



EDIÇÃO ESPECIAL

TEATRALIDADES INDÍGENAS

Dos bastidores eu
vejo o mundo:
cenografia,
figurino,
maquiagem
e mais

Vol. VIII

Fausto Viana,
Carolina Bassi de Moura,
Maria Eduarda Borges e
Amilton Pelegrino de Mattos
(orgs.)

Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura, Maria Eduarda Borges
e Amilton Pelegrino de Mattos(orgs.)

**Dos bastidores eu vejo o mundo:
cenografia, figurino, maquiagem
e mais**

Volume VIII

Edição Especial Teatralidades Indígenas

ISBN 978-65-88640-90-6
DOI 10.11606/9786588640906

São Paulo
ECA - USP
2023


ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO


NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

Organização: Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura, Maria Eduarda Borges e Amilton Pelegrino de Mattos
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Capa: Maria Eduarda Borges
Revisão: Márcia Moura
Foto da Capa: Detalhe da foto de Mapu Huni Kuin, disponível em:
<https://www.facebook.com/hunikuimapu>

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : vol. VIII : edição especial teatralidades indígenas / organização Fausto Viana ... [et al.] – São Paulo : ECA-USP, 2023.
PDF (483 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-90-6
DOI 10.11606/9786588640906

1. Teatro. 2. Cenografia. 3. Maquiagem. 4. Figurino. 5. Indígenas. I. Viana, Fausto.

CDD 21. ed. – 792

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais - Volume VIII - Edição Especial Teatralidades Indígenas. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

As imagens das diversasseções deste trabalho foram feitas a partir de miçangas compradas na República Tcheca, favorita dos indígenas brasileiros. Há também penas. Todo o material foi fotografado por Fausto Viana com o auxílio de lupas, microscópio e conta fios.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-reitor: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020

APRESENTAÇÃO

Fausto Viana, Carolina Bassi de Moura, Maria Eduarda Borges e Amílton Pelegrino de Mattos	05
---	----

CADERNO 1 - NÃO INDÍGENAS

1. YANOMAMIS EM CENA: PELES QUE CANTAM

Anna Theresa Kuhl	14
-------------------------	----

2. DRAMATURGIA INDÍGENA EM SALA DE AULA - PROPOSTAS CENOGRÁFICAS

Carolina Bassi de Moura	35
-------------------------------	----

3. ENTREVISTA COM JOSIAS SATERÉ, LIDERANÇA KAPI DO CLÃ UT

Carolina Bassi de Moura	65
-------------------------------	----

4. OS TRAJES INDÍGENAS NA PERFORMANCE DE LANÇAMENTO DE O FUTURO É ANCESTRAL NA COBERTURA DAS NAÇÕES UNIDAS

Fausto Viana	101
--------------------	-----

5. APARÊNCIA INDÍGENA ESTEREOTIPADA NO TEATRO POPULAR DO PÁSSARO JUNINO EM BELÉM DO PARÁ

Graziela Ribeiro Baena e João Victor de Alcântara.....	118
--	-----

6. OS TRAJES DE KANATA: UM CASO DE APROPRIAÇÃO CULTURAL?

Juliana de Lima Birchal.....	133
------------------------------	-----

7. ENTREVISTA COM LAURA FRANÇOZO, PRODUTORA DE FIGURINO DE IL GUARANY (2023), NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

Maria Celina Gil.....	152
-----------------------	-----

8. ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO INDÍGENA EM MACUNAÍMA (1978), DE ANTUNES FILHO

Paula Martins	169
---------------------	-----

9. UM OLHAR SOBRE OS INDÍGENAS NOS BOIS DE PARINTINS

Ricardo André Santana Bessa	185
-----------------------------------	-----

10. DAS GRAVURAS DO SÉCULO XVI ÀS TELENVELAS DO SÉCULO XXI: REPRESENTAÇÕES DE PESSOAS INDÍGENAS POR ARTISTAS BRANCOS	
San Pestana	208
11. PROJETO AMAZONIAS: TRAJES DE CENA E CENOGRAFIA INSPIRADOS NA CULTURA DOS POVOS ORIGINÁRIOS	
Sergio Ricardo Lessa Ortiz	241
12. “FANTASIA DE ÍNDIO”. PODE ISSO?	
Maria Eduarda Borges	265

CADERNO 2 - INDÍGENAS

13. ENTREVISTA COM AMILTON PELEGRINO DE MATTOS, PROFESSOR DA LICENCIATURA INDÍGENA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE	
Fausto Viana e Maria Eduarda Borges	283
14. ENTREVISTA COM MAPU HUNI KUIN, LÍDER XAMÂNICO E POLÍTICO DOS HUNI KUIN	
Fausto Viana	339
15. CANTOS DE YUBE KENE: A MALHA DA JIBOIA NO DESENHO E NA MÚSICA HUNI KUIN	
Tadeu Mateus Kaxinawa Sai	349
16. NIXPU PIMA – O RITUAL DE PASSAGEM DO POVO HUNI KUĨ	
Noberto Sales Kaxinawa	391

DOSSIÊ

MITO DO SURGIMENTO DA LUA	485
MITO DO KAPA YUXIBU	490



Apresentação

APRESENTAÇÃO

Foreword

Por que teatralidades indígenas nesta edição especial de *Dos bastidores eu vejo o mundo*?

