas/dos/des às táticas *Black Blocs*, anarquistas, punks e artistas que se reuniam em atividades no território da Aldeia. Em função disso, a primeira expulsão da Aldeia Maraká'nã, em março de 2013, foi seguida por manifestações de forte apoio popular para que os/as indígenas retornassem ao território. O governo do estado do Rio de Janeiro recuou e o terreno foi novamente retomado pelos/as indígenas.

Contudo, no dia 17 de dezembro de 2013, policiais e bombeiros militares reapareceram no terreno da Aldeia, desalojando os indígenas por meio da violência. Ao final das 26 horas os bombeiros retiraram a liderança à força, pulando sobre seu pescoço enquanto suas pernas estavam amarradas ao galho de uma árvore, como contou posteriormente. Ele não pôde ser acusado pelo ato, pois não é crime subir em árvores. Subir em árvores, ao contrário, é ato de espaços não-urbanos, de floresta, ou ainda brincadeira de criança: ato, ao mesmo tempo, fora da esfera urbana e policial. Com essa reação à invasão – subir na árvore –, Urutau colocou em xeque centenas de policiais militares e de bombeiros.

ce, com atuação de Flavia Meireles e Urutau Guajajara, foi apresentada em circuitos de dança tais como a Mostra Indígena do Sesc Pernambuco, na cidade de Recife, em 2017; o Festival Manga de Vento, em Goiânia, em 2016 e a Aldeia Sesc Guajajara, promovida pelo Sesc Maranhão, em 2017.



Fonte: acervo¹² Resistência Aldeia Maracanã.

Dentro desse importante contexto histórico, o documentário, produzido de forma independente e coletiva, narra a violenta e desigual atuação do estado do Rio de Janeiro no caso da Aldeia Maraká'nã, mas também tem ressonância com a forma pela qual o Estado brasileiro têm tratado, há 521 anos, os povos originários desta terra: violando suas vidas, seus direitos de acesso à terra e modos de vida, conjugando genocídio e etnocídio em uma cruzada colonial que remonta à Grande Invasão¹³.

A exibição do documentário no IC12 levanta uma questão que é transversal aos trabalhos de arte que endereçam sua dimensão social: a arte pode ser lugar de transformação social? Muitas questões daí decorrem e uma miríade de diferentes perspectivas podem ser tomadas, já que este é um questionamento caro às próprias artes e cuja genealogia poderia coincidir, inclusive, com a emergência da arte contemporânea, no início do século XX (MESQUITA, 2008) ou ainda com o ambiente pós-queda do muro de Berlim, como ressalta a autora Claire Bishop (2012). Quaisquer crivos que tomemos, o importante neste texto é ressaltar que esta questão não é novidade na arte: ela abre tantas outras questões e, igualmente, faz com que o próprio discurso artístico crie estratégias de cooptação e captura da força desta questão, na sua dobradiça de leitura entre arte e capital (KUNST, 2015) e branquitude (MEIRELES, 2020).

Um dos estratégias é a posição de mediação a que os corpos brancos na arte são convocados: ficam como mediadores do contato e acesso dos corpos não-brancos ao circuito institucional e, na mesma medida, como *gatekeepers* das instituições. Esta é uma posição problemática na medida em que independe da volição da pessoa branca em questão e, ainda por cima, a beneficia, quer tenha uma posição antissistêmica ao capitalismo, quer não. Habitar essa contradição e trabalhar no sentido de desmontá-la é um trabalho que os/as artistas brancos/

12 RESISTÊNCIA Aldeia Maracanã. **O indígena José Urutau Guajajara permanece a mais de 4 horas resistindo [...]**. Rio de Janeiro, 16 dez. 2013. Facebook: aldeiaresiste. Disponível em: <<https://www.facebook.com/aldeiaresiste/photos/550151958408834>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

13 Termo que se refere ao “descobrimento do Brasil”, em 1500. Grande invasão é a denominação indígena como estratégia de ressignificação e releitura da História da cultura dominante.

as deveriam estar atentos/as e atuantes, se têm intenção antirracista e de algum deslocamento dessa questão estrutural.

Para as pessoas indígenas, no entanto, a perspectiva é outra. Pode-se tratar, de fato, de um maior acesso e ampliação de possibilidades. Como mencionou o próprio Urutau Guajajara, durante uma palestra pública no âmbito do IC12:

Nunca pensei em estar no campo artístico, meu trabalho é como professor de linguística indígena e na luta pela cultura e terra indígenas. Mas como temos tido tantas dificuldades nesse campo de luta pela terra, o campo artístico, essa possibilidade de falar da minha cultura me fortaleceu.

Analisando no âmbito das negociações internas com os curadores sobre a participação dos indígenas dentro do IC12, houve uma escuta para as questões indígenas que pareceu apontar para outros lugares por dentro da instituição. O investimento em levar não somente o filme documentário para Salvador, mas também as lideranças Urutau Guajajara e Potyra Krikati parece fazer deslocamentos numa via de mão dupla: o protagonismo e visibilidade das lideranças fortalece-os e também certas micromovimentações acontecem quando há, de fato, espaço para as escutas das demandas reais das lideranças.

Compreendendo que a questão primordial da Aldeia Maraká'nã é a questão fundiária, a organização do IC12 articulou um encontro, num espaço reservado, entre as lideranças da Aldeia Maraká'nã e a liderança indígena Katú Tupinambá, da localidade de Oliveira de Bragança. O intuito foi o de aproveitar a ida das lideranças do território do Rio de Janeiro para que pudessem ter tempo e espaço autônomos de articulação com os Tupinambás de Oliveira de Bragança. A produção do IC12 se ocupou em fornecer materialmente a estrutura para que tal encontro pudesse se realizar, trazendo também a liderança local para o *Goethe Institut* em Salvador, dando as condições para que uma articulação política pudesse ocorrer. Tal encontro não consta na programação oficial, o que é mais interessante, pois não estava sujeito aos constrangimentos que a visibilidade traz, necessariamente.

Como último apontamento desta negociação com os curadores do IC12, a mediação da conversa pública que se seguiu à exibição do filme documentário, foi realizada por mim, artista, pesquisadora e apoiadora não-indígena da Aldeia Maraká'nã, num esforço de propiciar uma conversa repleta de mediações entre Salvador, local do IC12 e Rio de Janeiro, onde se situa a Aldeia Maraká'nã. De certa forma, uma das respostas à problemática posição da mediação (na qual me situo), pode ser o interesse em “não contar uma única história” (CHIMAMANDA, 2009), em que o discurso não tenha uma única mediação, multiplicando os olhares sobre essa experiência intercultural. Esta resposta certamente não encerra a questão, mas ao menos a explicita e a aborda de forma situada (HARAWAY, 2005). É importante dizer que essas problemáticas da mediação não são de fácil abordagem, já que colocam em marcha paradoxos e contradições estruturais. Isso não significa, no entanto, que não sejam passíveis de se abordar. Uma das artimanhas da branquitude é justamente elaborar as questões em termos salvacionistas ou ainda dar a entender que as questões podem ser resolvidas. A perspectiva deste texto recusa ambas as artimanhas. Não é porque uma questão é complexa e de difícil abordagem que não valha a pena enfrentar. Ao contrário, é aí que nos é convocada uma posição situada.

Reforçando essa perspectiva, o próprio IC12, como instituição de arte que é, busca se posicionar como trincheira de luta em favor dos movimentos sociais mesmo sendo um am-

biente alta e certamente “clonável”. A operação é complexa e cheia de armadilhas, já que vigiada e pressionada pela branquitude que constitui o próprio IC12 e as parcerias a que recorre, tais como o *Goethe Institut* (BA), em dimensão, inclusive, internacional. Contudo, a posição dos curadores parece ser a de enfrentamento desta condição e tentativa de escuta das demandas que não são artísticas, mas comprometidas com uma dimensão social.

DRIBLANDO AS ARTIMANHAS DA BRANQUITUDE?

O intuito deste artigo foi o de abordar a presença de indígenas em circuito de arte institucionalizada, considerando que este circuito está comprometido, estrutural e historicamente, com suas dimensões étnico-raciais brancas e com o capitalismo, por meio do aporte dos fluxos de capital destinados à arte. Ainda não satisfatoriamente abordado, esse elo mascara iniciativas por parte dos artistas e instituições culturais que buscam “incluir” pessoas não-brancas e, no nosso caso, indígenas, em seus circuitos, ignorando a complexidade desses investimentos ou abordando perspectivas redentoras ou demasiadamente autopromotoras sobre a presença de pessoas indígenas nos circuitos de arte institucionalizada.

Procurei argumentar como, tendencialmente, são os corpos marcados como brancos e com uma condição favorecida de acesso aos bens culturais os que têm pertencimento facilitado no campo da arte. Isso é resultado da intrínseca relação entre poder e branquitude, que visa passar despercebida e não nomeada (SOVIK, 2009), além de buscar manter seus pactos narcísicos (BENTO, 2002), isto é, privilegiar, mesmo que inconscientemente, pessoas brancas.

Com o estudo de caso do IC12 e a presença de Ututau Guajajara e Potira Krikati como artistas convidados, busquei nuançar essas posicionalidades entre indígena e brancos, além de também deixar ver alguns movimentos concretos na direção de uma ação antirracista no seio de um festival institucionalizado. A partir da escuta e promoção de diversos tipos de espaços e mediações, há a intenção de fazer frente às expropriações que tanto o capital quanto a branquitude impelem aos corpos não-brancos por meio da arte. São diversos os estratagemas e artimanhas da branquitude para neutralizar o impacto das presenças não-brancas em seus circuitos de arte mas, inversamente (embora talvez com menor repercussão) são possíveis ações de infiltrar esse “muro branco” que impede e regula os acessos das pessoas indígenas e impõe, para as pessoas brancas, a posição de mediação.

Recusando uma posição salvacionista em seu elo com o cristianismo ou redentora sobre a presença de indígenas em circuitos de arte institucionalizada, procuro operar num terreno mais acidentado e complexo que é o das respostas situadas, produzidas em cada contexto e negociação com o campo da arte. Recuso, ainda, uma posição niilista no sentido que invalidaria ações neste campo, reconhecendo e creditando a importância de pessoas indígenas como protagonistas e com visibilidade nos variados circuitos da arte, não somente como celebração e valorização material das produções e pensamentos dessas pessoas, mas também como reparação histórica, ainda muito longe de ser satisfatoriamente realizada.

A questão, no entanto, a ser sublinhada e melhor trabalhada coletivamente é a assimetria das lutas. Tal assimetria é bastante visível quando colocamos em perspectivas as lutas indígenas por demarcação de suas terras: em geral são compostas por um grupamento de pessoas, em situação de vulnerabilidade, contra grandes corporações e o Estado neoliberal (que defende os interesses dessas corporações). No âmbito das instituições de arte não é diferente: a má-

quina do capital e da branquitude trabalham em posição assimétrica em relação às produções artísticas de pessoas indígenas, na maioria das vezes vulneráveis à expropriação que cabe à arte fazer, aliada como está com o capital. Para além de iniciativas pontuais que fazem essa máquina expropriatória e colonial funcionar diferente, há ainda muito trabalho para que, coletivamente, seja possível sustentar a presença e modos de vida indígenas nos circuitos da arte. No entanto, isso não quer dizer que não valha a pena fazê-lo. Ao contrário: trata-se de uma ação urgente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara. **On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life**. Durham: Duke University Press, 2012.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos Narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells – participatory arts and the politics of spectatorship**. Londres: Verso, 2012.
- CESARINO, Pedro. Alianças Afetivas – entrevista com Ailton Krenak por Pedro Cesarino, 2016. Reader da 32ª Bienal de São Paulo – Dias de Estudo. In: VOLZ, Jochen; OLASCOAGA, Sofia; NGCOBO, Gabi; REBOUÇAS, Julia; LARSEN, Lars Bang (Orgs.). **Incerteza Viva – Dias de estudo; 32. Bienal de São Paulo, 1ª edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura, v. 1, 2016, p. 169- 189.
- CHIMAMANDA, Adiche. **The danger of a single story**. Participação de palestra gravada pelo TED, 2009. Disponível em: <<http://www.housecomidiomas.com.br/the-danger-of-a-single-story-chimamanda-adichie/>>. Acesso em: 14 nov. 2020.
- CUNHA, Manuela Carneiro. **Índios no Brasil – História, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: EdUFBA, 2008.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas (SP), n. 5, 2005, p. 7-41. (Publicação original na *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, outono, 1988, p. 575-599).
- HARVEY, David. **A loucura da razão econômica – Marx e o capital no século XXI**. Tradução Artur Renzo. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ÍNDIXS-NEGRXS. **Revista Arte e Ensaios**, n. 38, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/issue/view/1194/showToc>>. Acesso em: 20 fev. 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2019 [E-book].
- _____. **O amanhã não está à venda**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [E-book].
- KUNST, Bojana. **Artist at work: proximity of art and capitalism**. Winchester: Editora Zero Books, 2015.
- MEIRELES, Flavia. **Movimentos sociais e contextos artísticos: lutas pelos corpos e pela terra no capitalismo neoliberal**. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiva (1990- 2000)**. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade de São Paulo, 2008.
- PEREIRA, Vinícius. **A Resistência da Aldeia Maracanã: um ponto de oxidação pela “revolução ferrugem”**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2016
- SARGENTELLI, Lucas. **Aprender a caminhar com a Universidade-Aldeia Maraká'nã**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. **Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana**.

Psicol. Soc., Belo Horizonte, v. 26, n. 1, abr. de 2014, p. 83-94. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So102-71822014000100010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 2 jun. 2020. DOI: <<https://doi.org/10.1590/So102-71822014000100010>>.

_____. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese de (Doutorado em Psicologia Social) Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.ammapsique.org.br/baix/encardido-branco-branquissimo.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

Recebido em: 14/11/2020
Aprovado em: 06/05/2021

INVESTIGAÇÕES CÊNICAS EM RORAIMA: O CORPO EM PULSÃO FRAGMENTADA DURANTE A PANDEMIA DE COVID 19

Francisco Alves Gomes¹

INTRODUÇÃO

O teatro é a arte da memória efêmera, do registro e das potencialidades artísticas advindas do ritual. Os homens possuem uma inclinação natural para a representação mimética, ou seja, o teatro é uma força propulsora que acompanha a humanidade desde os tempos primórdios. Sua presença, para além da construção predial/arquitetônica, está inserida na história da inteligência humana. O homem sempre fez teatro; num primeiro momento, obviamente, vinculando tais ações a um espectro ritualístico, mítico, *a posteriori*, transformando o teatro num produto cultural altamente vinculado a uma ideia de arte da elite, em alguns espaços, de extração burguesa.

Na contemporaneidade a frase “o fazer teatral” tem adquirido inúmeros significados, uma vez que o contemporâneo impõe uma perspectiva de imprecisão e *deslugar* a todas as produções socioculturais. Hibridismo, *performance art* e tantas outras configurações de teatralidade estão imiscuídas no ato de performar o corpo, a cena e a escrita do texto dramático, este terceiro, por sua vez, muitas vezes destruído em prol de experimentações e rupturas.

Na obra *História Mundial do Teatro*, Margot Berthold afirma que o “encanto mágico do teatro, num sentido mais amplo, está na capacidade inexaurível de apresentar-se aos olhos do público sem revelar seu segredo.” (BERTHOLD, 2008, p.13). A força do teatro reside em desdobramentos simbólicos que atingem o público frontalmente. Os efeitos colaterais gerados através da apresentação reverberam o segredo que chancela a arte teatral como uma fonte inesgotável de questionamentos, e geradora de inúmeras mensagens. Margot afirma também que o teatro “enquanto compensação para a rotina da vida, pode ser encontrado onde quer que as pessoas se reúnam na esperança da magia para uma realidade mais elevada.” (BERTHOLD, 2008, p. 6). O teatro solapa a banalidade da vida e leva o espectador a experimentar outra realidade fora dos padrões de racionalidade, porém, há que se pontuar que o teatro se coaduna com a vida, à medida que a encobre esteticamente de questionamentos, críticas e novas visões sobre o comum e o estranho que constituem o existir.

Deste modo, o teatro é fruto da inquietação humana e pode ser executado “num pedaço de terra nua, numa cabana de bambu, numa plataforma ou num moderno palácio multimídia de concreto e vidro.” (BERTHOLD, 2008, p. 6). Margot destaca a possibilidade de inserção da existência do teatro em ambientes diversos, pois cada espaço se constitui de um território

¹ Doutor em Literatura Brasileira (UnB). Especialista em Direção Teatral (FADM). Docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima (UFRR). E-mail: aluadoalves@gmail.com

que pode se tornar cênico e à serviço da voz e do gesto dos atores. O homem constantemente teatraliza suas ações em prol de interesses ideologicamente construídos; quando o faz por meio da sistematização cênica da qual está consciente de que está fazendo teatro, o sujeito, além de aceitar o pacto ficcional, propõe este para a sociedade.

O teatro é um espelho estético e dissonante da sociedade. Tudo pode ser explorado por meio da encenação, pois ela operacionaliza coletivamente os conflitos humanos para um espaço de observação que culmina na catarse. Ninguém sai ileso após assistir um espetáculo teatral. Uma peça sempre propõe uma engrenagem simbólica para cada sujeito espectador, que ao experimentar a cena, retira para a vida interior o que lhe convém e até o que pode ser agridoce em termos reflexivos.

TRACEJOS EM DIÁRIO SOBRE O CORPO DO ATOR DURANTE A PANDEMIA

Meu nome é Francisco Alves Gomes, alguns amigos e colegas me chamam de Chesco. Sou professor. Sou ator amador. Trabalho no curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Roraima – UFRR. Estamos em pandemia. Comecei esse texto buscando evocar um pensamento analítico que conjurasse apenas a escrita de um professor, residente em Roraima, extremo norte do país. No entanto, algo da ordem da performance tende a deixar de lado a frialdade da introdução formulaica deste ensaio. Repito: estamos em pandemia. Esse pensamento coloca Foucault à baila, especialmente, quando diz, na *Ordem do Discurso*: “Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente. Onde, afinal, está o perigo?”. (FOUCAULT, 2014, p. 8). Não tenho dito nada nos últimos tempos. Um manto de silêncio insiste em fazer morada no meu corpo, como um tipo de performance/ instalação que é acessada por fantasmagorias de toda sorte. Tenho descartado o verbo, deixado de lado as palavras porque o perigo, e ainda penso em Michel Foucault, o perigo repousa nessa grande arqueologia do silêncio que vem se impondo sobre nós, sobre mim, no decorrer dessa pandemia.

Moro só e sempre amei à possibilidade de estar vinculado a uma vida ordenada por um senso de liberdade. Nos últimos tempos, porém, tenho imposto às ideias uma teia de questionamentos que tendem a me colocar numa aura de angústia diante de toda a morte provocada por esse vírus. Então, numa tentativa sistemática de compreender esse tempo, venho praticando exercícios cênicos no território da minha casa, com o intuito de racionalizar as inquietações e o medo. Pode a arte combater o medo? O meu corpo é uma estratégia? O meu corpo é uma pergunta deformada? São tantas questões e o tempo é curto. Lembro do poema “Congresso internacional do medo”, de Carlos Drummond de Andrade. É constante a sensação de que estamos sem saída, prisioneiros do terror. A vida na pandemia tem se dilatado na frase: crio ou piro. A sentença evoca toda a tensão que venho tentando administrar através da colocação do corpo num estado de criação.



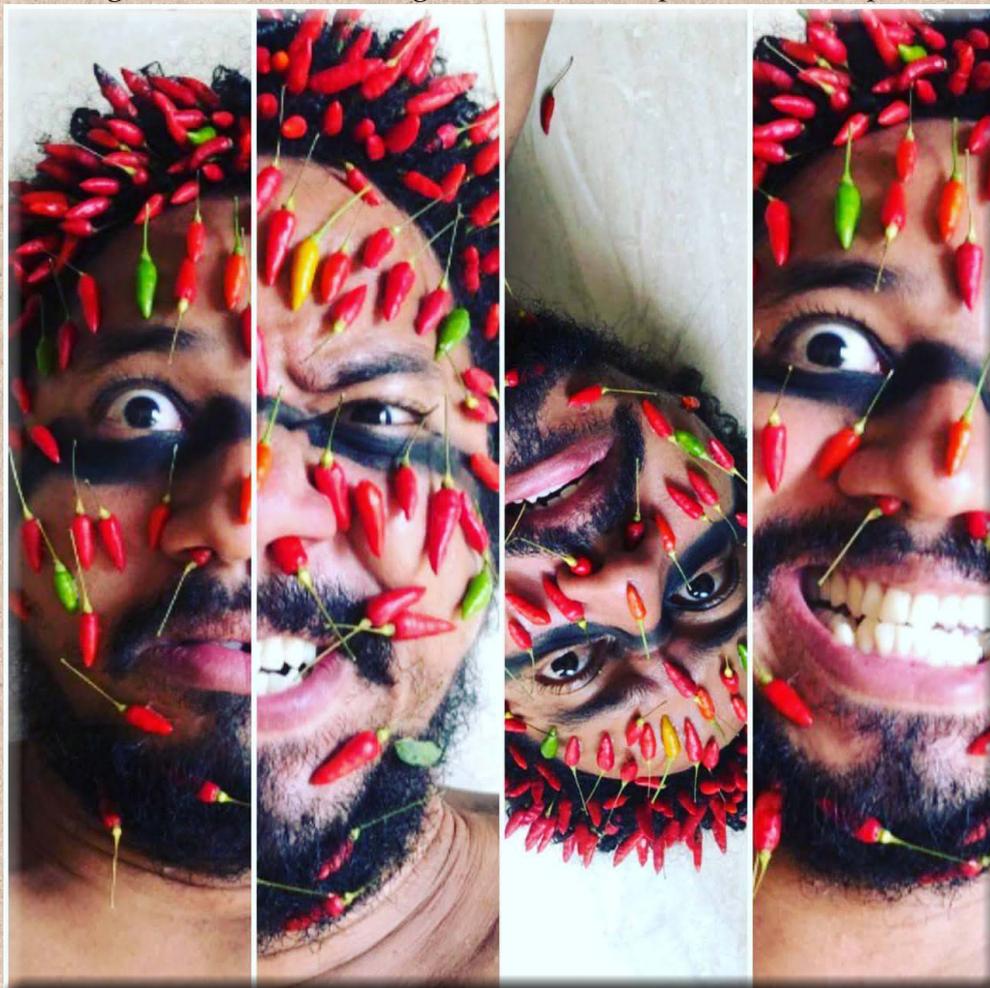
Título: *Abrace seus espinhos*. Fonte: arquivo pessoal.

A foto acima registra minha interpretação sobre o início dos movimentos de paralisação, por conta das restrições impostas na tentativa de diminuir a circulação do vírus em Boa Vista, capital do estado de Roraima. Era final de março, tempo chuvoso ainda, o que ocasionava o espriamento de muitas plantas rasteiras e espinhosas no quintal. Esse foi um dia angustiante. No trabalho havia ministrado uma oficina de performance na Semana de Acolhida aos calouros do curso de Artes Visuais. Tudo parecia promissor, mas logo estaríamos todos acabrunhados diante do nefando tempo que rapidamente mostrou a que veio. “Abrace seus espinhos”, pensava, inconformado com a paralisação nos diversos setores da vida. A ação foi simples: peguei uma echarpe preta, como um dos amantes solitários do quadro de Magritte, a seguir, caminhei descalço pelo quintal sem enxergar nada, apenas tocando nas plantas ordinárias do chão. Encontrei uma moita, toquei, senti os espinhos, pequeninos, mas sempre espinhos. Deitei, me alojando nessa touceira agreste e permaneci deitado por um bom tempo, enquanto a câmera do celular, colocada estrategicamente, registrava meu abraço ao incômodo.

Deitar sobre os espinhos foi uma tentativa de amainar as preocupações imediatas com o início da pandemia. O corpo é uma maquinaria curiosa. Senti um formigamento intenso ocasionado pelos espinhos; mas era isso que estava acontecendo com os pensamentos, me sentia mergulhado num transbordar de ideias agenciadas pela imprecisão e a sensação de medo. A memória desse exercício me lembra Deleuze e Guattari, ao dizerem que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem”. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 22). Para os filósofos o rizoma pode ser uma ordenação de traços epistemológicos que necessariamente não saem de pontos lineares. No meu exercício, espinho e corpo-rizoma estão desordenados.

Não é tempo de ordenamento. Poros e espinhos lutam para apreender sensações que forneçam respostas provisórias.

Um corpo-rizoma. Gosto dessa ideia porque ela inebria a possibilidade de leitura do quão inquieto estamos nós nesse tempo de pandemia. O conflito se configura aceno permanente para o artista. Antonin Artaud fala que o teatro “trata-se sempre daquilo que é, de saber se podemos *modificar* alguma coisa naquilo que é, naquilo que é essa desordem, esse desespero, essa inquietude em todos os planos” (ARTAUD, 2004, p. 129). Abraçar os espinhos configura trazer para si axiomas muitas vezes deixados de lado em prol de supostos ordenamentos no mundo. A pandemia tem modificado física e simbolicamente o planeta. Depois de algumas horas deitado sobre os espinhos, levantei e constatei nas costas longas brotoejas e alguns filetes de sangue. A pergunta que fica: onde me modificarei nesse esquema de arte e vida na pandemia? Algo vai mudar. Algo tem mudado ao longo desses meses a partir desses experimentos caseiros.



Título: *Damurida ou pimenta no cu dos outros é o que você quiser*. Fonte: arquivo pessoal.

A experiência com os espinhos amplificou o desejo de investigar o espaço da casa e o quintal como ambientes potentes a interferir no corpo do homem durante o isolamento. Tenho um pé de pimenta-malagueta que não dou muita atenção por não gostar de pimenta, mas depois da pandemia passei a olhá-lo de maneira especial. O vermelho, os tons de verde até o amadurecimento rubro, o tamanho e as proporções da árvore, tudo isso foi gerando em mim a necessidade de comunicar algo cênico através das pimentas. Colhi grande quantidade, separei uma pistola de cola quente e me pus a emoldurar o rosto com esse conjunto ardiloso e energeti-

camente efusivo. Lavei as pimentas, sequei cada uma delas como se fossem granadas succulentas. Senti falta da tinta de jenipapo, mas como não tinha em casa, quebrei alguns pedaços de carvão até conseguir que ficassem em pó. Fiz um traço sob os olhos como servo obediente de uma liturgia de regras que lhe são desconhecidas. E me perguntava: isto é performance?

Dei ao exercício o nome: “Damurida ou pimenta no cu dos outros é o que você quiser”. A Damurida é uma comida típica dos povos indígenas aldeados e não aldeados. Existem várias maneiras de fazer o preparo gastronômico desta comida tradicional e sagrada para os povos indígenas. Ela pode ser feita de peixes, caças como, por exemplo, tatu, capivara, veado, cutia, queixada e outros. O ingrediente principal é a pimenta. Pimenta-malagueta, *murupí*, olho de peixe, *giquitaia*, pimenta *canaimé* etc. O preparo da Damurida é feito de moquinhado de peixe ou de caças. Moquinhado significa assado em algumas gírias indígenas. O segundo ingrediente é o tucupi cozido chamado de *cumagir*. Durante o cozimento do *cumagir* são acrescentadas as pimentas ardentes ou as de pó, preparadas pelos próprios indígenas. Após o cozimento é acrescentado o peixe ou a caça. Para os indígenas da etnia Macuxi, a Damurida é alimento físico e espiritual. Ela conecta o povo com a natureza. A Damurida representa cura espiritual e libertação natural.



Título: *Damurida ou pimenta no cu dos outros é o que você quiser*. Fonte: arquivo pessoal.

Tenho insistido que a conjuração dessas imagens através do corpo estão intimamente ligadas à pandemia de covid-19 e ao isolamento social. A ardência e a queimadura na face remodelaram esse corpo-rizoma para lugares que me eram desconhecidos até então. Olhos arregalados com o medo de contrair a doença, ao passo que o odor das pimentas provocavam a ânsia por

um choro convulsionado pela racionalidade de que o exercício cênico era apenas um caminho para experimentar sensações, ranhuras, rastros, margens e tudo que a corporalidade em estado de criação pudesse oferecer. Na imagem acima registrei quatro momentos desse processo de alteridade para o desconhecido, como se um ator, acoplado à máscara de pimentas, estivesse diante de seu duplo. As pimentas queimaram minha face numa dinâmica em que me afastava da realidade dissonante, embora a própria realidade estivesse metaforizada na minha cara.

Novamente Deleuze e Guattari entram em cena nesse caleidoscópio de compreensões. Segundo os filósofos: “Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído etc.,” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 25). Talvez o que eu tenha feito ao longo desse tempo de pandemia se vincule a uma grande busca em reposicionar o corpo em ebulição diante da realidade distorcida pela morte de amigos, conhecidos e desconhecidos. As pimentas territorializam minha face, imprimindo na superfície do corpo altivez, que é paulatinamente desfeita após a repetição do piscar de olhos em ardência ativados para o choro. *Damurida ou pimenta no cu dos outros é o que você quiser*, foi um exercício de alteridade; enxergar o outro, que é eu mesmo também, exigiu que eu olhasse com ardor para a realidade posta.



Título: *Olhar do chão*. Fonte: arquivo pessoal.

Seguindo o percurso de anotações sobre esses exercícios ou dobraduras da realidade em solidão pandêmica, passei a fotografar partes do meu corpo em posições que fogem da dita normalidade. A busca se concentrou no espectro de procurar outras funcionalidades para o corpo, que não fosse apenas ficar em estado de letargia diante do bombardeio de informações sobre a expansão da doença no planeta. A imagem acima retalha o meu corpo, colocando os pés como protagonistas desse corpo-rizoma que ora se carnaliza para o chão. Olhos no chão e pés no alto à serviço e sustentação de pequenas mudas de maracujá. O carvão na base dos pés endossa o lugar do ritual caseiro na experimentação. Por quanto tempo meus pés serviriam de mesa para as mudas de maracujá? A questão interliga dois aspectos: o primeiro trata da pesquisa sobre a desestruturação do corpo durante do isolamento, e o que isto proporciona em

termos de remodelação da massa carnal nos espaços da casa. O segundo aspecto aponta para a deflagração da desordem inerente ao fato de que a vivência durante a pandemia tem suscitado o desejo de pensar hibridamente sobre a criação artística.

Depois de algumas experimentações eu mostrei para uma parcela de amigos o que venho fazendo; esses imediatamente disseram se tratar de “Fotoperformance”. Honestamente, no momento não estou interessado em demarcar uma definição para o processo, embora aceite que estejam presentes alguns elementos da ideia de fotoperformance. Estou mais interessado em pensar sobre o ditos e interditos que estão presentes nesses exercícios. Os modos de reflexão sobre a própria existência, a esperança, a morte, o medo, num amálgama de sensações que são verbalizadas por meio de injunções cotidianas regadas a um senso de criação de imagens.



Título: *Fios de cansaço*. Fonte: arquivo pessoal.



Título: *Fios de cansaço*. Fonte: arquivo pessoal.

O exercício nomeado “Fios de cansaço” surgiu depois de um tempo em que as atividades referentes ao Ensino remoto emergencial, implementado pela Universidade Federal de Roraima, passaram a fermentar o esgotamento físico que se anunciava decorrente da quantidade exorbitante de reuniões, comissões e aulas por meio das plataformas virtuais. Tanto na primeira imagem quanto na segunda procuro demonstrar o fluxo de dependência gerado, principalmente, por causa do excesso de trabalho e tempo no ambiente virtual. Me sinto sugado. Me sinto mais-valia virtual nesse esquema de operacionalização da didática acadêmica em prol do andamento desse “novo normal”. É preciso ressaltar que essas fotografias são parte de um álbum pessoal chamado *Estudos ou dobraduras cênicas no cotidiano pandêmico*. Cada exercício é composto por um número considerável de fotos. Após o processo de escolha dos melhores registros crus, sigo para uma organização das imagens que revelem uma narrativa do tempo do meu corpo em conexão (ou desconexão) com o tempo pandêmico.

O corpo do ator é uma pergunta constante. O meu corpo preto é uma pergunta guarda-chuva que abriga outras inúmeras questões. Já faz algum tempo que reli Valère Novarina. Na sua *Carta aos atores e para Louis de Funès*, existem diversas passagens sobre o corpo fisiológico e as operações simbólicas nas estruturas. Segundo o autor:

O corpo do ator é o seu corpo-de-dentro (não seu corpo chique de marionete com etiqueta ou de boneco de engonço), seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente, os líquidos (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, transborda, força as bocas, tudo isso que circula no corpo fechado, tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo, que, de tanto se precipitar nos circuitos contrários, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplicar-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, ex-criado, ejetado, jaculado, material.” (NOVARINA, 2005, p. 20)

Concedo licença para o pensamento de Valère Novarina fugir do *layout* deste lacônico diário. A citação salta torrencialmente e ela substancializa alguns caracteres desses empreendimentos visuais que venho fazendo ao sabor da angústia com esse tempo. Sinto que a pandemia tem colocado meu corpo em um estado de vertigem, como um ouriço virado ao avesso. Preciso a ideia do “corpo-de-dentro”, porque ela dá conta desse processo ininterrupto em que a arte tem sido um espaço de acolhida, refúgio e paulatino questionamento sobre o “devir” e suas irradiações de mudança no mundo de hoje e amanhã. Já faz mais de 1 ano que meu grupo de teatro, a Cia do Pé Torto, não se reúne presencialmente. Acredito que os amigos estejam nas suas buscas no interior de suas visceralidades existenciais. Sinto falta do encontro, da sala de ensaio, do ritmo e da disritmia inerentes à criação cênica.

O pensamento de Novarina também endossa a consciência da individualidade a passar os exercícios. Há algo do monologismo presente nessas atividades, a desaguar no aprendizado em buscar respostas olhando para algumas filigranas da própria miséria pessoal. A pandemia tem gerado em minha persona a necessidade de muitas travessias e exame contínuo do próprio ser. Linguagem, vida e arte são postas no mesmo caleidoscópio, e cabe às minhas decisões, administrar a produção de ideias que possam amenizar o absurdo destes dias. Na verdade, acredito que as fotografias cênicas não representam um escapismo, mas sim, são reelaborações

do que o “corpo-de-dentro” tem a dizer sobre a exterioridade complexa que tem formatado a realidade.

Fios de cansaço representou um momento de muita apreensão. Lembro que eu estava exausto nesse dia. A imagem do cérebro posicionada na área de trabalho do computador me causava uma espécie de repulsa ao mesmo tempo em que aceitava a inevitabilidade de que o espaço do virtual era uma ferramenta de trabalho mais que ordinária nestes dias, e que seria fundamental a criação de uma relação dialógica com o aparelho, embora me sentisse (e me sinto neste momento) absorvido por ele.



Título: *Rito e cegueira*. Fonte: arquivo pessoal.

No exercício *Rito e cegueira* fui me refugiar por uns dias na aldeia indígena Campinho, do povo Wapichana, na região conhecida como *Canauanin*. Essa comunidade fica próxima de Boa Vista. Foram momentos intensos. A pressão no trabalho estava grande, então decidi que era necessário me desconectar por uns três ou quatro dias. Precisava ir para a mata. E assim o fiz. Tomei banho de igarapé. Andei na floresta. Fiz pintura de jenipapo. Percorri o lavrado. Fiquei em silêncio. Gritei para o céu. Contemplei a vida cotidiana desse povo ancestral. Levei a máscara também, pois ela é sintoma de que o mundo dissonante nos acompanha onde quer que vamos. Por causa da proximidade com Boa Vista, a comunidade também estava em atenção e cuidado, pois lá estavam começando a aparecer os primeiros casos de covid19. O líder da comunidade endossou que eu era bem-vindo desde que ficasse isolado na comunidade e não promovesse aglomeração.

A experiência me proporcionou um outro tipo de solidão. Uma solidão acompanhada. Naquele ambiente meu corpo já não era o corpo vivente em Boa Vista. A pintura de jenipapo acentuava traços novos no corpo-rizoma. A pintura como elemento aparente se comunicava com as linhas simbólicas do “corpo-de-dentro”, na subjetividade que vinha sendo pautada pelo medo da morte, o terror com a doença, as notícias, enfim, nos fluxos de ideias geradas pela pandemia. O Roque Laraia, em seu livro *Cultura um conceito antropológico*, diz que “as posturas

corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado de uma operação de uma determinada cultura.” (LARAIA, 1999, p. 70). Na imagem brado ao céu em silêncio, equilibrando na cabeça a parte da raiz de uma árvore morta. Eu e aquele pedaço de madeira, ambos em estado de esquecimento, ambos descartados nos seus espaços.

A máscara disposta, como uma tarja preta, sintetiza a imobilidade do corpo disperso numa postura de pretensão clamor ao céu; mas nem tudo era amargor. Havia esperança também, uma vez que a vida é ritual permanente e aquele era o dia do meu aniversário. Fiz várias fotos cênicas pela floresta, no igarapé, nas árvores. Tudo foi matéria para a construção de uma cena, ou melhor, para a elaboração de uma dobradura da realidade. Tenho pensado em fazer uma pesquisa cênica a partir das máscaras usadas contra a covid19. Talvez inicie esses possíveis desdobramentos recorrendo a Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, ao afirmar que “a máscara deforma propositadamente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante” (PAVIS, 2008, p. 235). Antes mesmo da obrigatoriedade do uso de máscaras como prevenção, eu já elaborava no meu interior o quão distorcida estava nossa máscara aparente, nosso olhar, com suas pregas, ondulações, reentrâncias e todo o conjunto em desarmonia.



Título: *Rito e cegueira*. Fonte: arquivo pessoal.

Comecei esta reflexão falando do exercício *Abrace seus espinhos*, nele meu rosto está coberto. O mesmo acontece com *Rito e cegueira*. Fica evidente a necessidade de querer fugir do que esse tempo tem comunicado aos homens. É tempo de pandemia. Repeti isso algumas vezes ao longo desse instantâneo diário. O ato de colocar um tapume sobre os olhos incide no problema da aceitação do horror presente na vida de hoje. Na segunda imagem de *Rito e cegueira* estou disposto sobre pedras vivamente quentes. Gosto da sensação de abandono e esquecimento que pulsa na imagem. A máscara pandêmica anula o eu-Francisco e me transporta para uma

zona onde a nulidade reconfigura o corpo e o momento. A textura das pedras possibilitou que o corpo estranho de alguma forma tentasse se mimetizar com o ambiente.

INCONCLUSÕES

As fotografias cênicas propostas neste ensaio confessional fazem parte de um movimento em tentar compreender como a pandemia de covid-19 tem afetado o corpo, e, por conseguinte, os meus processos de criação artística. Desde o início desse tempo nefando estou empreendendo experimentos visuais com o objetivo de pensar esteticamente alguns tópicos da realidade.

Os processos partem de caracteres do cotidiano, que acabam assumindo a função de serem estopim para a feitura das imagens. As fotos configuram também estratégias para se manter ativo, pensante e ligado as artes. O necessário isolamento social tem provocado efeitos nocivos que interferem diretamente na minha atuação como professor e artista, bem como ser humano em sua totalidade. Então, como forma de reinscrever essa narrativa de medo, me apropriado de alguns itens do cotidiano, visando transformar esses elementos em signos cênicos acoplados ao meu corpo, território desviante, e em pulsão constante. Assim, os registros cênicos são tentativas de racionalizar as fraturas interiores provocadas pela tensão e o medo de contrair a covid-19.

A arte é válvula de sobrevivência na pandemia.

A arte tem me ajudado a Respirar!

Que não falte a arte!

E Ar!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Trad. J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Correa Rocha, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Maria Paula, J. Guinsburg, Sergio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- DELEUZE & GUATTARI, Gilles e Félix. **Mil platôs**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e para Louis de Funès**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

Recebido em: 21/03/2021
Aprovado em: 04/05/2021

FACIALIDADE E CORPORIFICAÇÃO COMO *GESTUS* DO PERFORMER

Cesar Huapaya¹

INTRODUÇÃO

Como fugir dessa narrativa de subjetividade cristalizada, que desqualifica e substancializa a facialidade e imagem do povo (no nosso caso: preto, índio, mulher, travesti e nordestino) no Brasil e em outros continentes? A facialidade (rostilidade)² e as expressões corporais são apresentações de imagens de um grupo social em performance. A totalidade dessa corporeidade pode ser definida como *gestus* social corporificado (HUAPAYA, 2019). O *gestus* contém todos os elementos históricos (BOURDIEU, 1979) de uma civilização e formas de vida (WITTGENSTEIN, 1992). Todo o humano possui o mimismo corporal em facialidades (JOUSSE)³.

Vamos encontrar nos tecidos performativos a problemática de como as civilizações apresentam e se fazem representar nas artes (FABIAN, 2013). Eles vão mostrar em dispositivos e *habitus*. Essa facialidade e subjetividade são construídas pelos grupos sociais e equipamentos coletivos (GUATTARI, 2016, p. 33). O estado, nação e grupos são responsáveis pela idealização e manipulações das facialidades⁴. Para Deleuze e Guattari, ela é controlada pelos equipamentos coletivos e sociais. Em Foucault (2006, p. 75), tudo é uma forma de poder. É notório então afirmar que, a partir do momento que há um confronto entre civilizações, existirá sempre uma guerrilha de subjetividades em todo nosso continente. Conforme a história, sempre terá uma civilização querendo dominar e escravizar a outra. Essa guerra, porém, atualmente é potencializada pelo capitalista, que sobretudo franqueia uma facialidade predominantemente bran-

1 Fundador do Grupo de Teatro Experimental Capixaba em 1977, encenador performer de teatro, cinema e música. Bacharel em Artes Cênicas pela UNI-RIO; Pós-Graduado em Teoria e Prática do Teatro, pela UFRJ; Mestre em Teatro pela UNIVERSIDADE PARIS8, Doutor e pós-Doutor em Estética e Tecnologia da Criação Artística, com especialização em Teatro/Etnocologia/Performance pela UNIVERSIDADE PARIS 8, Vincennes Saint-Denis, na França e no IRIS na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS). É professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo, do Centro de Artes, onde leciona as disciplinas Artes da Performance, Antropologia do teatro, Interpretação e direção (teatro e cinema). Foi aluno e trabalhou sob a orientação de Jean-Marie Pradier (Paris 8), Jean Bazin (EHESS), Jerzy Grotowski (Collège de France), Eugenio Barba, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu (EHESS), Bernard Müller (IRIS, Paris) e Gerd Bornheim (UFRJ). Professor convidado e membro do grupo (IRIS) de Antropologia do teatro da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS) e do Laboratório de Etnocologia da Universidade Paris8. Coordenador do Núcleo de Performance e Antropologia do Teatro do CNPq do Centro de Artes da UFES, Vitória-ES, Brasil. NPAT.hotmail.com.

2 Não utilizo a grafia de rostilidade de Deleuze e Guattari. Apesar de usar a filosofia de Guattari. Uso a análise sobre a rostilidade onde traduzo como facialidade (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano Zero-rostilidade. In: *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia 2*, São Paulo, v. 3, 1996).

3 JOUSSE, Marcel. *L'anthropologie du geste*. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

4 A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se fala etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 42).

queada (*branchement*). Tal coisa gerou e gera vários conflitos com o mundo globalizado, como o debate do africanismo, os direitos dos povos (AMSELLE, Jean-Loup, 2010) e também o debate sobre o pós-colonialismo (AMSELLE, 2010). Tudo isso até porque as organizações sociais, “sociedade do espetáculo” segundo Guy Debord (1967), criaram uma representação conveniente da facialidade, em que o que se representa são cristalizações do capitalismo cuja característica central é a de manipular o outro pela espetacularidade, falseando a realidade em nome do poder. Esse poder, que se quer econômico, é eugenista e vende a facialidade que ele elegeu como principal.

O sistema capitalista constrói um tipo de facialidade dominante (GUATTARI, 2016, p. 140), em que a manipulação da mídia e poder social são de modo onisciente para lá de presentes. A encenação social como as encenações dos espetáculos no cinema e teatro são reproduções desse poder simbólico estagnado nos tecidos performativos (HUAPAYA, 2019). Vamos encontrar nos tecidos performativos e nas encenações várias facialidades cheias de preconceitos políticos e sociais. Os grupos sociais de artistas burgueses são responsáveis pela manutenção dessas facialidades (BENJAMIN, 20003). O cinema e o teatro, como as artes em geral, serão reprodutores dessas encenações e construções sociais que exaltam a facialidade do poder dominante. Entretanto, como a facialidade do povo é montada pela burguesia capitalista (BENJAMIN, 2017) nas práticas e artes performativas (teatro, cinema, vídeo arte, dança e performance, rituais)? A passagem da facialidade do povo para as imagens que serão propagadas pelas mídias já foram muito bem estudadas por Georges Didi-Huberman, Hans Belting e Jack Gody. Essas imagens são encenadas com variantes de estereótipos no mundo, como apresentaremos a seguir.

FACIALIDADE, MONTAGEM E EQUIPAMENTOS SOCIAIS

Como a montagem dessas facialidades do povo, em geral, e do brasileiro são *presentadas* nas encenações artísticas e sociais? No livro **Encenação do *gestus* social** (2019) trago à discussão a estrutura das montagens acerca de preconceitos e eugenismos instalados no Brasil no fim dos séculos XIX e XX. Ali faço uma proposta de uma montagem crítica na criação artística, entre outras possibilidades de leituras em prol de subjetividades revolucionárias. Isso já antecipando que não se pode separar a noção de facialidade de uma imagem que já se tornou também virtual (LEVY, 1996) pois se sabe que o indivíduo é em muito orientado pelos equipamentos sociais e coletivos (GUATTARI, 2016, p. 35). Os equipamentos coletivos são intimidades, desejos, consciência etc. Ou seja: “A consciência [é] situada socialmente e sexualmente” (GUATTARI, 2016, p. 37), já que “Somos equipamentos de ‘modelos’ de percepção, de motricidade, de interrelação, de imaginação e memória” (GUATTARI, 2016, p. 37). Aprendemos ou somos conscientes que pertencemos a um grupo social: “Hoje essas montagens são personalizadas” (GUATTARI, 2016, p. 38). A humanidade no sistema capitalista tornou-se inumana em sua construção da facialidade. Quando falamos da facialidade, estamos pensando no corpo total do *performer* (PRADIER, 1997). Uma facialidade faz parte de um corpo orgânico a que um *performer* e uma civilização pertencem.

As facialidades dos povos são expostas e superexpostas como menciona Didi-Huberman (2012, p. 32). Seguindo a linha histórica de Benjamin (1991), a classe oprimida é destinada a desaparecer na visão do vencedor. “Como fazer a história dos povos” indagação feita por Benjamin e Didi-Huberman? Essas questões são importantes para desenvolvermos nossos es-

tudos sobre a encenação da facialidade na corporificação do *performer*. Hoje, constata-se que milhares de etnias desapareceram e, no Brasil, continuam em pleno ataque: o que faz com que o paradoxo de Benjamin apresentado por Didi-Huberman (2012, p. 33) seja ainda tão importante quando falamos dos sem-terra, sem papel e sem direitos. Também faz com que, para se construir uma performance ou uma personagem no teatro e no cinema, tenha que se levar em conta: a cartografia (corporificação) do espaço do *performer* (local, cidade, história e individualização); como o *performer* (sua facialidade) é visto pelo outro na sociedade?; como o *performer* (facialidade) gostaria de ser visto e se *presenta* com seu *gestus*?; as dificuldades em performatizar e afirmar o seu *habitus*; a composição e montagem afirmativa do *performer* (facialidade) e de sua sociedade; a revolução molecular, devir, subjetividades originais e singulares; a invenção de novas formas de sociabilidade na vida; o estancar e o fraturar do tempo, revelando sua historicidade (HUAPAYA, 2019, p. 56).

O que existe por trás dessas narrativas de desqualificação das personas e personagens nas encenações? De fato, através das representações e apresentações na mídia – teatro, cinema, museu e literatura –, observamos a afirmação desses discursos de desqualificação. Encontramos aqui um dispositivo de poder e dominação de um determinado grupo social. As encenações ou montagens de uma peça ou de um filme não são apenas atividades artísticas, são processos mais abrangentes que se estendem a campos antropológicos que operam sobre os corpos sociais e orgânicos da sociedade em seus tecidos performativos. Ao apresentar o mundo, um determinado grupo social revela todos os seus preconceitos e ansiedades, como a luta pelo poder nas constelações sociais. As ideologias implantadas pela classe dominante vêm sendo reproduzidas e afirmadas há séculos através dos meios de comunicação. As diferentes sociedades, com suas subjetividades capitalistas dominantes, encenam roteiros e textos colonialistas. Falam de ideologias, preconceitos e estereótipos sociais em suas escrituras usando dispositivos cruéis e manipuladores com, no mínimo, a conivência da mídia, dos sistemas legislativos e jurídicos, das religiões e dos núcleos educacionais. Tentam impor assim, a qualquer custo, um olhar etnocentrista de verdade absoluta e de violência meramente simbólica. Nossa pesquisa procura, através da revolução molecular e de uma cartografia do *gestus* social, propor novos caminhos no processo de escritura das encenações artísticas e sociais. Para isso faz uso de novos processos de singularidade, fugindo da subjetividade modelada pelo registro social dominante.

Isso, porque a facialidade vilipendiada pelo sistema social, ao qual pertencemos, vai sendo muito bem propagada pelas quase que absolutas midiáticas. As redes de comunicação, digitais e analógicas, são modelos de reproduções para os ideais capitalistas, sendo eles centrais ao poder econômico.

A estética e história tradicional também são afirmações desses preconceitos, encenando uma facialidade maniqueísta, já que os personagens *performers* ali apresentados, que não são brancos, são tratados, perante as figurações da barbárie, de modo pejorativo: os índios apregoados como crianças indolentes; os pretos, como instrumentos de trabalho; e asiáticos, arquirrivais. Com algumas variantes, a imagem de um povo periculoso é descrita pelos próprios roteiristas mexicanos, brasileiros e latinos, prosseguindo caminho hegemônico do *mains-tream*. Seguindo determinações: as figuras dos povos que migram para Europa e América são vistos como facínora e desasseados, como também os da fronteira do México e do Mediterrâneo. Assim sendo, todos desprezíveis, no mínimo. Isso acontece de forma muito diferente do

processo migratório que fez com que “heróis” europeus saíssem fugindo de seu continente por causa da fome e do desemprego, durante os séculos XIX e XX. As facialidades (dos refugiados) hoje foram reduzidas a imagens de uma doença que deve ser purgada pelo Ocidente.

O cinema americano e a força de sua superprodução são uma violência para lá de simbólica por meio dos clichês dos quais nos alimentamos. Tendo como exemplo o teatro, o teatro Broadway é maciçamente reproduzido em quase todo o Ocidente, com certeza. No Brasil, esse modelo é performado nos grandes centros do Rio e de São Paulo. Também, no interior, um grande porcentual de produções copiam o teatro feito nas grandes cidades. Essa partitura corporal limpa ou *clean* é uma característica central da estética produzida e distribuída pelos grupos sociais dominantes do nosso país. Vê-se que uma estética encenada pela burguesia traz a marca de suas telenovelas e seus respectivos melodramas cinematográficos. Ela, então, tenta moldar uma estética de mau gosto quando fala para e do povo, apelando para exotismos e etnocentrismos, com o máximo de desfaçatez possível.

FACIALIDADE E *GESTUS SOCIAL*

No Teatro Grego e na *commedia dell'arte* essa facialidade era estilizada com máscaras. Até a chegada do classicismo e do naturalismo a face será presente na criação dos personagens. Jean Epstein (1897-1957) em sua tese sobre *photogénie*, não esperava que o que seria a alma dos seres e das coisas, tornar-se-ia um modelo de estereótipos miméticos. A estética ocidental reproduz os modelos de branqueamento das civilizações. O *physique du rôle* europeu e branco (características do ator performer) tornaram-se modelos em todo mudo. A face branca de Cleópatra será eternizada com os olhos azuis de Elizabeth Taylor. A facialidade ou rostilidade das etnias diferentes são negadas. O racismo no Ocidente é um grande comércio e tornou-se estrutural. Onde a maioria da população preta está nas prisões (com a política de encarceramento em massa), que foram financiadas pelo mercado financeiro (ALEXANDER, 2018). A predominância da rostilidade branca no cinema e teatro foi colocada como superior a outras etnias. O povo é representado como feio e sem alma. As formas de teatro no Ocidente (Brasil) criaram escolas no estilo bom burguês. Onde a maneira de interpretar da *comédie française* dominou boa parte das criações. O modelo branco e estilo francês e europeu foram implantados nos continentes americanos nos séculos XIX e XX. A função desse agenciamento burguês e capitalista consiste em colocar todos com as facialidades parecidas. Produzindo um desejo coletivo e uma política fascista, racista, falocrática e capitalista (GUATTARI, 2016, p. 145).

A dimensão da facialidade e rostilidade depende da forma de vida dos performers. O composto de uma facialidade (rostilidade) tem um papel especial na micropolítica de reterritorialização e na transformação de um corpo sexual e um corpo social (GUATTARI, 2016, p. 325). Uma forma de vida pode determinar uma facialidade, uma corporeidade. A dimensão da facialidade e rostilidade depende da forma de vida e *habitus* de uma civilização. Uma rostilidade carrega todo um dispositivo libidinal e fálico, definido por uma rostilidade capitalista e branca no Ocidente. A utilização da mulher e de sua facialidade pelo homem é uma forma patriarcal de poder simbólico e dominação do *homem*⁵ no sistema capitalista. Onde tudo vira objeto e patrimônio do *homem*. As facialidades são mostradas. As etnias e as populações são

5 Não uso a palavra homem em minha antropologia. Ele é falocrático e repressor, como se o mundo fosse só dos homens. Somos humanos e humanidades. No sistema capitalista o dito homem transforma a mulher em objeto de consumo e poder.

presentadas dentro da rede política de dominação, um exemplo foi o eugenismo no Brasil. Ele foi estruturado em forma de lei na Constituição nos anos 1930 e 1937. Entre 1917 e 1937 os intelectuais, políticos, médicos e antropólogos mobilizaram o pensamento eugênico em todos os tecidos performativos do brasileiro. O médico Renato Ferraz Kehl, com seu boletim da eugenia, ajudou a difundir e encenar esses ideais no sistema brasileiro como grande descoberta científica (SCHWARCZ, 2012, p. 307). Após o fim da escravidão em 1888, o Império brasileiro criou um branqueamento no Brasil. No início do século XX vamos ter a predominância de uma rostilidade branca nos grandes centros. No teatro (XIX e XX) essa rostilidade branca tornou-se a partitura corporal que os atores e artistas apresentavam nos palcos. A rostilidade preta e ameríndia era negada, apesar da maioria da população brasileira ser preta no século XIX e no início do século XX. Existe um valor nas divisões sociais do corpo no mundo. Como divisão do sexo, constelações sociais, idades. O valor que o performer indivíduo ocupa no espaço social, está ligado seu tecido individual e a construção de sua facialidade. Podemos perceber em um corpo todo o estado de dominação de uma civilização ou grupo social (GUATTARI, 1996). No Brasil do século XIX e XX, nas pinturas e fotografias dos pretos, podemos observar a forma cruel que foram tratados pela elite dominante.

Nas artes e na mídia, personagens e personas são representações sociais, de um grupo ou de uma dada sociedade, que criam e impõem aos tecidos performativos suas subjetividades e facialidades. Na Grécia, por exemplo, Aristóteles via a personagem com empatia (identificação com o outro) e *harmatia* (falhas no comportamento). A *harmatia*, ou falha do herói trágico, tinha que ser purgada e punida. O herói possuía várias virtudes, mas seu destino era trágico e traçado pelos deuses. O famoso Édipo de Sófocles, a constatar, não tinha como fugir ao seu destino. O personagem não podia mudar sua história. Mesmo em Shakespeare, com seus personagens históricos, que lutam pelo poder e buscam a liberdade, tais permanecem presos a si mesmos com crises existenciais embaladas pelo ódio, pelo amor e pela guerra. Em Brecht é diferente, o homem traça seu próprio destino. O personagem é livre, apesar de preso ao esquema capitalista. Algo mais próximo da filosofia de Deleuze e Guattari, por exemplo, em que a revolução molecular deve produzir as condições de uma nova subjetividade da persona. Nessa invenção de novas sociabilidades a subjetividade é valorizada e as personas lutam por seus ideais.

Hoje, em pleno século XXI, há incontáveis revoluções dramáticas de personagens na história do teatro e da literatura, com o auxílio da antropologia e dos estudos da performance (vide Filosofia). Estudos que colocaram vários problemas em relação à criação e *apresentação* desses personagens e facialidades na sociedade contemporânea. No Brasil, porém, mesmo depois de séculos de evolução no teatro e no cinema, esses papéis sociais continuam sendo representados de maneira estereotipada e preconceituosa por uma grande camada da classe média. Nessa cristalização das políticas institucionais, dramaturgos e roteiristas de televisão e de cinema acabam reproduzindo ideologias dominantes repletas de preconceitos e clichês. Atores e diretores reproduzem o sistema da subjetividade capitalista sem questionamentos. Estão tão preocupados com a grande encenação que esquecem que o ator possui um *gestus*, como dizia Brecht, que pode tomar uma posição (BRECHT, 1999).

O preto, o nordestino e o índio continuam predominantemente a ocupar o espaço dos subalternos nas montagens, representados pela ideologia dominante como personagens exóticos e folclóricos. A televisão e o cinema são os maiores responsáveis pela construção superficial

dessa máquina de subjetividade nas encenações midiáticas e cotidianas. Não podemos esquecer que essas sociedades colonizadoras possuem, em toda parte, aparelhos de subjetivação que afirmam o poder dominante em suas coleções, exibidas como troféus na conquista de outras civilizações. Produções de subjetividade massificada são vendidas pelas redes de televisão e de cinema, que propagam uma tamanha discriminação racial (vide os modelos de beleza vigentes), em blocos internacionais, estruturada do seguinte modo: 1) desqualificam a imagem do preto, do índio e do nordestino; 2) embranquecem a sociedade nas representações sociais nas mídias; 3) culpabilizam e desqualificam a autoestima; 4) estigmatizam a figura do outro; 5) criam o neo e pós-colonialismo; 6) cultivam o relativismo cultural (o passado, como fetiche, anulando a história real); 7) encenam a civilização como espetáculo e usam a lógica museológica e burguesa do conceito de arte; 8) fazem com que noções de etnocentrismo, modernidade e tempo (Rancière) se tornem formas de dominação; 9) apropriam-se dos termos cultura, dominação, fetichismo e colonialismo; 10) consomem a civilização como objeto turístico, cultural e capitalista; 11) consomem o gênero humano e suas lutas contra a dominação de maneira a descrevê-los como maniqueístas para destruir a própria subjetividade e a subjetivação do outro.

Perante isso, o espaço social precisa ser visto como um lugar de permanente combate. A revolução molecular vista como saída para produzir uma vida coletiva de libertação da sociabilidade dessa subjetividade capitalista, inventando novas formas de subjetividade e sociabilidade. Deixando a facialidade do povo ser expressa naturalmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação: racismo e encarceramento em massa**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AMSELLE, Jean-Loup. **Révolutions**: Essais sur les primitivismes contemporains. Paris: Stock, 2010.
- ARAÚJO, Joel Zito. **L'Occident décroché: enquête sur les postcolonialisme**. Paris: Fayard, 2010.
- _____. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Senac/SP, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Casa da Moeda, 1986.
- BARBA, Eugenio. **Brûler as maison: origines d'un metteur en scène**. França: Montpellier, 2011.
- _____. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Editora Dulcinda, 2009.
- BAZIN, Jean. **Des clous dans la Joconde**. L'anthropologie Autrement. Toulouse: Anacharsis, 2008.
- _____. Questions de sens. In: **Enquête 6: La Description**, Marseille, pp. 13-34, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Sur le concept d'histoire**. Paris: Payot & Rivages, 2017.
- _____. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história**. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant, com tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. **Essais sur Brecht**. Paris: Éditions La Fabrique, 2003.
- _____. **Écrits français**. Paris: Éditions Gallimard, 1991.
- _____. **Origem do drama barroco**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BENSA, Alba. **Apré Lévi-Strauss: pour une anthropologie à taille humaine**. Paris: Textuel, 2006.
- _____. **La fin de l'exotisme**. Essais d'anthropologie critique. Toulouse: Anacharsis, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

- _____. Les rites comme actes d'institution. In: **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, Paris, n. 43, pp. 58-63, jun. 1982.
- _____. **La distinction, L'habitus et l'espace des styles de vie**. Paris: Les Éditions Minuit, 1979.
- BRECHT, Bertolt. **L'art du comédien**. Paris: L'Arche, 1999.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- _____. **Trouble dans le genre**. Paris: La découverte/Poche, 2006.
- CACCIAGLIA, M. **Pequena história do teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)**. Tradução Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz/Ed. da Universidade de São Paulo/Biblioteca de Letras e Ciências Humanas, série 2, Textos, v. 4, 1986.
- CÉSAIRE AIMÉ. **Discours sur le colonialism**. Paris: Éditions Presence Africaine, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. **Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica Editora/Editora Fundação Perseu Abramo, 2013.
- _____. **Brasil: mito fundador da sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COMETTI, Jean-Pierre. **La maison de Wittgenstein**. Paris: PUF, 1998.
- DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Les Éditions Buchet-Chatel, 1967.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. **Cinema, corpo e cérebro, pensamento, A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. pp.147-157.
- _____. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants, L'oeil de l'histoire**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- _____. **Quand les images prennent position**. L'Oeil de L'Histoire. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 2005.
- _____. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- _____. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- DIWAN, Pietra. **Raça pura, uma história da eugenia no Brasil e no mundo**. São Paulo: Contexto, 2007.
- DUBUIS, Etienne. **Les naufragés, l'odyssée des migrants africains**. Paris: Karthala, 2018.
- FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro: como a Antropologia estabelece seu objeto**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Éditions du Seuil, 2013.
- _____. **Pour la revolution africaine**. Paris: La Découverte, 2001.
- _____. **Les damnés de la terre**. Paris: La Découverte, 2001.
- _____. **Sociologie d'une révolution**. Paris: La Découverte, 1968.
- FOUCAULT, Michel. **A microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. **Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines**. coll. Bibliothèque des Sciences Humaines. Paris: Gallimard, 1972.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e memória em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- GODY, Jack. **La peur des représentations**. Paris: La découverte /Poche, 2006.
- _____. **La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage**. Traduction Jean Bazin. Paris: Minuit, 1979.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Lignes de fuite: pour um autre mode de possibles**. Paris:Éditions de l'Aube, 2016.
- _____. **Micropolítica cartográfica do desejo**. 4º ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Prefácio e tradução: Suely Rolnik, São Paulo: Brasiliense, 1991.
- HACKER, P.M.S. **Wittgenstein**. Tradução Jean-Luc Fidel. Paris: Seuil, 2000.
- HUAPAYA, Cesar. **Encenação do Gestus social: personas, personagens e Corpus em vidas**. Coleção performance. Vitória: Grupo de Teatro Experimental Capixaba, 2019.
- _____. **Estética e performance: dispositivos das artes e das práticas performativas**. Coleção Performance. Vitória: Grupo de Teatro Experimental Capixaba, 2017.
- JOUS, Marcel. **Antropologie du geste**. Paris: Gallimard, 1995.
- LAPLANTINE, François. **Les Social et le sensible: introduction à une anthropologie modale**. Paris: Téraèdre, 2011.
- _____. **A descrição etnográfica**. São Paulo: Ed. Terceira Margem, 2004.
- _____. **La description ethnographique**. Paris: Nathan, 1996.
- LEVI, Pierre. **O que é Virtual**. São Paulo: Editora 34.
- LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens: Estudo das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- _____. (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- _____. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. **La dent, la paume, Des dispositifs pulsionnels**. Paris: Galilée, 1994. pp. 91-98.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify. 2003.
- _____. **Les techniques du corps, Sociologie et Anthropologie**. Paris: PUF, 1997. pp. 386-378.
- MENDES, M. G. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1888)**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- _____. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 2001.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- MOSTAÇO, E. O legado de set. In: MÜLLER, Ricardo Gaspar (Org.). **Revista Dionysos, Especial: Teatro experimental do negro**, Rio de Janeiro, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Tradução Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. **La naissance de la tragédie**. Traduit Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard, 1977.
- PAVIS, Patrice. **Ver une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène 3**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: Cartografia do esgotamento**. Finlândia: Publications/N-1, 2013.

- PRADIER, Jean-Marie. **La scène et la fabrique des corps, ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. **Les temps modernes: art, temps, politique**. Paris: Éditions la Fabrique, 2018.
- ROCHA, Gabriel dos Santos. O Drama Histórico do Negro no Teatro Brasileiro e a Luta Antirracismo nas Artes Cênicas (1840-1950). In: **Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da diáspora africana**, São Paulo, ano 10, nº 20, pp. 40-55, dezembro, 2017.
- RODRIGUES, João Carlos. **O negro no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetina**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- SANTOS, Nilton. **O Pensamento o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2012.
- SCHECHNER, Richard. **Vers une poétique de la représentation, La relation théâtrale**. França: Presses Universitaires de Lille, 1980.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; SANTOS GOMES, Flávio (Orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SILVA, Carolinne Mendes. **O negro no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora LiberArs, 2017.
- TURNER, Victor. **Le phénomène rituel: Structure et contre-structure**. Paris: PUF, 1990.
- _____. **The anthropology of performance**. New York: Paj, 1987.
- _____. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Leçons et conversation sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse**. Paris: Gallimard, 1992.
- _____. **Tractatus logico-philosophicus suivi de investigations philosophiques**. Paris: Gallimard, 1986.
- _____. **Grammaire philosophique**. Paris: Gallimard, 1980.

Recebido em: 02/03/2021

Aprovado em: 11/05/2021

(RE)VISITAÇÕES EXPERIÊNCIAS, PERCEPÇÕES E OLHARES SOBRE AS ATUAÇÕES DA FEDERAÇÃO DE TEATRO DO ACRE – FETAC

Maiara Pinho de Oliveira¹

*Eu sou tu, filho do outro
[...] das raízes das árvores mais velhas
que inventaram o tempo
e que ensinam
através de suas raízes
as sementes a brotar.*

Espectáculo Indocumentados – Grupo Aguadeiro

“Fundada em 7 de maio de 1978” é a frase que compõe o cabeçalho do Estatuto da Federação de Teatro do Acre, a FETAC – ou como em outros documentos oficiais, Federação de Teatro Amador do Acre. “Datas. Mas o que são datas? Datas são pontas de *icebergs*” (BOSI, 1992, p. 19). E o que são *icebergs*? Apesar de nunca ter visto um, sei que é algo como um grande bloco de gelo visto sobre os mares gelados, e sei ainda que a maior parte de seu volume é uma grandíssima base que não conseguimos ver, sobretudo à noite. Me lembro uma vez, andando pela mata da reserva onde fica o Seringal Cachoeira, em Xapuri, quando o Nilson Mendes, nosso guia e amigo, mostra ao nosso grupo a árvore de maior raiz que ele já havia visto. Diferentemente de outros passeios que já tínhamos feito por aquelas bandas, desta vez passeamos não só orientados por Nilson, mas também por aquela raiz. Ela sumia e desaparecia e voltávamos a encontrá-la, e eu pensava: se isto é o que vejo aqui sobre o solo, o que haverá por debaixo? Datas são como as partes das raízes que são possíveis de ver.

Apesar de no ano de 1978 eu ainda não ter nascido, “a força e a resistência dessas combinações de algarismos” (BOSI, 1992, p. 19) chega até a mim a partir das histórias de meus companheiros e companheiras de trabalho e de militâncias nas e por políticas públicas para as artes como se eu tivesse estado lá, naquela reunião no Parque Capitão Ciríaco, a reunião de fundação da FETAC, reunião esta que oficializa, através da entidade, um movimento organizado de artistas que ofereciam resistência à ditadura, aos modelos escravocratas vigentes nas Amazônias e aos genocídios de culturas, povos, línguas e seres que habitam/habitavam as florestas e urbanidades dessa região.

Não é do meu interesse esmiuçar aqui o que está em oculto e que compõe a “força e resistência” da data de fundação da Federação, pois, como disse anteriormente, eu sou apenas uma participante-ouvinte das narrativas que, no presente, me transportam aos “passados”;

¹ Técnica em música, psicóloga clínica e social, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Linguagem e Identidade da Universidade Federal do Acre. É estudante e profissional das artes cênicas fora do meio acadêmico, iniciando seu percurso aos 18 anos com uma imersão na palhaçaria com Pepe Nuñez no Espaço Evoé em Lisboa, Portugal. E-mail: maiarapinho.rb@gmail.com. Rio Branco, Acre.

caso leitoras e leitores desejem conhecer estes ingredientes da história de fundação da FETAC por seus próprios ouvidos, convido que se reportem às personalidades/artistas/pensadoras/intelectuais/poetas/lideranças de movimentos e palhaços, como João Veras, Lenine Alencar, Jorge Carlos, Dinho Gonçalves, Francis Mary (Bruxinha), Eleonora Farias (Lôra), Silene Farias. Cito essas personalidades acreanas (ou radicadas no Acre) porque são pessoas que possuem experiências pessoais com o fato histórico ou sabem indicar outras contadoras/contadores das histórias, no entanto, o que elas têm e comum e que justifica a minha indicação, é a arte de narrar, é pelo fato de possuírem a “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 196). Há muitos outros nomes que não foram citados, mas que são relevantes para a memória da FETAC, inclusive o nome Abrahim Farhat, o Lhé, que esteve antes, durante e depois da data de fundação não só da FETAC, mas também de outras organizações como sindicatos e cooperativas. Lhé faleceu em maio do ano de 2020, e com ele muitas histórias a serem ouvidas/escritas/vividas.

Afora as narrativas pessoais, é possível conhecer os passos da FETAC através de seu acervo histórico que está totalmente revitalizado e apto para consulta, ou que aguardem um pouco até o lançamento da revista/livro a ser lançada pela Federação. Estes são os caminhos que considero como guias ou percursos para o encontro com as narrativas que as raízes do subsolo das datas podem revelar.

Para a ocasião desta escrita, fui convidada a contextualizar, a partir de minhas experiências como integrante de grupo filiado à FETAC – o Grupo Aguadeiro, hoje intitulado AsAguadeiras – como membra titular do Conselho Diretor, como uma vez presidenta, as minhas experiências, percepções e olhares sobre a atuação da Entidade no momento presente, suas lutas e caminhos possíveis. É deste lugar que falo, do lugar de uma filiada que é atravessada, a cada encontro da Federação, por narrativas e memórias e, é a partir deste lugar que tenho interesse em escrever aqui sobre dois aspectos que são históricos e que, a meu ver, compõem ainda a identidade da FETAC, tendo relevância para as suas práticas de militância, resistência, crítica, discussão e construção de saberes em coletivo.

Um dos aspectos históricos que marca o período da data/marco/iceberg/raiz é o das “intensas lutas culturais” (ALBUQUERQUE, 2019, p. 185) da ocasião, principalmente, entre o Estado e os seres e sujeitos deste espaço: de um lado um discurso pacificador, solidário, mas estigmatizante e construtor de estereótipos, e de outro, as narrativas e experiências de sujeitos desterrados ou não, de imagens/paisagens engolidas pelos discursos e ideias de “progresso” e “civilização”; de um lado a construção de uma ideia de urbanidade que possibilitaria a ligação do Norte com o restante do país, ligação esse que é física, como a construção da Rodovia Transamazônica (entre 1969 e 74) ou que é físico-simbólica, como a construção do manicômio intitulado Hospital Distrital (1978), e de outro, os corpos, línguas e culturas esparramadas nas periferias de uma ideia de cidade; de um lado o discurso de contenção de uma ideia de atraso e de primitivismo associada às formas de vida da região, e de outro, narrativas de José Marques de Souza, o Matias, fundador/criador do grupo De Olho na Coisa:

Uma narrativa tal que surpreende seus leitores porque encena a violência física e simbólica que intentava “varrer” as mulheres e homens da floresta do panorama da cidade, mas também encena os afetos, a solidariedade, o vizinhar e os impactantes mecanismos de incorporação/recusa do discurso dos agentes do estado, que procuravam interditar

passagens, reordenando-o em contra-discurso para abrir essas mesmas passagens. (ALBUQUERQUE, 2019, p. 399)

O teatro amador do Acre compunha este “outro lado” de resistência às ditaduras da época, e é em meio a esse jogo de forças (desiguais, obviamente), que nasce a FETAC, jogo este que compõe a sua identidade até o momento atual, pois as lutas culturais ainda são presentes, no entanto comportando novas alegorias, com formatos mais “modernos” de tentativas de institucionalização das expressões, das existências e performances sociais, culturais e artísticas. Uma imposição de discursos sobre nós, sujeitos, objetos, línguas, culinárias, corpos, seres, florestas, cidades, climas, fronteiras, países vizinhos (Peru e Bolívia), mas não tão vizinhos assim, de que devemos incorporar suas delimitações, de que devemos nos disciplinar a elas e dizer sobre nós mesmos/mesmas a partir delas, e assim dizer o que é teatro.

O que é teatro ainda é um assunto discutido, o que é o teatro acreano também, mas há nisso uma tentativa constante de se afirmar que é possível sabê-lo, encerrando-o em uma designação única, o que nos exige uma luta constante contra a estruturação e subjetivação das lógicas da higienização, hegemonização e universalização eurocêntrica que deseja tutelar/designar quem são os sujeitos e o que são as coisas e os fazeres. O que seria um teatro tipicamente acreano que os editais, os congressos e os festivais desejam mostrar? Na concepção de um “teatro acreano” que se tem por desejo institucional criar, é do Teatro Ritualístico, do Teatro do Oprimido, do Teatro do Absurdo que podemos falar? É do Teatro de Rua, do Teatro de Floresta? De todos, de nenhum? Eis a imposição da necessidade de que haja um teatro, uma história sobre o teatro e seus fazedores (no masculino propositalmente), de maneira que aquele agrupamento seja melhor inteligível para o pensamento colonizador (CASTRO, 2014) dos centros, sustentado nas estereotípias, na catalogação, no ver e reconhecer de imediato e no provocar que sejamos sempre reconhecidos de imediato, em uma fácil explicação (NENEVÉ; SAMPAIO, 2015).

A escritora e pensadora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em sua palestra mundialmente conhecida e reconhecida intitulada “O perigo da história única”, discute, a partir de suas experiências como sujeito sócio-histórico-cultural, os inúmeros perigos da imposição de uma só história sobre os sujeitos, o que atravessa as identidades grupais e individuais e vai incidir sobre as subjetividades. A imposição de uma verdade externa sobre as criações e performatividades “dificulta o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada”², pois que dispensa as narrativas das outras histórias, dos viveres e das experiências. Neste sentido, “é preciso reivindicar a experiência, dar-lhe certa dignidade, certa legitimidade. Porque, como vocês sabem, a experiência foi menosprezada tanto pela racionalidade clássica quanto pela racionalidade moderna, tanto na filosofia quanto na ciência” (LARROSA, 2019, p. 38). A supremacia de um dizer sobre nós que satisfaça os modelos institucionais menospreza as experiências, o que também pode cair cada vez mais em menosprezo pelo chamado “teatro acreano”, importando, acima de tudo, o quanto é possível traduzir o seu fazer pelos dizeres da racionalidade moderna.

Os encontros da FETAC são encontros com as experiências, são encontros entre gerações com suas vivências, seus campos de trabalhos, suas linguagens, suas histórias e culturas. Nos encontramos em virtude da agenda estipulada por nosso Estatuto como assembleias, congressos, reuniões ordinárias e extraordinárias do coletivo que compõe o Conselho Diretor, nos teatros, nos festivais e nos laços de amizade. Nas ocasiões de nossa agenda institucional, de-

2 Disponível em http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=p

liberamos, através de discussões e pelo voto, sobre projetos, ações e manifestações, sendo que cada pessoa (representante de seu grupo) se coloca a partir de seu lugar de enunciação, sendo que esse lugar aparece situado na fala, nas proposições e nas opiniões.

Apesar de cumprirmos com alguns rituais institucionais formais, orientados pelo Estatuto e Regimento Interno, os nossos encontros não são harmônicos, saborosos, puros, limpos como os uniformes das escolas religiosas e militares. Muitas, ou na maior parte das vezes, são encontros dissonantes e sujos, justamente porque somos/estamos atravessados pelas questões sociais estruturalizantes, porque somos heterogêneos, porque não fazemos parte dos mesmos bairros, porque somos de raças, classes e gêneros distintos ou, por vezes, porque temos por base referenciais teóricos também muito diversos. É dentro desse universo pluridiverso que trocamos histórias, práticas, comportamentos e posições de sabores acres, tal qual nossas histórias como estado, como região.

A história acre seria justamente aquela que fala e expõe tudo aquilo que na vida se assemelha à morte: a doença, a dor, a solidão, a infelicidade, o ódio, o medo, a exploração, a miséria, a subserviência, a impotência, o desamparo, a injustiça, o desarraigo, a tristeza, a arrogância, a prepotência, o ressentimento, a cobiça, a inveja, a maldade, a vilania e tantas outras formas com que a cara da morte se nos apresenta. A história acre embora amarga não é aquela que busca fazer chorar, mas aquela que busca contorcer, distorcer e torcer os sentidos e os significados hegemônicos para a vida e para a morte. (ALBUQUERQUE JR, 2014, p. 130)

É o que fazemos, muitas vezes nos contorcemos com os “significados hegemônicos” em cada uma/um de nós, mas que, no entanto, diante das contingências políticas, econômicas e sociais, acabamos por nos reunir como pares, tal como no dia 7 de maio de 78, para resistir às opressões e aos imperativos de destruição das políticas públicas que construímos, ou para a construção de novas políticas que sejam consentâneas às necessidades consideradas “gerais” e também as específicas.

O outro aspecto histórico que a Federação ainda traz consigo é de ser concebida por grupos, aliás, por pessoas que formam grupos, coletivos, companhias, tropas, aglomerados, dentre outras formas de junções de pessoas, mas que hoje precisam ser evitadas ou acauteladas em virtude da pandemia do COVID-19. Sempre fiz parte de grupos de teatro, mas recordo que isso não necessariamente me fez entender a ideia de “teatro de grupo”. Não sei se há um conceito fixo para isso – o que não seria bom, pois seria mais uma forma universal de designar coisas e pessoas – mas entendo, em minha experiência com a FETAC, que quando me afilio à ela a partir de um grupo, luto pela sua existência e ela pela minha, e cada grupo luta também pela Entidade e ainda, se a FETAC são os grupos, os grupos são os que lutam pelo meu grupo, e eu por eles, e eles por mim, e eu por eles, e eles por mim...e isso não para de acontecer: um movimento contínuo de luta para a existência de 10 grupos, o que significa mais de 30 pessoas que não param de se relacionar, e se parar, é porque não haverá mais Federação e *ojalá* que isso nunca aconteça.

As pessoas que compõem um determinado coletivo, com um determinado nome, transitam em outros coletivos, com outros nomes, sejam eles filiados ou não à Federação. Em geral, as pessoas fazem “de um tudo”: escrevem projetos, dirigem, pensam e executam projetos de iluminação, concebem cenário, figurino e maquiagem, colocam o nariz, fazem a máscara, manipulam bonecos, dançam quadrilha, pintam, bordam, cuidam das crianças dentro e fora do teatro e prestam contas, tanto a si mesmos em seus ócios, como ao estado e à prefeitura. Às ve-

zes dá ruim, mas a maior parte das vezes dá “mais ou menos mais pra bom”, pois nunca estamos satisfeitas, como sugeriu certo presidente em certa ocasião, mal sabendo que na tentativa de nos estigmatizar disse uma possível verdade. Nós nunca estamos satisfeitas, nós nunca estamos satisfeitos!

A FETAC, AS MEMÓRIAS E OS AFETOS

A composição do que compreendo hoje como teatro de grupo, perpassa a minha própria história de vida dentro do teatro aqui no Acre, como se eu, desde quando estava na barriga de Normélia Pinho, já fizesse parte desse grande coletivo de grupos que compuseram ou que compõem a Federação de Teatro do Acre. O fato de hoje colegas de teatro se recordarem de mim ainda como embrião, organiza o campo das minhas representações sobre o fazer teatral, me oferece estímulos para acesso às memórias sensitivo-sensoriais que, de uma maneira ou de outra, me ligam à FETAC.

Assim como eu, tantas outras filiadas e filiados têm a sua história de vida atravessada pela FETAC, e todas essas narrativas fazem parte do cenário que a compõe, que é um cenário coletivo, de interlocuções entre memórias, afetos, histórias, nascimentos e mortes. É a partir dessas partilhas que conseguimos alcançar nossas necessidades e desejos como sujeitos e como coletividade, como teatro de grupo.

Em todas as lembranças/imagens da mais tenra infância, há uma imagem que é comum entre todas, o agrupamento de pessoas e as suas emoções. Lembro de poucas coisas de pequena, mas basta que me conte uma história que sou diretamente transportada para lá, parecendo que o que faltava era apenas um empurrãozinho. Algo em mim lembra até do cheiro do Teatro de Arena do SESC, que cheirava a cigarro, madeira, água, suor, pano sujo, usado ou guardado. Essa memória do cheiro me veio quando minha mãe uma vez me contou que teve que parar de me levar em uma peça de teatro em que meu pai atuava, pois em um momento dramático havia um *blackout* e nessa suspensão eu dizia, “agora meu pai vai entrar nu”, e estragava toda a dramaturgia. E ali estavam as pessoas e enquanto eu escrevo, as vejo, não sei quem são, mas as reconheço mesmo assim.

Depois, estas mesmas pessoas estavam em nossa casa, e estávamos na casa delas e por aí vai. Quando voltei para Rio Branco, depois de oito anos em andanças, fui direto fazer parte de uma peça chamada *Comédia Del’Acre* de Cláudia Toledo e Lenine Alencar. Sequer me lembro como isso se deu exatamente, mas de repente eu estava lá, no Teatro de Arena do SESC (de cadeiras azuis de plástico e não mais de tábuas e ripas), revendo e encenando com pessoas de minha infância, ou de antes disso. E lá estava eu no meio de um grupo enorme de pessoas de todas as idades. Não sei quanto tempo passou, pois estava revivendo cenas da infância, desta vez de dentro do palco e usando enchimento nos seios para a personagem. Há fotos para provar.

E mais uma vez, as lembranças que conjugam meu entendimento de teatro de grupo...

Quando meu grupo de teatro se filia à FETAC e passo a fazer parte das reuniões do Conselho Diretor que aconteciam dentro do departamento de artes do SESC Centro, algo mais uma vez rompe com as fronteiras temporais; desta vez são as vozes, as defesas, os ataques, o desconstruir, o construir, o voltar, o ir. Eu lembrava disso, eu já tinha visto-vivido. Sim, estou nas profundezas das raízes externas que marcam as datas.

Apesar de meu encontro com a FETAC, a partir de meus próprios passos enquanto artista, ter se dado somente quando eu já tinha 30 anos, a Entidade e as agregadas e agregados que a compõem já estavam lá, desde o meu início. Acho até que posso inventar em minhas lembranças inúmeras vezes alguém dizendo para a minha mãe, “vai ser artista”, o que obviamente reverberou em mim. O calendário de atividades da Federação é anual, com festivais e eventos grandes, médios e pequenos, o que, através disso, traduzo como uma outra invenção em minha cabeça, “continue a ser artista”, o que ressoa em meu corpo, em meu sono, no estado de vigília, e no meu bolso, na potência que eu sempre preciso reconstruir para continuar escolhendo o teatro como ponto central em minha vida.

Às vezes penso que algumas de minhas experiências eu poderia trocar com pessoas como Sacha Alencar, Caetano Lima, Benjamin Jaya, Kayk Amorim, Daniel Alves, Rogerinho (o palhaço Microbinho), Kaê, Ágatha Lim³, Yuri Montezuma (com certeza muitas pessoas estão ficando de fora), que assim como eu, nasceram/cresceram respirando os cheiros do teatro – eu disse do teatro e não da FETAC. Experiências que não têm o porquê de não comporem as inúmeras histórias dos teatros acreanos. Isso me fez lembrar do espetáculo *As confiadas* de Marília Bonfim, em que as experiências/memórias da mãe da autora viraram teatro, mas que antes desta inscrição dramaturgica, já eram história. A encenação dessas memórias, portanto, é uma outra “relação do historiador” – da historiadora Marília, que é como também a vejo – “com um vivido, quer dizer, a possibilidade de fazer reviver ou de ‘ressuscitar’ um passado” (CERTEAU, 2017, p. 27), que é construído a partir do relato em teatro técnico, estético e sensorial.

São estes caminhos do voltar que lançam a FETAC ao ir; os caminhos, os atropelos, os encontros e desencontros entre memórias, entre histórias, entre experiências, mas sempre em lugares diferentes, resistindo sempre aos paradigmas e enunciados externos que desejam restringir à FETAC o emblema de representante de grupos, como se a Entidade não fosse uma criação nossa a partir de nossas necessidades, como se ela apenas nos institucionalizasse, excluindo toda essa construção baseada nos afetos e vivências, como se fôssemos algo homogêneo e decifrável, como se minhas experiências e as de minhas e meus colegas pudessem entrar nesta lógica de racionalização.

PANDEMIA E PANDEMÔNIO: AS LUTAS DO HOJE E OS CAMINHOS POSSÍVEIS

Em uma tentativa de juntar alguns pontos desta escrita/retrato, posso dizer que não compreendo a FETAC como representante de um teatro, de uma lógica única de acesso às políticas públicas, de um modelo único de resistência política e social a ser seguida, pois ela também tem as suas burocracias e, por isso, está sob a tábua de sua institucionalização, não como algo que pode negatar as suas ações, mas como um fato, o que também, obviamente, lhe dá forças para o combate, pois são as experiências como instituição adquiridas ao longo de 42 anos, através de movimentos de avançar e recuar, do voltar e do ir, que essa Entidade, que somos nós, mantém a sua força e participação política e social.

Posso arriscar dizer na terceira pessoa do plural que possuímos um lar, uma casa, uma barriga para onde voltar e nos sentirmos seguras e seguros mesmo dentro de toda incerteza, tal

³ Entrei em contato com Ágatha Lim (e com as demais pessoas) para saber o que ela achava de estar citada neste texto e para isso enviei a segunda parte para ela situar a própria presença. Ela me respondeu com um áudio dizendo, “maninha, eu lembro como foi que tu entrou pra Comédia Del’Acre. Simplesmente tu foi assistir...quando acabou a peça, a gente saiu assim de dentro do teatro e tu falou: ei, eu quero participar dessa peça! (risos) E assim foi.” E assim foi...e agora lá estou eu naquele lugar do tempo, lembrando dos cheiros e das emoções.

como aconteceu na data/ponta-de-raiz da fundação da FETAC, data esta que traduzo como um grupo de troca de afetos em meio às opressões e contínuos ataques à dignidade, à liberdade e à democracia que a ditadura impôs, em meio às mortes e assassinatos que já eram seculares, que haviam começado em 1492 – data/ponta-de-iceberg, que marca a chegada de exércitos de genocidas nas Américas – e ainda assim, mesmo estando ainda sob os mesmos ataques que se encontram com os traumas históricos, temos uma barrigona onde nos sentimos seguras/seguros.

Como, em grupo, em coletivo e nesta barrigona, lutando com e contra nossas próprias diferenças, fazemos frente ao pandemônio, fim-do-mundo, genocídio, apocalipse de hoje e que é espelho de uma data, a de 1492? Nós fazemos teatro. Uma vez, quando eu estava junto com a Caravana Mundo Palco no Espaço Cultural CITA – Cantinho de Integração de Todas as Artes, em São Paulo, um dos integrantes deste grupo, em uma discussão, disse: “se tudo der errado, a gente faz teatro”. Com o pandemônio secular e “moderno”, fazemos teatro, e com a pandemia também.

A FETAC executou, em outubro deste ano, dois eventos integrados: a Semana do Teatro, que anualmente tem o propósito de comemorar o dia mundial do teatro, promovendo sempre uma semana de espetáculos gratuitos em diversas localidades da cidade de Rio Branco; e a I Semana Municipal do Teatro. Tivemos uma semana de festival que contou com 18 apresentações teatrais dos 10 grupos filiados, uma palestra e duas oficinas. Parte dos eventos aconteceu na modalidade virtual e as apresentações foram destinadas a 30% da capacidade do público total de cada espaço ocupado. Logo nas primeiras reuniões com a equipe de produção, ali estava eu ouvindo aquela voz/imaginação, “continue a ser artista”, e inscrevi meu grupo no festival com a intenção de realizar uma performance, mas ao final, já tínhamos um espetáculo prontinho, saído do forno para ser incrementado, paparicado, partido e repartido. Isso tudo na pandemia de pandemônio e/ou no pandemônio da pandemia. Quando tudo está dando “errado”, nós vamos lá e fazemos teatro. E assim, o meu grupo apresenta, grupo este que é a FETAC, que são os grupos e os demais grupos (que apresentam e que não apresentam) que colaboram com meu grupo, e com os quais colaboramos, ajudando assim, outros grupos não filiados. E, desta forma, seguimos fazendo Teatro de Grupo.

A FETAC e suas membras e membros estão em muitas articulações políticas pelo Brasil, como em articulações em redes de teatro da região Norte, na Rede Brasileira de Teatro de Rua, se fazendo presente também em congressos e festivais em diversas localidades. No entanto, as ações estão mais centradas e voltadas para a construção, execução e/ou fiscalização de políticas em arte para a região Norte. Para ilustrar, lembro de acompanhar as movimentações para a construção e aprovação da Lei Aldir Blanc em 2020. Ali, em grupos de WhatsApp, trocando longos áudios, mensagens encorajadoras, de tristeza, raiva e por vezes desespero, pude acompanhar de perto membras e membros (poucos, é verdade) da FETAC sendo incansáveis, indo até às últimas consequências, com mil afetos e muito, mas muito trabalho; fazendo parte de um grande grupo, que colabora com outros grandes grupos, que acreditam sempre conquistar o mínimo de direitos para as artes, batendo de frente com as instâncias superiores que desejam nos tutelar e dizer quem somos. Aqui eu vou citar uma frase minha deste texto: e ali estavam as pessoas e enquanto eu escrevo, as vejo, não sei quem são, mas as reconheço mesmo assim.

É isso, senhores presidentes (no masculino de propósito), nós nunca ficamos “satisfeitos”, pois nos recusamos a comer as sobras de seus crimes violentos, dos crimes que, a partir

deles, vocês nos categorizam em uma ideia de sujeito que deverá para sempre estar agarrada a vocês (BUTLER, 2019), às suas leis, aos seus ordenamentos, às suas normativas e que, quando saímos dessas lógicas, nos abjetam. Mas nós somos um grande grupo e temos uma barrigona para onde voltar, e lá temos o ócio que necessitamos e temos tantos teatros quanto quisermos inventar.

Estes são os caminhos possíveis, são os caminhos descendentes das consequências de nossos engajamentos do agora como Federação de Teatro do Acre, como grupos, como sujeitos que, mesmo diante de uma tela de computador ou de celular, continuam a se reunir, a discordar e a dizer que estão com saudade.

E, finalmente, sobre a data/marco/iceberg/raiz, a Lei no 2.347 de 11 de dezembro de 2019 institui o dia 7 de maio como o Dia do Teatro no Município de Rio Branco. Em virtude da relevância da atuação da FETAC no estado, mas principalmente no município de Rio Branco, temos esse casamento entre datas. O que pode significar ter a comemoração do Dia Municipal do Teatro no mesmo dia de fundação da Entidade, saberemos à medida que os anos passarem, à medida que as narrativas forem dando vida aos autos institucionais, que podem parecer só números, mas também são instrumentos de “oficialização”. Apesar de os autos oficiais operarem pelas e nas lógicas de poder, entendemos que esse poder tem que ser operado por nós, proletariado da arte, atravessadores de afeto, defensores do ócio, defensores de trabalhos dignos no ramo e sempre, sempre amadores profissionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O Perigo da História Única. Vídeo da palestra da escritora nigeriana no evento Technology, Entertainment and Design (TED Global 2009). Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=p>. Acesso em: 9 nov. 2020.
- ALBUQUERQUE, Gerson. **Uma certa cidade na Amazônia acreana**. 2019. Tese (Progressão Funcional ao Cargo de Professor Titular). UFAC, Rio Branco, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CASTRO, Carlos Potiara. Seria a Amazônia uma colônia do Brasil? Ocidente interior, duplo vínculo e governança autônoma. In: **Crítica e Sociedade: Revista de cultura política**, Uberlândia, v. 4, n. 2, p. 168-192, 2014.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; Revisão técnica de Arno Vogel. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2017.
- LARROSA, Jorge. **Escritos sobre experiência**. Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- NENEVÉ, Miguel; SAMPAIO, Sônia M. Gomes. Re-imaginar a Amazônia, descolonizar a escrita sobre a região. In: ALBUQUERQUE, Gerson; NENEVÉ, Miguel; SAMPAIO, Sônia. **Literaturas e Amazônia: colonização e descolonização**. Rio Branco: Nepan, 2015.

Recebido em: 15/11/2020
Aprovado em: 06/04/2021

MÚSICA DE AYAHUASCA NO DISPOSITIVO NEOXAMÂNICO: A AMAZÔNIA DO GLOBAL AO LOCAL

Christian Weik¹

O presente artigo analisa a música de *ayahuasca*² enquanto elemento essencial do *dispositivo neoxamânico* (SCURO, 2017). O neoxamanismo, com seus trânsitos, fluxos, tradições (re)inventadas, apropriações e trocas de músicas e ritos, pode ser compreendido como uma ontologia da alteridade. Neste sentido, este trabalho apresenta um percurso da música de ayahuasca, desde a sua origem na bacia amazônica, a partir de etnias indígenas, atravessando suas adaptações mestiças enquanto vegetalismo amazônico e doutrinas religiosas amazônicas brasileiras. Nas últimas décadas, essas matrizes musicais e rituais transcorrem por processos de expansão global para, posteriormente, retornarem transformadas à Amazônia. Tal trajetória de expansão, transformação e retorno ocorre a partir do dispositivo neoxamânico, conceito de Scuro (2017) derivado da noção foucaultiana de *dispositivo*: um conjunto de estratégias de relações de forças que suporta e é suportado por tipos de saber (FOUCAULT, 1985 apud SCURO, 2017). Assim, o dispositivo neoxamânico se constitui em uma ampla rede rizomática de músicas, sujeitos, cerimônias, enteógenos, cosmovisões e epistemologias, reinventando o local, o nacional e o global, também a partir de dinâmicas por vezes opostas, como a colonialidade, decolonialidade, comodificação, indústria do turismo, conflitos e alianças.

O xamanismo pode ser entendido como um conjunto de práticas mágico-religiosas dos povos tradicionais de diversas partes do globo, incluindo relações especiais com espíritos da natureza e a realização do voo mágico ou voo da alma (ELIADE, 2002). Assim, é um termo que já remonta à uma visão globalista – visão atualmente amplificada pelo neoxamanismo³ –, de práticas, cerimônias e substâncias que potencialmente podem ser aproximadas, adaptadas ou reapropriadas. Obviamente, não existe um único xamanismo, mas *xamanismos* diversos, que, no caso do xamanismo de ayahuasca, atualmente são tão vastos quanto são os xamãs, pa-

1 Professor de música do Instituto Federal da Paraíba (IFPB), Monteiro - PB; Mestre em Etnomusicologia (UFPB), doutorando em Artes / Música (UNLP). E-mail: christianweik@gmail.com.

2 Bebida enteogênica de origem indígena amazônica, feita a partir do cipó *Banisteriopsis caapi* (mariri ou jagube), e da folha *Psychotria viridis* (chacrona ou rainha). A folha possui DMT, responsável pelo seu efeito enteogênico, enquanto o cipó possui inibidores da monoaminoxidase (IMAO), hormônio que degradaria a DMT se ingerida. Assim, o IMAO, advindo do cipó, possibilita que a DMT, da chacrona, circule livremente do sangue ao cérebro, produzindo seus efeitos. Seu nome possui origem quíchua, onde *aya* significa “morto” ou “espírito”, e *huasca* “cipó” ou “vinho”. Assim, uma tradução aproximada seria “cipó dos espíritos” ou “vinho das almas”. A infusão é considerada tradicionalmente uma planta-professora, e seus efeitos – conhecidos por termos como força, miração, burracheira, entre outros –, incluem visões, *insights* e curas. Seu uso ritual objetiva desde uma cura individual até o reequilíbrio e manutenção de comunidades, povos e sociedades (WEIK, 2019).

3 Neoxamanismo pode ser considerado um movimento aglutinador de diversas práticas, técnicas e conhecimentos xamânicos, conectados à linhas espiritualistas diversas, à Nova Era, sistemas orientais, entre outros. Assim, o xamã e o *neoxamã* de ayahuasca se constituem atualmente em categorias polissêmicas, ligadas a aspectos diversos, como globalização, turismo de ayahuasca, consumo, empoderamento pessoal, terapias alternativas, ecologia, pós-modernismo, além de conflitos entre posições de tradição, autenticidade, apropriação, comodificação, fetichização, entre outros (HOMAN, 2011; WEIK, 2019).

jés, taitas, txais, *yageceros*, *curanderos*, *brujos*, neoxamãs, ayahuasqueiros, líderes, padrinhos e madrinhas existentes na América Latina e no mundo.

Nesse sentido, todos esses aspectos se refletem, em alguma medida, na música ritual e na construção das suas práticas e sentidos, os quais serão abordados no decorrer do presente estudo. Assim, o artigo foi construído para dar conta da multiplicidade e singularidade do fenômeno estudado, sem ultrapassar os objetivos e o escopo proposto. Dessa forma, o trabalho se divide em duas seções. A primeira realiza um percurso descritivo da música de ayahuasca nos contextos “tradicionais” e contemporâneos do uso do chá, subdividido em quatro partes: a música xamânica dos povos originários, do vegetalismo amazônico, das religiões brasileiras de tradição ayahuasqueira e do movimento denominado neoxamanismo de ayahuasca. A segunda seção analisa a música de ayahuasca no dispositivo neoxamânico propriamente dito, revelando uma “Amazônia” que se desloca, se distancia e se aproxima, em epistemologias por vezes contraditórias, por vezes complementares, em fluxos locais e globais que transcendem análises lineares. É proposto, ao final, um diagrama que sintetiza e analisa a música dentro do dispositivo neoxamânico, através das relações de condicionamento e regulação entre os diversos contextos rituais da ayahuasca.

MÚSICA DE AYAHUASCA

A música de ayahuasca se encontra na “ponta de uma cadeia ininterrupta de uso milenar da bebida” (RABELLO, 2013, p. 56), atravessando todo o *espectro ayahuasqueiro*, no qual os diversos contextos de ingestão da bebida são sempre acompanhados por algum tipo de música, seja cantada, assobiada, tocada ou gravada (LABATE; PACHECO, 2009; WEIK, 2019). Assim, esse espectro tem sido sintetizado em uma linha na qual, de um lado, se encontra a música no ritual dos povos originários amazônicos, e do outro, as cerimônias neoxamânicas, com um centro aglutinando as variedades “mestiças” do vegetalismo e das religiões ayahuasqueiras. Nesse contexto, como será tratado na última seção deste artigo, uma imagem mais efetiva talvez não seja uma linha horizontal – analogia à uma linha do tempo –, mas sim uma linha que retorna a si mesma: um círculo, com todos os usos musicais e rituais, “antigos” e contemporâneos, sendo influenciados e influenciando uns aos outros no presente. Este círculo – que na verdade se constitui em diversos *círculos*, isso é, em motores de tempos e sujeitos, verdadeiros *ritornelos* deleuzeanos, em constante processo de desterritorialização e reterritorialização, girando do local ao global e ao local retornando, agora “contaminados” pelos giros de outros ritornelos (DELEUZE; GUATTARI, 1997) – encontra no dispositivo neoxamânico sua força de transformação, manutenção e reinvenção.

POVOS ORIGINÁRIOS

No contexto dos povos amazônicos, os xamãs consideram a ayahuasca uma planta-professora, uma planta-mestre. Seu uso remonta há pelo menos 4 mil anos (DA ROCHA, 2005; HOMAN, 2011), e a complexidade e estrutura do chá – envolvendo duas plantas cuja combinação exata teria uma chance entre seis bilhões de ser encontrada⁴ – faz da bebida um dos enteógenos mais sofisticados de todos os tempos, cuja origem continua sendo um mistério. Existem diversos mitos fascinantes que recontam essa descoberta. Para os povos Tukano, sua origem

⁴ Segundo o antropólogo Jeremy Narby, no documentário “D’autres mondes” (2004).

remonta ao início dos tempos (LUNA, 2011 apud HUDSON, 2011). O *yagé*, um dos termos Tukano para a ayahuasca, foi fruto de uma promessa do Pai Sol, de uma bebida que os reconectaria com os poderes divinos. Assim, a Primeira Mulher se dirigiu à floresta e deu à luz um menino, esfregando-o em algumas folhas que o deixaram dourado. As folhas eram a chacrona e o menino era o próprio cipó. Depois, os Primeiros Homens cortaram um pedaço deste menino e cada pedaço se tornou parte da linhagem do cipó (DA ROCHA, 2005).

A música no xamanismo de ayahuasca possui um papel central na organização social, na reprodução cultural e na cosmologia de inúmeros povos originários. Sua importância recai sobre toda a macroestrutura social, dos mitos às artes, das curas coletivas e individuais aos ritos de passagem (HOMAN, 2011; WEIK, 2019). Nesse contexto, o xamã tem a capacidade de entrar e permanecer em um estado de liminaridade, suspendendo a ordem das estruturas sociais conhecidas. É ele o responsável por tomar a bebida, explorar as diversas fases de experiência da consciência, viajando pelo *espaço espiritual* (MERCANTE, 2008), entrando em contato com espíritos de plantas e animais, para propósitos de cura, remoção ou envio de feitiços, descobrimento de informações etc. A iniciação de um xamã no contexto dos povos originários é feita através de uma *dieta*, período que pode levar de um a dez anos. Neste tempo, o iniciando deve se abster de práticas sexuais e de certos alimentos, além de fazer um uso sistemático das plantas-professoras. Assim, aprendendo com xamãs mais experientes, bem como com os espíritos de plantas e animais, o candidato vive períodos prolongados de isolamento, de jejum ou consumindo alimentos específicos. Além disso, o iniciante utiliza também enteógenos como a ayahuasca, aprende histórias mitológicas e ancestrais, performances cerimoniais, utilização de plantas e feitiços, assim como inúmeros cantos (HOMAN, 2011).

Segundo Cortese (2010), em uma leitura de Férigla, a ayahuasca produz estados de ânimo estéticos, sobretudo no âmbito dos sons. Entre os povos Pano, Tukano e Aruak, busca-se uma excitação sensorial como forma do sagrado, explorando a vastidão e intensidade de sensações. Para os povos do tronco Pano⁵, a bebida se relaciona diretamente ao canto xamânico. Dessa maneira, em busca de vislumbrar claramente, no mundo espiritual, conteúdos que o auxiliem na cura ou na resolução de algum mal, o xamã dirige e sustenta sua visão através da canção, que o guia por certas linhas e caminhos (OLIVEIRA, 2010).

Entre os povos Tukano, como os Airo-Pai, Gatia-Pai (Siona) e Umokomosã (Desano), grandes cerimônias coletivas com *yagé* são realizadas várias vezes por ano, com danças, cantos, recitações e instrumentos musicais (como chocalhos, flautas e pífaros), estando diretamente ligadas ao equilíbrio cósmico e manutenção da harmonia social. Através de palavras e cantos, o xamã guia o grupo em uma jornada da terra à “abóbada celestial”, ao paraíso, chamado de *Ahpikondia*. O grupo verá os animais, seus espíritos e seu papel na sociedade; verão a anaconda ou jiboia, o início dos tempos, o nascimento da primeira mulher e do primeiro homem, em um “retorno ao útero” (HOMAN, 2011).

Há também cerimônias de iniciações ou de ritos de passagem, como *He wi*, o ritual masculino de puberdade, quando o rapaz é iniciado no mundo adulto (HOMAN, 2011). Nesse contexto, enquanto todos bebem ayahuasca, os cantos expressam uma conversa entre o xamã e os seres do outro mundo, cujas palavras são tomadas como sendo das próprias plantas (RABE-

5 Como os Kaxinawá (Huni Kuin), Yawanawá, Yaminawá, Marúbo e Shaminawá, os quais nomeiam a bebida de *nixi pae, uni, shori, oni e ondi*, respectivamente (OLIVEIRA, 2010).

LO, 2013; OLIVEIRA, 2010), em um diálogo espiritual que se realiza através de uma estética musical (WEIK, 2019). A maloca é transformada no próprio universo ancestral mítico, enquanto os homens se tornam “como mortos”, assumindo a posição fetal. Assim, o xamã pode iniciá-los com uma nova identidade social, em um renascimento ancestral, consumando o rito de passagem (TURNER, 2004; WEIK, 2019).

VEGETALISMO

Apesar de vários povos e etnias manterem suas práticas originárias do uso da ayahuasca até os dias atuais, o que vemos com mais volume atualmente são práticas *mestiças*, além de abordagens apropriadas e adaptadas à novos contextos, como os neoxamânicos. Durante os últimos cinco séculos, uma grande parte dos povos originários foi dizimada ou reduzida por diversas forças coloniais, desde as doenças trazidas pelos europeus, passando por guerras, escravização, trabalho servil, conversão cristã (utilizada como ferramenta para obter a servidão “voluntária”), além dos inúmeros processos “desenvolvimentistas” amazônicos, muitas vezes predatórios, com as diversas fases extrativistas (passando por metais preciosos, remédios, borracha e madeira), agricultura e agropecuária, além da abertura de estradas, construção de hidrelétricas etc.

Uma das formas mais ilustrativas de uso mestiço⁶ da ayahuasca, resultante de todás essas forças, se encontra no vegetalismo amazônico. Considerado um sistema sincrético, que mistura práticas xamânicas indígenas amazônicas, andinas, do catolicismo, espiritualismo e esoterismo, o vegetalismo adquiriu um papel basilar e integrativo nos aspectos ligados à saúde das populações urbanas e rurais das comunidades amazônicas. Ao contrário do uso indígena da ayahuasca, que foca no coletivo e na ingestão feita frequentemente apenas pelo xamã para o tratamento de doentes, o vegetalismo se caracteriza numa concepção mais individualista da bebida, na qual o doente também ingere a bebida (HOMAN, 2011).

Segundo xamãs vegetalista, quando certas condições de *dieta* são seguidas, a planta é capaz de ensinar como diagnosticar e curar doenças, através de canções poderosas. Essas canções são conhecidas pelo termo *ícaro*, podendo ser assobiadas ou cantadas, em espanhol, quechua ou outras línguas indígenas. Nesse contexto, cada *ícaro* se relaciona com um espírito de uma planta ou animal, considerados como aliados pelo vegetalista, que domina o seu canto, “domesticando” essa energia para propósitos de cura ou conhecimento. Os *ícaros* podem ser aprendidos nas próprias sessões com ayahuasca, através de sonhos ou diretamente com outros mestres vegetalista, também conhecidos por *ayahuasqueros*, *curanderos* ou *brujos* (CORTESE, 2010; GOULART, 2013). O termo *ícaro* vem do quechua *ikaray*, que pode ser traduzido como “soprar fumaça para curar” e, frequentemente, se assopra fumaça na ayahuasca antes de servi-la nas sessões de cura, bem como no paciente.

A posse de melodias mágicas é vista como um indício de progresso no desenvolvimento xamânico e “um vegetalista é mais poderoso conforme possua um maior número delas” (GOULART, 2013, p. 26). O canto do xamã, no contexto da cerimônia de cura, possui um duplo papel, na medida em que guia a percepção e visões dos sujeitos, ao mesmo tempo que os mantém “em contato com a realidade material para que não se percam no caos do desconhecido” (WEIK, 2019, p. 102). Assim, na cosmovisão amazônica vegetalista, similar à concepção Tuka-

⁶ Ao lado das religiões brasileiras, as quais também podem ser consideradas usos mestiços da bebida.

na, o ícaro é uma ligação entre a vida na terra e o “céu”, o mundo dos mortos, sábios e deuses. Apesar disso – também em uma reverberação Tukana da divisão tríplice do mundo entre terra, céu e submundo – a visita aos “infernos” também faz parte do processo de cura vegetalista. Essa visita se dá na forma de *peia* ou *purga*, desconfortos físicos, mentais e emocionais decorrentes da ingestão da ayahuasca, trazendo visões negativas e revivência de traumas e medos, os quais são expressos fisicamente através de vômitos, diarreias ou choros, considerados uma limpeza e purificação dessas energias infernais. Nesse contexto, o canto xamânico tem a função central de apelar os efeitos da *peia*, direcionando a visão e sensação do paciente para um processo de cura e renascimento simbólico.

RELIGIÕES BRASILEIRAS AYAHUASQUEIRAS

As religiões brasileiras de tradição ayahuasqueira – Santo Daime, nas linhas do Alto Santo e do Padrinho Sebastião; Barquinha; e União do Vegetal – desenvolveram formas específicas de manejar a música na prática ritual, incluindo a criação de um vasto repertório próprio. O Santo Daime é uma doutrina eclética que mistura práticas indígenas e caboclas, elementos kardecistas, afro-brasileiros e do catolicismo popular. Dessa forma, todas essas influências mágico-religiosas funcionam também como *matrizes musicais*, alimentando a construção das musicalidades, repertórios e significados daimistas. A doutrina do Santo Daime foi iniciada por Raimundo Irineu Serra (Mestre Irineu) em 1930, cearense descendente de escravos, que havia ido para o Acre em 1912 para trabalhar nos seringais. Nesse contexto, as canções são denominadas de *hinos*. Conta-se que inicialmente as canções eram ensinadas pela planta à Irineu na forma de assobios, demonstrando uma origem vegetalista em sua iniciação. Em uma noite, Irineu estava tendo uma *miração*⁷ com a lua quando a própria Rainha da Floresta surgiu, afirmando que ele iria deixar de assobiar e aprender a cantar. Assim, Irineu apenas abriu a boca e surgiu “Lua Branca”, o primeiro hino (GOULART, 2013). Nesse sentido, a doutrina daimista é baseada na *dádiva*, na qual os hinos são concebidos como presentes, prendas ou flores, recebidos mediunicamente do espaço espiritual, trazendo entendimentos e curas (REHEN, 2007; MERCANTE, 2006). Após um hino ser recebido por um receptor ele é repassado para sua comunidade, em um crescente processo de coletivização (RABELO, 2013). Desse modo, este movimento de recebimento e ofertas de hinos perdura até hoje, organizando-se, através destes, o *corpus semântico estrutural* da doutrina religiosa daimista (LABATE; PACHECO, 2009).

No Santo Daime, após a consagração da bebida, a performance do canto é realizada de forma coletiva, em coro uníssono, momento em que os iniciados, chamados de *fardados*, dançam os movimentos do *bailado*. As vozes adquirem características anasaladas, lembrando as vozes das rezadeiras do catolicismo popular. Os instrumentos como violão, sanfona, teclado, flauta e percussão aparecem com frequência nas performances, dobrando a melodia vocal em diferentes oitavas (RABELO, 2013). O maracá, instrumento considerado parte integrante da farda daimista, possui um significado especial, enquanto elo com os povos indígenas amazônicos, cujas batidas funcionam como um escudo protetor espiritual (LABATE; PACHECO, 2009). Ritmicamente, os hinos se configuram em marchas (quaternário), valsa (ternário) e mazurca (binário composto), na qual cada ritmo corresponde a um tipo específico de bailado. Um as-

⁷ Termo advindo do Santo Daime que se refere aos efeitos e visões produzidas pela ingestão ritual da ayahuasca. Mercante (2006) as define como imagens mentais espontâneas desencadeadas pela bebida, o que pode ser estendido aos *insights*, visões, sinestesia, mortes e renascimentos simbólicos experimentados na cerimônia.

pecto relevante do conteúdo das letras é a ambiguidade em relação aos sujeitos das frases. Em momentos distintos, o sujeito pode ser o autor do hino, quem o canta (o ouvinte) ou ainda a própria divindade, promovendo uma identificação dos participantes com o divino: através da música “é como se a Divindade houvesse encontrado uma voz através da qual expressar-se” (LABATE apud REHEN, 2007, p. 68).

Já a Barquinha foi fundada por Daniel Pereira Matos (Mestre ou Frei Daniel), filho de ex-escravos e marinheiro, o qual deixou o Maranhão para navegar pelos rios da Amazônia “em busca de uma vida melhor” (LABATE; PACHECO, 2009, p. 105). Após diversos problemas com bebidas alcoólicas, ele realizou um tratamento tomando ayahuasca com o Mestre Irineu e, depois de vivenciar sonhos e visões, engendrou sua própria doutrina. O termo Barquinha surge do próprio imaginário náutico do Mestre Daniel, no qual os adeptos se veem como “navegadores do mar sagrado”, travando “batalhas espirituais”. Nesse cenário, mesclando elementos de matrizes amazônicas, caboclas, católicas, espíritas e, em especial, afro-brasileiras, a Barquinha se estrutura através de orações, discursos e da música (MERCANTE, 2006; MACRAE, 2004).

A música na Barquinha é recebida mediunicamente e se divide em *salmos* – cantados pelo líder para invocar a energia de santos católicos, entidades indígenas e afro-brasileiras – e *pontos*, músicas que servem como um convite para entidades específicas se incorporarem nos receptores. Desse modo, cada entidade possui um ponto específico, invocando caboclos, pretos(as) velhos(as) e orixás, as quais realizam consultas e curas, em trabalhos de *caridade* e *concentração*. Enquanto este último é restrito aos praticantes, que aprendem com a planta e desenvolvem a mediunidade, os trabalhos de caridade são abertos a toda comunidade local, visando o alívio e cura de diversos males, sejam físicos, psicológicos ou espirituais. Nessa ocasião, as pessoas se consultam com as entidades que foram incorporadas nos aparelhos através da ingestão da ayahuasca e do canto dos pontos. Assim, enquanto os salmos apresentam as qualidades da entidade espiritual invocada, com uma letra e melodia mais complexa, descrevendo características ou eventos ligados à entidade, os pontos são baseados no ritmo da percussão, normalmente de atabaques, podendo ser acompanhados também por baixos ou guitarras (MERCANTE, 2006; OLIVEIRA, 2010).

Por fim, a União do Vegetal (UDV) foi fundada por José Gabriel da Costa (Mestre Gabriel), ex-seringueiro que bebeu o *vegetal* (também chamado na doutrina de *hoasca* ou *oaska*) pela primeira vez em 1959, iniciando posteriormente a UDV. Assim como o Vegetalismo, o Santo Daime e a Barquinha, a UDV mescla elementos doutrinários e musicais diversos, a partir de matrizes como catolicismo, espiritismo, cultos afro-brasileiros e escolas esotéricas europeias, como a Teosofia. Desta última provém algumas características centrais na doutrina, como sua estrutura hierárquica, trajetória iniciática, análise simbólica, cuidado com a fala, pacto de silêncio, ênfase na experiência pessoal (gnose), entre outras. É a religião ayahuasqueira que mais se expandiu globalmente, tendo mais de 200 unidades espalhadas pelas Américas, Europa e Oceania. Há diversos tipos de cerimônias (chamadas de *seções*), que seguem um calendário anual, além de uma estrutura relativamente rigorosa (MACRAE, 2004).

As seções de escala, por exemplo, ocorrem quinzenalmente para todos os *sócios* e são abertas com a ingestão do vegetal e a narrativa da História da Hoasca, contada pelo Mestre ou por um candidato a ingressar no quadro de Mestres. Em seguida, são entoadas as *chamadas* de abertura, cânticos sem acompanhamento instrumental realizados por um único adepto, com o

intuito de chamar a *burracheira*, isto é, a força da ayahuasca. A sessão se desenvolve alternando entre chamadas e períodos de *concentração* (em silêncio), de discursos e de *oratório* (seção de perguntas e respostas), bem como de músicas reproduzidas em aparelhos de som, previamente selecionadas. No oratório, o mestre pode inclusive responder uma pergunta *trazendo* outras chamadas, cuja energia auxiliará no entendimento da questão. Nesse contexto, a doutrina udevista pode ser compreendida através de quatro categorias: *chamadas*, cânticos que não são criados, mas trazidos do espaço espiritual, que podem ser de abertura, força, luz, socorro, *chave*⁸, cura ou fechamento; *músicas*, composições “profanas” reproduzidas em aparelho de som, que ao serem trazidas para a cerimônia passam por um processo de “sacralização”; *histórias*, narrativas míticas e espirituais doutrinariamente estabelecidas, que devem ser contadas e examinadas sob efeito da burracheira, a fim de atingirem seu pleno entendimento e significado; e *falas*, com uso cuidadoso e consciente das palavras, completando a transmissão essencialmente oral da doutrina (RICCIARDI, 2008).

NEOXAMANISMO DE AYAHUASCA

A partir dos anos 1990 todos esses usos considerados mais “tradicionais” pela literatura acadêmica – dos povos originários, dos vegetalistas e das três religiões brasileiras de tradição ayahuasqueira – se mesclarão com movimentos espiritualistas e terapêuticos advindos da Nova Era, da *nova consciência religiosa* e dos “orientalismos” (SOARES, 1994; HOMAN, 2011). Essas novas estruturas híbridas das cerimônias de ayahuasca possuem diversas gêneses, que podemos situar desde as revoluções de pensamento que resultaram nas novas identificações e identidades dos sujeitos pós-modernos⁹, até o pós-segunda guerra; a contracultura; a divulgação em revistas e livros por autores que passaram por experiências e iniciações nas tradições xamânicas de povos originários ou mestiços¹⁰; as noções de *ecologia global*, contrapondo o aquecimento e a mudança climática; o *boom* do turismo global, inclusive o *turismo enteogênico*; além do crescente “imaginário” da floresta amazônica enquanto meca dos “segredos ancestrais da natureza” ou ideal do “paraíso perdido” etc. (SOARES, 1994; HOMAN, 2011; WEIK, 2019).

Todo esse caldeirão cultural fez explodir nas últimas três décadas uma cerimônia híbrida que encontra na ayahuasca uma *medicina da floresta* central, que por sua vez faz parte de um *circuito enteogênico* global (WEIK, 2019), ao lado de outras plantas de poder e medicinas da floresta – como peiote, san pedro (*wachuma*), tabaco, rapé, cogumelos sagrados e jurema. Neste contexto, o uso da bebida também pode incluir outras vivências xamânicas – alinhadas a movimentos pan-indigenistas como o Caminho Vermelho¹¹, tais como *temazcal* (ou *sweat lodge*), busca da visão (*vision quest*) e busca do animal de poder – ou mesmo se aliar a outras formas de terapia, como yoga, reiki, acupuntura, meditação, danças sagradas, musicoterapia etc.

8 *Chaves* são alguns versos e estrofes específicas de algumas chamadas, que podem ser substituídas durante sua execução, a depender do grau de hierarquia dos sócios que a escutam (LABATE; PACHECO, 2009).

9 Fruto das revoluções de pensamento a partir dos escritos psicanalíticos de Freud e Lacan; do estruturalismo de Saussure e Lévi-Strauss; do marxismo; do “poder disciplinar” revelado por Foucault; bem como das forças advindas do feminismo e dos novos movimentos sociais e políticos (HALL, 2006).

10 Historicamente, a divulgação no “ocidente” da ayahuasca e de outros enteógenos em revistas e livros (científicos ou não) bem como, posteriormente, através de produções audiovisuais e textuais diversas, foram construindo a visão “mística” ou “terapêutica” sobre a bebida, fundando as bases para a visão da Nova Era sobre o xamanismo e delineando um (neo)xamanismo global de ayahuasca. Para este percurso, ver Homan (2011).

11 Caminho Vermelho (*Red Path*) é uma concepção universalista indígena advinda da América do Norte, indicando elementos comuns a diversos grupos étnicos, e apropriada por grupos não-indígenas (OLIVEIRA, 2011).

A música de ayahuasca tem acompanhado todos esses processos de renovação e hibridização, de forma que a ecletização e multiculturalidade das cerimônias se reflete profundamente no universo musical. Do mesmo modo, em um movimento que de fato é retroalimentar, também a música aprofunda esses processos de hibridização cultural, congregando egrégoras¹² e matrizes musicais distintas em uma mesma cerimônia. Em Weik (2019), analisei duas cerimônias neoxamânicas de ayahuasca¹³ ilustrativas desse fenômeno marcadamente híbrido, eclético e plural. Nesse contexto, a ayahuasca é servida como medicina central, porém alinhada à outras medicações da floresta, como rapé¹⁴, sananga¹⁵ e tabaco¹⁶. Cada medicina possui ritos, simbolismos e um repertório musical próprio, os quais fazem alusão aos povos indígenas que tradicionalmente fazem uso dessas plantas de poder.

As músicas podem ser cantadas sem acompanhamento instrumental, com acompanhamento do *tambor xamânico* ou ainda acompanhada por diversos outros instrumentos, sendo os mais comuns violões, flautas e maracás. Alguns músicos, convidados pelo xamã para também atuar na sonorização da cerimônia – cuja musicalidade é vista como uma *medicina* em si mesma – utilizam instrumentos que acreditam possuir um valor terapêutico, como o tambor xamânico e o maracá, além de tigelas de cristal ou bronze, associado ao budismo tibetano, e o *didgeridoo* dos povos originários australianos, trazendo uma conexão com a egrégora de diversos povos tradicionais do mundo.

Nos despachos¹⁷ da bebida são cantados ícaros vegetalista, hinos do Santo Daime, canções Yawanawás, além de cânticos recebidos pelo xamã responsável por conduzir a cerimônia. Também podem ser entoadas canções de etnias norte-americanas, como Lakota e Cherokee, além de serem feitas jornadas xamânicas com o Tambor, tradicional desses povos. Dependendo do xamã, também podem ser realizados discursos e períodos de concentração, em silêncio¹⁸, o

12 Termo com várias definições e usos, que remete: às linhagens ou escolas espirituais; à dimensão social de um grupo; à abertura da “egrégora”, contraposta à doutrina mais “fechada” das religiões; à egrégora particular de cada pessoa, ligada à sua história espiritual, aos grupos que já pertenceu etc. (LABATE, 2000). No contexto das espiritualidades ligadas à Nova Era a egrégora se constitui mais como uma “reunião de pessoas, seres espirituais e energias afins, que compartilham dos mesmos propósitos e intenções” (WEIK, 2019, p. 163).

13 Em minha dissertação de mestrado (WEIK, 2017), analisei o papel da música na cerimônia da *Sétima Lua*, conduzida pelo xamã Rosenberg Silva, e no *Voo da Águia*, conduzida por Leo Artese e Fany Carolina, ambas ocorridas no distrito de Aldeia – PE. As cerimônias neoxamânicas geralmente acontecem em um lugar mais afastado das zonas urbanas, em meio à natureza, como em um gramado de uma granja, sítio ou casa de xamanismo, com uma casa próxima que sirva como estrutura e apoio ao ritual. Os participantes levam esteiras ou colchonetes, se colocando em círculo ao redor de uma fogueira central. A fogueira é considerada um Altar, disposta alinhada com o/a xamã e sua mesa, lugar onde ele(a) coloca seus instrumentos musicais, a ayahuasca e outros utensílios para a cerimônia. O ritual geralmente se inicia à noite e finda ao amanhecer. A descrição e análise dessas cerimônias estão publicadas e revisadas em Weik (2019).

14 Também chamado de *Tsunu*, o rapé é uma medicina Yawanawá, um pó enteogênico feito de tabaco e de cinzas – geralmente do pau-pereira (*Platycyamus regnelii*), o qual possui DMT. Nas cerimônias, o rapé é soprado para dentro das narinas por outra pessoa, através de um tubo aplicador, chamado de *tepi*. A força e energia de cura do rapé é associada ao poder e intenção de quem o aplica. Fora das cerimônias, o rapé também pode ser aplicado pela própria pessoa, através de um tubo autoaplicador, chamado *kuripe*.

15 Sumo extraído da raiz do arbusto *Tabernaemontana sananho*, feito pelo povo Huni Kuin (Kaxinawá). Seu princípio ativo é a ibogaína, que se ingerida possui um poderoso efeito enteogênico. Porém, a sananga é utilizada como um colírio: pingado duas vezes em cada olho, ele possui um efeito ardente intenso (de 3 a 5 minutos), seguido por “uma força específica, um bem-estar, uma clareza, para enxergar tanto dentro como fora de nós” (WEIK, 2019, p. 198).

16 Associado aos nativos norte-americanos, o tabaco é fumado sem tragar. Sua função é a de auxiliar a meditar, a rezar, e afirma-se que sua fumaça branca tem o poder de levar nossos rezos, orações, pedidos e agradecimentos ao Grande Espírito.

17 Advindo do Santo Daime, *despacho* é o termo pelo qual o ato de servir a ayahuasca é conhecido nessas cerimônias. A bebida geralmente é oferecida em três despachos, podendo em algumas cerimônias chegar a quatro (WEIK, 2019).

18 Conforme discutido em Weik (2019), os períodos de concentração em “silêncio” – em um ritual cheio de canções, como as mencionadas aqui – serão estética e emocionalmente escutados como “canções”. Assim, a intenção de ouvir os “sons presentes no silêncio” produzem uma “dinâmica simbólica que tem poder de performance musical, o que no contexto da cerimônia

que remete às estruturas cerimoniais vegetalistas e da União do Vegetal. Os despachos da bebida são alternados com ritos de outras medicinas da floresta. Na cerimônia do Tabaco Sagrado, encontramos canções cherokees, ícaros, concentrações, rezos e preces. Na do Rapé, canções Yawanawá são as mais cantadas, como uma forma de trazer sua energia para a cerimônia, visto que eles são reconhecidos como o povo original a desenvolver os usos desta medicina. Porém, também podem ser entoadas neste momento canções de egrégoras diversas, como ícaros, cânticos wicca, canções recebidas pelos xamãs, entre outras. No ritual da Sananga, são cantados ícaros (também em referência à uma “tradição” musical desta medicina) e canções da etnia Fulni-ô (ligadas à energia do elemento água).

Em algumas cerimônias, pode haver também um ritual de Defumação, com ervas consideradas sagradas, como sálvia e alecrim. Na ocasião são entoados cânticos mais conectados às religiosidades afro-brasileiras ou caboclas, como pontos de Umbanda, pontos da Barquinha, cânticos à Jurema, além de improvisações instrumentais, cantos wicca e mantras. Perto do final da cerimônia, pode ser feita uma sessão de “Canções da Alma”, momento em que os participantes são convidados a cantarem músicas que “sentirem em seus corações”, sejam conhecidas, recebidas em outros rituais ou improvisadas. A utilização de canções populares ou midiáticas também remete à UDV, em um movimento de “sacralização do profano”. Assim, este é um momento mais celebrativo, para compartilhar energias e curas através da musicalidade de cada pessoa, na qual os outros participantes podem acompanhar as músicas cantando junto ou mesmo dançando. Por fim¹⁹, as cerimônias podem terminar com o ritual do “Bastão da Fala”²⁰.

Nestas cerimônias, assim como nos usos mais tradicionais da bebida, a música adquire uma ampla gama de significados e funções. A capacidade de *chamar* e direcionar a força da ayahuasca é considerada o papel mais importante da música no ritual. Além disso, a música também: transmite os enunciados religiosos, míticos e cosmológicos; alivia, direciona ou elimina os sintomas da peia; produz uma identificação dos participantes com seres, lugares e valores ligados ao espaço espiritual, à natureza e à própria divindade; articula percepções e conhecimentos sinestésicos, experimentados como revelações e *insights*, ou mesmo expressos no recebimento de novas canções; promove sentimentos profundos de coesão e pertencimento ao grupo ou à comunidade; favorece a *liminaridade* ritual (TURNER, 2004), expressa em estados *transpessoais*, mortes e renascimentos simbólicos (DA ROCHA, 2005); o tempo virtual da música se aproxima ao tempo do mito, fundindo passado, presente e futuro, gerando uma *anti-estrutura* social, expressa na experiência de uma *communitas* ayahuasqueira, uma comunidade aberta, abarcando todos os seres – físicos e espirituais - em uma egrégora que se estende potencialmente a uma “Aldeia Global” (TURNER, 2004). Dessa forma, “a música se constitui

xamânica implica em poder emocional e espiritual. Ainda, dentro das mirações, as musicalidades perduram enfaticamente” (WEIK, 2019, p. 277), a partir dos ecos e transformações da música ritual, das palavras do xamã e dos sons das próprias mirações, os quais frequentemente se dão na forma de cantos espirituais, em massas sonoras bastante densas. Dessa forma, não haverá “silêncio” durante as concentrações, salvo se forem as próprias mirações particulares que o promoverem.

19 Outra sessão comum dentro da cerimônia com ayahuasca é o Ritual do Fogo, na qual a sua energia é utilizada como forma de destruição de vícios e memórias de dor e sofrimento dos participantes, em um processo terapêutico. São entoadas músicas apenas com maracá e canções recebidas pelo xamã, além da utilização de discursos enfáticos proferidos por ele, cuja teatralidade sugere a performance curativa, abordada por Eliade (2002).

20 Também chamado de “Pau Falante”, *objeto de poder* feito de madeira, em formato fálico, ornamentado com penas, símbolos esculpidos e às vezes um cristal na ponta. Na ocasião, os participantes recebem o Bastão, um de cada vez, expondo em breves palavras o que sentiram durante a jornada com ayahuasca, aproveitando o momento para agradecer aos xamãs e demais participantes. Quando terminam suas falas, passam o Bastão para outro participante, até que todos tenham falado, finalizando geralmente com os xamãs.

como condutora da separação, liminaridade e reagregação da cerimônia de ayahuasca, que se revela aos participantes como vivência de um rito de passagem completo, liberando a poderosa experiência regeneradora da *communitas*” (WEIK, 2019, p. 349).

MÚSICA DE AYAHUASCA NO DISPOSITIVO NEOXAMÂNICO: A AMAZÔNIA DO GLOBAL AO LOCAL

Nas seções anteriores, analisei os fluxos da música de ayahuasca desde suas origens, dos povos amazônicos até sua inserção no neoxamanismo. Muito além de uma categoria classificatória, o neoxamanismo se constitui em um *dispositivo*, isso é, em um conjunto de estratégias de relações de forças que suporta e é suportado por tipos de saber (FOUCAULT, 1985 apud SCURO, 2017). Assim, ele produz e é produzido por aproximações interepistemológicas, entre os paradigmas “ocidentais”, “modernos” e “indígenas”, especialmente em suas técnicas xamânicas. Nesse sentido, ao mesmo tempo que o neoxamanismo se consolida em grande medida entre sujeitos “brancos” de setores privilegiados, com capital cultural, social e econômico, ele coloca em evidência discursos, epistemologias e práticas contradominantes, decoloniais, ligadas as visões de mundo dos povos indígenas e a concepções de sociedade mais ecológicas e sustentáveis. Apesar de diversos contextos ayahuasqueiros enfatizarem valores conservadores, reproduzindo hierarquias e assimetrias sociais, as concepções mais sustentáveis da natureza, através de processos de reinvenção, resistência e politização – com os xamanismos de ayahuasca, incluindo o neoxamanismo – podem ser tornar uma oportunidade de globalização contra-hegemônica. É assim que os movimentos dos distintos povos podem produzir concepções alternativas de comunidade, sociedade e “de estado (plurinacionalidade, democracia participativa), de desenvolvimento (*Sumak Kawsay* ou bom viver) e dos direitos humanos (incluindo os direitos da natureza)” (SANTOS, 2011, p. 18).

Dessa forma, no dispositivo neoxamânico, a música de ayahuasca funciona como um motor de tempos e sentidos (DELEUZE; GUATTARI, 1997), reinventando o local, o nacional e o global (HALL, 2006), bem como atualizando o passado e o “outro” em um presente híbrido – centrado no “nós”, em uma ontologia da alteridade (SCURO, 2017). Atualmente é possível ver essa retroalimentação, com nativos de diversas etnias amazônicas ayahuasqueiras oferecendo cerimônias e formando alianças nos grandes centros urbanos. É assim, por exemplo, que líderes e xamãs Huni Kuin e Yawanawa têm conduzido cerimônias em igrejas do Santo Daime e em rituais neoxamânicos, ligados ao Caminho Vermelho (OLIVEIRA, 2011). Os Yawanawás também têm construído rituais de iniciações específicos para indivíduos não-indígenas que desejam conhecer suas cerimônias, com dietas bem delimitadas para cada medicina da floresta, seja ayahuasca, rapé, sananga ou kambô. Musicalmente, a troca de *músicas-medicina* é intensificada, se estendendo também no atual uso de instrumentos musicais “ocidentais”, como o violão, e na harmonização temperada e tonal pelos Yawanawá. Também é possível perceber uma grande divulgação e utilização de cânticos desses povos sendo “puxados” nas cerimônias neoxamânicas, a partir também de gravações disponibilizadas por eles mesmos na internet (LABATE; COUTINHO, 2014; PLATERO, 2017; WEIK, 2019).

No âmbito do vegetalismo, assim como ocorreu com as religiões ayahuasqueiras, especialmente na linha do Padrinho Sebastião do Santo Daime, é possível ver um ecletismo crescente, com curandeiros promovendo retiros, cerimônias e consultas que fazem uso de outras

terapias, como reiki, yoga e meditação. Em suas cerimônias, são utilizados não apenas ícaros tradicionais, mas também cantos advindos do universo neoxamânico, além de mantras indianos. Apesar das inúmeras problemáticas que o fenômeno (neo)vegetalista traduz – como os conflitos entre vegetalista; a migração de vegetalista para fora de suas comunidades locais, com o intuito de melhorar a vida; e o turismo de massa em algumas cidades da Amazônia peruana, que acentua as desigualdades em uma sociedade já bastante desigual (HOMAN, 2011) –, os xamanismos de ayahuasca, incluindo o neoxamanismo, têm conseguido transcender as visões dicotômicas de tradição x apropriação.

No âmbito musical, as diferentes matrizes sonoras consideradas “tradicionais” – matrizes dos povos indígenas, vegetalista, caboclas, andinas, católicas, espíritas e afro-brasileiras – se fundem em novas linhas, abarcados pela matriz aglutinadora da Nova Era, expressa na nova consciência religiosa (SOARES, 1994). Este movimento religioso híbrido, baseado em filosofias orientais, tradições do ocultismo europeu, paradigmas ecológicos e espiritualidades diversas, parece funcionar como a *cola* que permite unir todas essas matrizes em estruturas cerimoniais que podem ser compartilhadas entre diversos povos e comunidades, “locais” e “globais” (WEIK, 2019). Apesar disso, é preciso cuidado para não cristalizar essas dimensões, por exemplo, assumindo uma relação automática entre os povos originários com o “local” e o neoxamanismo com o “global”. Isso seria incorrer novamente no equívoco da linearidade, além de traduzir uma visão colonial ou mesmo epistemicida (SANTOS, 2011) do fenômeno, onde manifestações originárias se dariam “localmente”, e manifestações contemporâneas “globalmente”. Os xamanismos, cosmopolíticas e musicalidades dos povos amazônicos foram tecidos e continuam se tecendo em vastas e diversificadas redes, com intensas e extensas trocas culturais. Já o neoxamanismo “global” pode incorrer em uma prática homogeneizadora, a partir do léxico da Nova Era, tendendo a apagar diferenças com mais frequência do que celebra diversidades e presta reconhecimentos.

Assim, na figura (1) abaixo, baseado em Samaja (2003), busco sintetizar todo esse jogo de forças e influências estruturais, simbólicas e musicais nas cerimônias de ayahuasca. Nesse sentido, os usos da bebida foram organizados em quatro grandes categorias ou níveis, os quais refletem aquelas construídas neste texto: povos originários, vegetalismo, religiões brasileiras de tradição ayahuasqueira e neoxamanismo de ayahuasca. Cada nível é integrativo em si mesmo, com suas próprias estruturações rituais e musicais, e também integram os níveis colocados acima. Desse modo, o dispositivo neoxamânico se constitui como uma integração de partes, forças e epistemologias advindas de cada um desses níveis, se integrando aos elementos “próprios” do neoxamanismo, como as linhas ligadas à Nova Era:

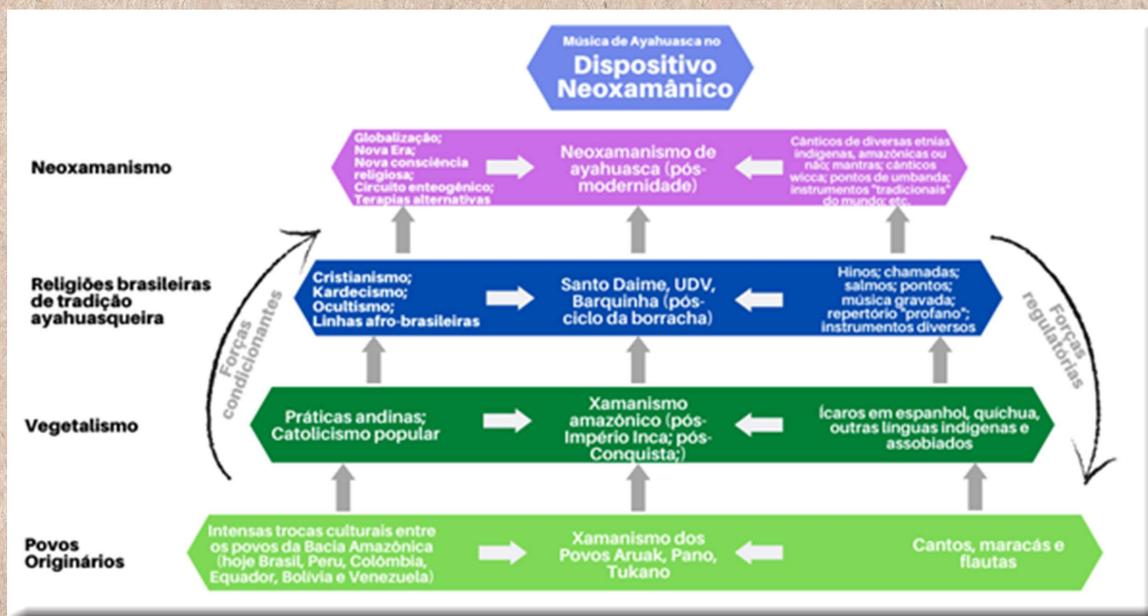


FIGURA 1: Música de Ayahuasca no Dispositivo Neoxamânico. Fonte: autor.

Em uma leitura atenta da figura supracitada, é possível perceber que, ao mesmo tempo que os níveis superiores estão constituídos e, portanto, *condicionados* pelos níveis inferiores, também algumas partes dos níveis inferiores se mostram de certa forma determinadas ou *reguladas* pelos níveis superiores. Essa regulação ocorre não apenas dentro do próprio nível “superior” – o qual regula a “quantidade” e grau de “dominação” dos níveis anteriores – mas também nos próprios níveis inferiores, que se abrem cada vez mais para as forças “superiores”, sob pena de terem suas práticas rituais ceifadas, invisibilizadas, apropriadas ou esquecidas. Esse processo de “abertura” dos níveis inferiores se dá atualmente de várias formas, seja através do turismo de ayahuasca, da formação de alianças, de diálogos com a comunidade política e científica, e dos processos de patrimonialização da bebida – além do seu histórico secular de colonização (mencionado muito brevemente no início da seção sobre o Vegetalismo) e seus resquícios profundos atuais, na forma de *colonialidade* (QUIJANO, 2011).

Os níveis mais abaixo, apesar de serem anteriores no tempo, não significam o “passado”, mas efetivamente continuam existindo no presente, já que nem todo nível inferior está capturado e colonizado pelo superior, permanecendo conservado e operante em seu próprio nível de integração. Da mesma forma, apesar de serem constituídos e condicionados pelos elementos dos níveis abaixo, os níveis mais altos adquirem certa capacidade regulatória sobre os níveis inferiores, determinados pelo seu atual pertencimento a totalidades “globalizantes” e/ou “homogeneizantes”, que, positiva ou negativamente, acabam por definir algumas normas para a existência e continuidade dos níveis inferiores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho percorreu alguns usos e funções da música nos diferentes contextos rituais da ayahuasca, dos povos amazônicos às cerimônias neoxamânicas, passando pelo vegetalismo e pelas religiões brasileiras ayahuasqueiras. Seu objetivo foi o de analisar a articulação da música dentro do dispositivo neoxamânico (SCURO, 2017), abordado aqui como um conjunto de aproximações de forças, epistemologias e paradigmas, revelados pelas categorias analisadas. Essa retroinfluência de forças, amplificada no dispositivo neoxamânico, é a causa

propulsora tanto de conflitos entre os diversos níveis, como também de potencialidades. Toda essa dinâmica se reflete profundamente no campo musical, cujos usos e funções passam por intensos processos de apropriações e adaptações constantes.

Neste sentido, muito além de reduzir cerimônias, etnias, linhas ou musicalidades, o neoxamanismo multiplica sentidos e alcances, promovendo alianças e adaptações culturalmente enriquecedoras. As trocas culturais – tão antigas quanto os próprios seres humanos –, na pós-globalização são intensificadas em grande velocidade. Assim, se a possibilidade de conflitos aumenta exponencialmente, também abunda a visibilidade da bebida; os projetos de regulamentação e patrimonialização da ayahuasca em diferentes países que abrigam a Amazônia; os estudos fármacos, neurológicos, psicológicos, antropológicos, artísticos e religiosos; as terapias e possibilidades de cura utilizando as medicinas da floresta; as formas alternativas e mais sustentáveis de organização social; entre muitos outros. Isto é, abundam os meios para a bebida divinal chegar a mais e mais pessoas, sedentas de terem suas vidas e suas comunidades curadas, transformadas, reinventadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORTESE, Manuela Tapia. **La música en el rito de la ayahuasca**. Psyche Navegante, nº 91, abril de 2010. Disponível em: <http://www.psyche-navegante.com/_2004/Articulo/_Articulo.asp?id_articulo=2461>. Acesso em: 15 de jul. de 2020.
- D'AUTRES Mondes. Direção: Jan Kounen. França: AJOZ Filmes, 2004. 1 DVD (90 min), colorido, legendado em inglês.
- DA ROCHA, Alexandre Wagner. **Um estudo comparativo entre relatos bibliográficos de experiências com o uso da ayahuasca e a cartografia da consciência proposta por Stanislav Grof**. 2005. Monografia (Graduação em Psicologia), Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, Criciúma, 2005.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ELÍADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GOULART, Sandra Lucia. **A história do encontro do mestre Irineu com a ayahuasca: mitos fundadores da religião do Santo Daime**. Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Psicoativos, NEIP, 2013. Disponível em: <<http://www.neip.info>>. Acesso em: 20 de jul. de 2020.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOMAN, Joshua E. **Charlatans, seekers, and shamans: The ayahuasca boom in western Peruvian Amazonia**. 2011. Dissertação de Mestrado, Universidade do Kansas, 2011.
- LABATE, Beatriz Caiuby. **A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos**. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2000.
- LABATE, Beatriz; PACHECO, Gustavo. **Música brasileira de ayahuasca**. Campinas: Mercado das letras, 2009.
- LABATE, Beatriz; COUTINHO, Thiago. **“O meu avô deu a ayahuasca pro Mestre Irineu”: reflexões sobre a entrada dos índios no circuito urbano de consumo de ayahuasca no Brasil**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 57, nº 2, 2014.
- MACRAE, Edward J. B. N. The ritual use of ayahuasca by three brazilian religions. In: COOMBER, R. & SOUTH, N. **Drug Use and Cultural Contexts “Beyond the West”**. Londres: Free Association Books, 2004, pp. 27-45.
- MERCANTE, Marcelo S. **Images of Healing: spontaneous mental imagery and healing process of**

- the Barquinha, a brazilian ayahuasca religious system.** Tese (Doutorado em Ciências Humanas), Saybrook Graduate School and Research Center, San Francisco, California, 2006.
- OLIVEIRA, Aline Ferreira. **Dai-me nixi pae, uni medicina: alianças e pajés nas cidades.** Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Psicoativos, NEIP, 2011. Disponível em: <<http://www.neip.info>>. Acesso em: 2 de ago. de 2020.
- OLIVEIRA, Daniel Martinez. **A ayahuasca e seus usos culturais.** Revista Tessituras, nº 1, maio de 2010.
- PLATERO, Lúgia Duque. **Redes Xamânicas e Alianças: os Yawanawa (Pano) no Rio de Janeiro.** Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Psicoativos, NEIP, 2017. Disponível em: <<http://www.neip.info>>. Acesso em: 10 de ago. de 2020.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.** En Lander, Edgardo (comp.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas, (pp. 219-264). Buenos Aires: CICCUS-CLACSO, 2011.
- RABELO, Kátia Benati. **Daime Música: Identidades, transformações e eficácia na música ritual da doutrina do Daime.** 2013. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2013.
- REHEN, Lucas Kastrup F. **Os hinos são presentes: algumas considerações sobre a oferta de hinos no Santo Daime.** 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.neip.info>>. Acesso em 13 de ago. de 2020.
- RICCIARDI, Gabriela Santos. **O uso da ayahuasca e a experiência de transformação, alívio e cura, na União do Vegetal (UDV).** 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2008.
- SAMAJA, Juan. Los caminos del conocimiento. In: **Semiótica de la ciência**, inédito, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologías del Sur.** Revista Utopía y Praxis Latinoamericana, Maracaibo, año 16, nº 54, pp. 17-39, 2011.
- SCURO, Juan. **Ayahuasca y (de)colonialidad: Efectos del dispositivo del neochamanismo en América Latina.** Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Psicoativos, NEIP, 2017. Disponível em: <<http://www.neip.info>>. Acesso em 23 de ago. de 2020.
- SOARES, Luiz Eduardo. **O Santo Daime no contexto da Nova Consciência Religiosa.** Núcleo de Estudos Interdisciplinares em Psicoativos, NEIP, 1994. <<http://www.neip.info>>. Acesso em 25 de ago. de 2020.
- TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura.** São Paulo: Vozes, 2004.
- WEIK, Christian. **Música no Neoxamanismo de Ayahuasca: as cerimônias da Sétima Lua e do Voo da Águia.** 2017. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia), Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2017.
- _____. **Música no Neoxamanismo de Ayahuasca.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2019.

Recebido em: 13/10/2020
Aprovado em: 24/02/2021

CORPOS EM RETOMADA: A PERFORMANCE DA ANCESTRALIDADE

Mariana Barbosa Pimentel¹

A morte da minha avó, que aconteceu no dia 28 de Julho de 2017, disparou de maneira muito profunda um processo de retomada ancestral no meu percurso pessoal e artístico. Minhas criações sempre tiveram como matéria tensionamentos políticos entre o corpo, o espaço e as relações entre identidade e coletividade, e, 11 anos depois da minha trajetória profissional como artista autoral ter se firmado, estas questões se voltam de maneira muito intensa para a minha ancestralidade dentro desse percurso. Tenho me perguntado do porquê dessa demora. Mas compreendo que a vida é uma experiência processual e que possui seus tempos próprios. A morte da minha avó despertou essa ancestralidade que já vinha sendo fortalecida e também sendo confrontada durante os 5 anos que morei na Europa (entre a Bélgica e Portugal). Foi como imigrante brasileira e artista da dança em Lisboa que vivenciei os efeitos da invasão portuguesa no Brasil que duram até hoje. Que vivenciei os paradoxos dessa relação entre Brasil e Portugal. E, ao voltar para o Brasil, em Dezembro de 2011, o reencontro do meu corpo com o meu país fez emergir questões que me colocam em processo de retomada.

Minha avó se chamava Moema. Minha mãe se chama Moema. E Moema também quase foi o meu nome. Moema é uma mulher indígena presente no poema épico de autoria do poeta e padre português branco Santa Rita Durão (2005) de título *Caramuru: poema épico do descobrimento da Bahia* escrito em 1829, que relata sob a perspectiva do colonizador a chegada do português Diogo Álvares Correia ao Brasil e a “conquista” da Bahia. Moema é retratada em diversas obras emblemáticas tais como a escultura em bronze do artista mexicano branco Rodolfo Bernardelli - esculpida entre os anos de 1894 e 1895 - e uma impactante pintura à óleo de autoria do pintor brasileiro branco Victor Meirelles que data do ano de 1866. Moema é conhecida como símbolo de uma mulher heroica, destemida e persistente ao nadar até a morte em direção à caravela do seu amado Caramuru enquanto ele partia de volta à Portugal levando consigo sua irmã Paraguaçu. Caramuru manteve relações amorosas com as duas irmãs, elegendo uma delas para casar consigo em Portugal. Tal narrativa é abordada sempre como se Moema tivesse nadado até a morte pelo amor não correspondido de Caramuru. Mas...Por quê não desconstruir

¹Mariana Barbosa Pimentel (Fortaleza/ Brasil,1983) é artista da dança, curadora, gestora e produtora cultural. É licenciada pela Escola Superior de Dança de Lisboa. É mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Universidade Nova de Lisboa. Especialista em Bens Culturais: Cultura, Economia e Gestão pela Fundação Getúlio Vargas / FGV - RJ. Investiga práticas colaborativas no sistema produtivo da dança e seus trabalhos autorais tratam de tensões políticas entre corpo, espaço, identidades e noções de coletividade, sendo apresentados em Portugal, França, Suécia, Áustria, Itália e Brasil. maribpimentel@gmail.com

a narrativa hegemônica de que Moema morreu afogada por estar em busca de Caramuru? Por quê não pensar que Moema morreu afogada por estar em busca da sua irmã que estava sendo levada para outro continente e não por um amor romântico ao homem branco europeu? Tendo como ponto de partida estas três obras e também o contato cada vez mais recorrente que tenho tido com a Aldeia Maracanã² situada na cidade onde moro, Rio de Janeiro, iniciei o percurso de lidar com as perguntas que a minha ancestralidade tem me feito e como posso descolonizar a minha biografia, o meu corpo, a minha dança.

Me sinto um terceiro corpo, um corpo em dúvida, um corpo em trânsito, um corpo entre, no entremeio. Eu sou o corpo da instabilidade. Um corpo que exercita o despir de suas alegorias em busca da retomada da inseparabilidade de sua natureza. Um corpo que deseja ritualizar um reconhecimento, uma revelação. Um corpo que tardiamente lida com a identidade-colagem que o constitui e com a coragem de assumir esta mestiçagem violenta da qual somos herdeiras como mulheres brasileiras. Esta pesquisa está tomando corpo através da criação de um solo que tem como título “Desenterra”: ato de desenterrar, desterrar e aterrar este corpo; ato de retomar as memórias que eu ainda nem sei que tenho. Este solo pretende demarcar a travessia de um corpo que, ao se desmontar e se remontar constantemente, se conecta com sua ancestralidade. Este movimento de montar e remontar ganha concretude tanto no figurino quanto no cenário, que se utiliza da metáfora do ambiente de um aquário e de um terrário para problematizar o corpo indígena como um corpo solitário em observação; como um corpo que é ainda, muitas vezes, enfeite de um imaginário antropológico cristalizado, colonizado.

Minha Moema tem sido alegórica. Seu olhar é para baixo. É para si. Minha Moema se faz e desfaz. Se monta, remonta e desmonta o tempo todo. Ela se move com as águas. Ela se esforça para se manter de pé. Mas também se permite cair e mergulhar. Ela persiste e insiste. Ela é farol. Ela é de plástico. Ela é de terra. Ela é de água. É de tudo misturado. Seu corpo se torna mar e o mar se torna seu corpo. Investigar e corporificar as Moemas da minha vida tem sido um exercício de criação que tem me feito confiar novamente na memória do corpo e a me situar em um lugar de luta e engajamento.

Esta pesquisa tem me conduzido a uma série de atravessamentos que percorrem a problematização dos modos de representação da mulher indígena em obras de arte ocidentais, afinal, este é o meu referencial de formação e experiência e é a partir da problematização deste lugar que me sinto autorizada a colocar o meu corpo em jogo neste assunto, neste momento. Ela perpassa também questões raciais e o dilema de “ser morena”, evidenciando o quanto é necessário aprofundar um debate racial no Brasil, bem como o reconhecimento do meu lugar de fala e como localizar meus afetos e lutas através da minha história de vida com minhas perguntas e privilégios.

² A Aldeia Maracanã é uma comunidade indígena pluriétnica situada no bairro do Maracanã, localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro. Ela é fruto da resistência de um grupo de ativistas indígenas à anexação do prédio onde funcionava o antigo Museu do Índio ao estádio de futebol Jornalista Mário Filho - mais conhecido como Maracanã, palavra que deriva do tupi e quer dizer “semelhante ao chocalho”. Tal prédio, que é histórico e emblemático, está abandonado pelo governo do estado há mais de 30 anos. Nele, diversas etnias desenvolvem atividades culturais contínuas, sendo a Universidade Indígena a principal linha de frente deste trabalho. A permanência da Aldeia Maracanã é uma resistência diária, uma vez que o governo do estado do Rio de Janeiro ameaça continuamente sua retirada para atender a interesses econômicos e turísticos no entorno do estádio, sobretudo desde a realização dos Jogos Olímpicos e da Copa do Mundo na cidade do Rio de Janeiro.

UM TERCEIRO CORPO

Um terceiro corpo é um corpo que está entre lugares, é um corpo em dúvida, em tensionamento³. Esta noção do terceiro corpo encontra-se com questões que se localizam no debate do colorismo e do limbo racial⁴ que certos corpos experienciam. Neste texto, terei como foco os corpos pardos, morenos, não-brancos. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no censo demográfico nacional (o primeiro foi realizado no ano de 1872), o pardo ocupa com frequência o lugar de uma raça indefinida cuja denominação foi se alterando ao longo do tempo. A raça parda funciona como uma categoria racial residual, na qual caberiam os corpos mestiços e onde coube, por um período, também os corpos indígenas. Apenas no ano de 1991 que a raça indígena tornou-se uma categoria de identificação individual.

São mais de 200 etnias indígenas diferentes no Brasil e, mesmo assim, é intenso o processo de apagamento étnico pelo qual muitos corpos brasileiros vivem. No texto *As não-brancas: identidade racial e colorismo no Brasil* escrito pela autora negra Gabriele de Oliveira da Silva (2020), a psicóloga guarani Geni Daniela Nuñez Longhini, citada pela autora do texto, ressalta uma diferença de realidades que permeia os corpos negros e os corpos indígenas no Brasil: “É uma diferença entre a realidade indígena e a realidade negra. A maioria das pessoas negras aqui no Brasil sofrem esse apagamento da identidade étnica. Elas não sabem de qual etnia na África seus antepassados vieram” (Longhini apud Silva 2020). Apesar da comunidade científica já não abordar essas questões a partir do termo raça, ele continua presente no imaginário da sociedade no tensionamento entre os conceitos de raça biológica e raça social. A raça social relaciona-se às características fenotípicas das pessoas, sendo uma categoria utilizada para se referir a grupos sociais cujas marcas físicas são significativas. Sobre esta questão, Geni Daniela Nuñez Longhini também ressalta: “Haver um consenso sobre a raça humana biológica não significa o fim das raças sociais. A raça social foi articulada para fazer a violência racista ter um sentido” (Longhini apud Silva 2020). O termo raça social levanta uma série de questões ligadas às noções de individualidade e pertencimento. Ele envolve questões paradoxais como, por exemplo, o reconhecimento de si, que se dá a partir de uma série de construtos com os quais a ideia de raça foi se estabelecendo historicamente em um país que viveu uma intensa política eugenista. Outra questão é a identificação subjetiva, na qual a pessoa se reconhece a partir de como ela é vista e lida pela sociedade, em uma relação complexa com seus aspectos emocionais e psíquicos, o que leva o corpo a habitar a indefinição e o não-lugar. Este processo instaura questões entre o individual e o coletivo, configurando um movimento de retomada de si para então se associar a uma possível identidade coletiva. No caso da discussão específica deste texto, o lugar da dúvida está dando passagem ao que tenho chamado de terceiro corpo, um corpo não-branco fenotipicamente, porém, branco em sua formação, experiência e privilégios. Adiciono o fato de eu ser nordestina, o que agrega mais uma camada neste debate, evidenciando que precisamos nomear e fortalecer a militância dos corpos em sua pluralidade como forma de desfazer o mito da miscigenação racial, uma vez que a miscigenação brasileira foi fruto de sucessivas violências.

3 Tenho refletido sobre este corpo inspirada por debates instalados pela artista negra da dança Carmen Luz e pela antropóloga guarani Sandra Benites, com as quais tenho tido a oportunidade de trabalhar em alguns contextos. Ressalto que neste texto optei por localizar todos os corpos citados, a fim de dar a necessária visibilidade, não sem tensionar a crise que é disparada através do ato de nomear.

4 Apreendi sobre este termo com a artista visual negra Priscila Rezende, durante o debate “Corpo tenciona(n)do no ambiente virtual” ocorrido no dia 07/11/2020 às 20h no Junta Festival Internacional de Dança de Teresina.

Este debate nos leva a um conceito importante que é o de passabilidade⁵, que era mais evidente na relação entre os corpos negros e corpos brancos, mas que se expandiu agregando para além do debate racial o debate sobre gênero, sexo e nacionalidade como elementos intrínsecos da formação da identidade individual e cultural. A autora branca Julie A. Cary (1998, p.190) em um ensaio sobre uma obra de Elaine Ginsberg intitulada *Passabilidade e as ficções da identidade* (1996)⁶, que é seminal nesse debate, afirma que “[...] uma vez que a passabilidade é reconhecida como um meio para o empoderamento social e político por meio da resistência e da apropriação de um *status* de poder, torna-se uma ameaça para a hegemonia branca e masculina corrente que sustenta limites entre categorias”. A passabilidade possibilita que um indivíduo possa subverter o modo como é visto e lido pela sociedade, de acordo com a historiografia racial de cada local, evocando também aspectos relacionados à birracialidade. A passabilidade permite que uma pessoa possa performar o que é e como se reconhece, independentemente de suas características coincidirem com elementos biológicos ou não. Com a passabilidade, pessoas negras podem ser consideradas brancas, mulheres podem ser considerados como homens, e assim por diante. Quando ela subverte os códigos enrijecidos, torna-se uma importante estratégia de manutenção da vida. Mas a atenção que devemos ter é quando ela se dá numa direção que, ao invés da subverter, reforça privilégios: quando uma mulher branca se passa por uma mulher indígena ou quando um homem branco se passa por um homem negro para usufruir de um determinado lugar ou condição. Este é um delicado debate que está associado também à discussão do colorismo e da transexualidade, e, que este texto não tem a pretensão de desenvolver ou esgotar. Mas é um debate importante que não poderia deixar de ser abordado, sobretudo porque ele nos conduz também às questões acerca do lugar de fala.

O lugar de fala consiste em localizar a partir de qual vivência e posição na sociedade experiencia-se ou aborda-se determinado assunto. A filósofa negra Djamila Ribeiro aborda este tema de maneira contundente e acessível no seu livro *O que é lugar de fala?* (2017) no qual ela nos traz que:

“O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo”. (RIBEIRO, 2017, p.64)

Localizar de que lugar se fala é essencial tanto para somar com a militância pelo direito a todas as existências, quanto para se ter atenção para não cooptar discursos que são específicos e invisibilizar com os nossos privilégios a luta que desejamos fortalecer. A artista negra não-binária Jota Mombaça (2017) aborda o lugar de fala a partir de um jogo com a língua ao dizer que devemos nos ubicar neste processo e que pensar em um “todo” racial é excluir as singularidades que este todo apresenta:

“Se o conceito de lugar de fala se converte numa ferramenta de interrupção de vozes hegemônicas, é porque ele está sendo operado em favor da possibilidade de emergências de vozes historicamente interrompidas. Assim, quando os ativismos do lugar de fala

5 Aprendi sobre esse conceito com a atriz e transpóloga (antropóloga trans) branca Renata Carvalho durante o debate “Corpo tenciona(n)do no ambiente virtual” ocorrido no dia 07/11/2020 às 20h no Junta Festival Internacional de Dança de Teresina.

6 Tradução livre para *Passing and the fictions of identity*.

desautorizam, eles estão, em última instância, desautorizando a matriz de autoridade que construiu o mundo como evento epistemicida; e estão também desautorizando a ficção segundo a qual partimos todas de uma posição comum de acesso à fala e à escuta. Portanto, não é sobre ‘quem’, mas sobre ‘como’. No limite, o que vem sendo desautorizado pelos ativismo do lugar de fala é um certo modo privilegiado de enunciar verdade, uma forma particularizada pelos privilégios epistêmicos da branquitude e da cisgeneridade de se comunicar e de estabelecer regimes de inteligibilidade, falabilidade e escuta política”. (MOMBAÇA, 2017, texto online. s/página).

Djamila Ribeiro também nos convoca a refletir sobre o fato de que, determinadas pessoas partilharem uma mesma localização social não implica que suas experiências serão as mesmas, uma vez que não podemos negar a dimensão individual deste escopo. Portanto, é essencial refletir em quais medidas as experiências individuais compartilham uma dimensão coletiva. O que há em comum entre essas experiências? São estas experiências comuns que fortalecem um todo, ao mesmo tempo que singularizam as pessoas que as vivenciam, porém, dentro de uma grupalidade que visibiliza e também protege.

Considero como essencial que estejamos atentas e atentos às noções da passabilidade e da produção de singularidade dos corpos como um compromisso ético com a existência. Às vezes me pergunto se, mais importante do que saber da onde vim sobre um ponto de vista da origem, seja pensar e agir para onde desejo ir⁷. Mas de um aspecto tenho certeza e estou atenta: ao desejar afirmar uma identidade que me foi negada e emancipar o meu corpo, preciso ter o cuidado ético de não invisibilizar a voz dos corpos com os quais desejo lutar.

PERFORMAR A ANCESTRALIDADE

Como, então, este terceiro corpo que vai se construindo na instabilidade de cada dia, nos múltiplos entremeios do presente, pode acessar e reconstruir uma ancestralidade que nem ele mesmo conhece? Nesta pergunta que tenho me feito, me deparo com a necessidade de confiar na memória deste corpo para lembrá-lo do que minha consciência ainda não sabe, enquanto de(s)colonizo o que ela sabe. Confiar que quando mergulho, a memória que se impregna nesse corpo será ativada, seja quando eu estiver ensaiando no estúdio ou em qualquer outro espaço que não seja o mar, onde frequentemente faço meus laboratórios. Confiar no corpo e na sua memória aquática, evocando aqui as pesquisas da cientista branca Elaine Morgan (2017) que trouxe uma abordagem feminista para as teorias da evolução humana e que defende que a nossa espécie passou por uma fase aquática antes de se fixar na terra. Este trânsito entre água e terra persiste em nosso corpo, seja na relação com a sua mais remota ancestralidade, seja na relação uterina com a nossa mãe. Afinal, somos lançados à terra através da água. E é na terra que fincamos os nossos pés e construímos nossos chãos e territórios:

“O corpo é chão! O corpo é terra. O corpo é solo. O corpo é território (...) O corpo é o chão da gente. Do barro do corpo ao corpo de carne. A carne é o barro do corpo. Filosofia rigorosa é a filosofia que vive ao rés -do-chão. (...) Não há ética sem corpo pois é o corpo que interpela para liberdade (...). O corpo é, portanto, concomitantemente, coisa e um conceito. Ele não é redutível a nenhum elemento não-relacional, pois corpo é relação (...) É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da iteração dos

⁷ Pensamento provocado por uma fala da artista e pesquisadora branca Thereza Rocha, no debate “Corpo tencionado no ambiente virtual” ocorrido no dia 07/11/2020 às 20h no Junta Festival Internacional de Dança de Teresina.

seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido”. (OLIVEIRA, 2005, p.99 - 100).

Nesta passagem, o pesquisador negro Eduardo Oliveira (2005) desenvolve percepções sobre o corpo em relação ao tempo e à ancestralidade, nos apresentando dimensões de que o corpo não tem fim nem começo e que sua inseparabilidade da natureza, dos seres, do ambiente, sempre foi sua condição de existência: “O corpo ancestral é essa reunião dessa filosofia⁸, desta cultura bem como o resultado deste movimento de contatos e conflitos que se deram e se dá na esfera social, política, religiosa e corporal”. (OLIVEIRA, 2005, p. 101). O corpo ancestral é, portanto, produção do agora, de tempos circulares e espiralares, ininterruptamente.

O corpo como chão, terra e território é um aspecto fundamental da cosmologia indígena. O corpo não existe sem a terra e se confunde com ela, uma vez que são inseparáveis:

“Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos humanidade. Enquanto isso - enquanto seu lobo não vem - fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza.” (KRENAK, 2019, p. 16 - 17).

O autor indígena Ailton Krenak (2019) se posiciona de modo contundente ao des-hierarquizar a humanidade em relação à natureza. Segundo ele, os seres humanos esquecem-se que são parte do meio ambiente e colocam-se como uma instância superior que está fora de um todo vital e interdependente. O capitalismo super valoriza o lugar dos seres humanos em relação ao ambiente, quando, na verdade, a natureza vive bem sem os humanos, mas os humanos, entretanto, não vivem sem a natureza. Tal deslocamento e reposicionamento de lugares é mais do que necessário para que a humanidade localize em quê consiste sua existência neste mundo e desperte para a sua fragilidade, fazendo emergir, portanto, sua força consciente.

É nesta esteira que a palavra *retomada* é bastante significativa e diz respeito à contemporaneidade. É uma palavra que tem nomeado o processo de reconhecimento - mesmo que tardio - da ancestralidade indígena na vida de diversas pessoas. Ancestralidade esta usurpada desde a invasão portuguesa em 1.500 até os dias de hoje. Retomada dos corpos pelas comunidades indígenas e pelos parentes que se perderam pelo caminho ou que esqueceram de lembrar as suas origens, como afirma o ativista indígena Miguel Kwaray (2020): “Cada vez que um parente fizer uma retomada, uma caravela afunda”. O fundador da Associação Multimídia Wyka Kwara denomina o processo intenso de apagamento de várias formas: “orfandade étnica”, “vazio antropológico”, “ranhuras”, “deslembranças”⁹.

Como retomar um corpo-terra do qual não me lembro? Como meu corpo pode desaparecer o que sabe para aprender o que não sabe que sabe? Como descolonizo a minha dança? Tenho exercitado esses processos de modos plurais. Na movimentação do solo *Desenterro* venho trabalhando tais questões¹⁰ a partir de equilíbrios precários, de quedas e retomadas da posição de pé, em um intenso ritmo respiratório, inspirando quando fico em pé e expirando

⁸ No caso deste texto citado, Eduardo Oliveira fala mais especificamente da filosofia africana, mas que aqui relaciono com a cosmologia indígena.

⁹ Conforme podcast de Miguel Kwarahy (2020) no Grupo de Apoio Wyra Kwara.

¹⁰ Importante ressaltar que este processo criativo tem muitos parceiros valiosos: o artista da dança branco Lucas Koester (MT), a atriz e iluminadora branca Karina Figueiredo (MT), o artista da dança negro Alexandre Américo (RN), o historiador da arte

quando caio no chão, num misto de tentativa constante de me manter em pé, mas também me deixando entregar à gravidade, me deixando mergulhar. Nas quedas, há um esforço de cair sem preparar essa queda com técnica, o que tem sido bastante desafiador para uma artista da dança contemporânea, dança na qual o que primeiro aprendi foi a lidar com o chão e cair. Para cair, fraquejo o joelho, libero a bacia, fluo. Tenho trabalhado também assimetrias e oposições do corpo, nessa pesquisa de desorganizar e descolonizar o que as inúmeras técnicas de danças insistem em estruturar demasiadamente em nossos corpos.

O meu olhar é semi-cerrado, é interior. Não há o desejo nem a necessidade de olhar os públicos nos olhos, em contraponto com o meu solo anterior que possui o olhar e a energia completamente voltados para fora, para o ambiente externo, em uma relação intensa e direta com os públicos do início ao fim. Tenho trabalhado também uma qualidade somática aquosa, que se potencializa também com as aulas de Gyrokinesis que tenho feito com o artista branco João Paulo Gross desde o início do isolamento devido à pandemia da Covid-19. Este trabalho tem uma energia ritualística, sacra. Imagens como faróis, sereias, aquários e terrários somam-se às dramaturgias da luz e do figurino, que estão ancoradas também na trilha sonora que tem como elementos principais o som de água, areia, pedras e vidro, sendo produzido literalmente dentro de um aquário.

Outro importante *locus* deste trabalho tem sido o Núcleo AND Lab Brasil, coletivo de pesquisa do qual faço parte e onde investigamos conjuntamente o Modo Operativo AND¹¹, método criado pela artista e antropóloga branca Fernanda Eugênio. Neste contexto temos investigado uma fina percepção do que o corpo faz emergir como soma e como podemos dar forma e matéria para estes afetos que dele emergem. Temos praticado este exercício, que se chama AND_Bodiment, mais recentemente no encontro deste corpo com a inseparabilidade do ambiente, como no caso da foto abaixo, realizada durante uma residência que fizemos em Fevereiro de 2020 em Serra Grande/BA, onde nossa sala de ensaio era a praia. Que linhas de força aparecem? Que materialidade? Que imagem? Qual o nome de luta desta figura? Este laboratório foi essencial para abrir portais até então desconhecidos no meu corpo nas composições que emergiam na relação dele com a natureza.

O chão deste corpo tem sido, portanto, a fluidez das águas e o lamaçal da terra. Instável, porém, ancorado, assim como a complexidade dos percursos identitários. Na busca de animalizar a existência e desfazer as cisões, coletivizando questões individuais em prol do fortalecimento do comum. Se uma questão se apresenta em um corpo, é porque ela existe. O empoderamento deve ser coletivo.

branco Nathan Gomes (PE), o músico branco Tiago Otto (PR), a artista indígena Aliã Wamiri Guajajara (PI), a artista da dança branca Flavia Meireles (RJ) e o ator e diretor de teatro indígena em retomada Jones Barsou (AP).

¹¹ Para mais informações: www.and-lab.org.



Foto: Fernanda Eugênio / AND Bodiment
Residência em Serra Grande/BA - Fev/2020

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARY, Julie A. (1998) **Book Review: Passing and the Fictions of Identity**. Duke University Press: Carolina do Norte, 1998., In: **disClosure: A Journal of Social Theory: Vol. 7**, Article 18.
- DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia**; introdução, organização e fixação de texto Ronald Polito. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo. 1a ed.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MORGAN, Elaine. **The aquatic ape hypothesis**. Inglaterra: Retro Classics, 2017.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira**- UFC. 2005. 353f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2005.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

- AND LAB, Centro de Investigação em Arte-Pensamento: www.and-lab.org . Acesso em 11 nov 2020 às 11h12.
- IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: www.ibge.gov.br . Acesso em 11 nov 2020 as 23h46.
- JUNTA Festival Internacional de Dança de Teresina: <http://www.juntafestival.com.br/> . Acesso em 07 nov 2020 às 22h48.
- KWARAHY, Miguel. **Podcast do Grupo de Apoio Wyra Kwara**, disponível em: <https://podcasts.google.com/feed/aHRocHM6Ly9hbmNob3luZmovcy8yOTkzMWUoMCM9wb2RjYXNoL3Jzcw?sa=X&ved=oCAMQ4aUDahcKEwi4-9yW-PLsAhUAAAAAHQAAAAAQEA>. Acesso em 09 nov 2020 às 1h47.
- MOMBAÇA, Jota. **Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala.**

Publicado em 19 de Julho de 2017. Disponível em: <https://jotamombaca.com/texts-textos/notas-estrategicas/> . Acesso em 8 nov 2020 às 18h05.

SILVA, Gabriele de Oliveira da. **As não-brancas: identidade racial e colorismo no Brasil**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-nao-brancas-identidade-racial-e-colorismo-no-brasil/>. Acesso em 8 nov 2020 às 10h07

Recebido em: 11/11/2020

Aprovado em: 24/03/2021