Já há algum tempo temos desejado começar a preencher a lacuna da pesquisa sobre o universo indígena para, inclusive, poder abordar a temática em sala de aula com mais frequência e profundidade e depois partilhar o trabalho com colegas da área acadêmica e artística. O nosso desejo de ampliar esses conhecimentos, estender a outros, trocar opiniões e experiências a respeito, certamente vem da consciência do quanto muitos de nós não fomos acostumados a tratar esse assunto *como nosso*, nos espaços em que fomos formados.

Estranhamente, é como se apenas agora, nós - enquanto sociedade global - nos déssemos conta da magnitude dos povos indígenas, com toda a sua diversidade e riqueza milenar de suas culturas. Como se elas, só hoje, estivessem começando a ocupar nosso campo de visão de uma maneira mais adequada. Isto porque o olhar europeu, colonizador, de forma narcisista, esteve habituado a projetar a si mesmo sobre todas as coisas, buscando identificar-se com tudo o que via. Quando não houve essa identificação, reformulou-se a imagem e, quando isso não foi possível, reformulou-se a direção do olhar.

Esse mecanismo invisibilizou muitos, por muitos séculos, e a História foi passada para muitos de nós a partir desse posicionamento.

Reivindicando outras narrativas, já em 1984, durante a exposição *Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*¹, em São Paulo, o filósofo e ambientalista Ailton Krenak foi entrevistado e escancarou a discrepância entre os modos de se encarar a Arte em nossas culturas:

¹ A exposição fazia parte da Bienal de Arte de São Paulo daquele ano.

Eu achei que essa mostra, de um período que eles chamam de cabralino, de certa maneira, nos faz pensar que essa produção aqui é uma coisa morta, **que os povos indígenas não estão produzindo mais uma arte semelhante**. E outra confusão que eu acho que isso permite também é supor que, essa mostra que existe aqui, seja alguma coisa estranha à produção viva, cotidiana, constante das culturas indígenas. A maioria dessas peças são utilitárias, têm a ver com o cotidiano, com a vida das pessoas. **É uma coisa viva e é necessário que se entenda que é uma amostra muito pequena do que é produzido hoje. E que esse senso de beleza, ou a ideia de produzir alguma coisa bonita, não é para você expor numa galeria ou num museu, mas é para você usar.** (KRENAK, 1984, grifos nossos).²

Refletindo sobre uma das últimas exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, intitulada *Atos de Revolta*³, Pablo Lafuente⁴, um dos atuais diretores artísticos do museu, comentou:

A gente só consegue ver a História com os “óculos” que temos no presente. [...] a gente está sempre utilizando os “óculos” que temos disponíveis. E é por isso que a gente tem que repensar ou reexaminar quais “óculos” a gente tem e, o que os “óculos” que a gente tem, não nos deixam ver.⁵

A metáfora dos “óculos” é bem colocada para explicitar que o nosso modo de compreensão das coisas está atrelado ao tempo em que vivemos. Com o transcorrer dos fatos e dos séculos, por meio do esforço contínuo de muitos - entre os quais se incluem artistas e pesquisadores - aprimoramos nossos “óculos”, de forma a conseguir enxergar um pouco além.

A metáfora indica também que precisamos sempre de novos recursos que atualizem a nossa visão, para que ela se torne mais ampla. Isto porque, naturalmente, o nosso ponto de

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A0WxCzJ046w&t=28s> Acesso em 20 jul. 2023.

³ De 17 set. 2022 a 28 maio 2023. Curadoria: Beatriz Lemos, Keyna Eleison, Pablo Lafuente e Thiago de Paula Souza. Exposição repensa o processo histórico do país em razão do bicentenário da Independência do Brasil.

⁴ Pablo Lafuente é espanhol e vive no Brasil desde 2013. É crítico de arte e codiretor artístico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao lado de Keyna Eleison, pesquisadora e escritora carioca, herdeira Griot e xamã.

⁵ Disponível em: <https://mam.rio/programacao/atos-de-revolta/> Acesso em: 20 jul. 2023.

vista é, de certo modo, limitado, por representar a visão a partir de *um único ponto*.

A Arte, desde a sua origem ritualística (e principalmente nela), sempre buscou expandir nossos horizontes, nos permitindo experimentar outros modos de ver. As máscaras do teatro ritual, em diversos povos com cultura ancestrais, são um bom exemplo disso, a música em diferentes culturas, um texto literário que nos permite experienciar emoções, sem que precisemos tê-las vivido em nossa própria vida, as sessões de cinema das quais voltamos cheios de questionamentos... A experiência da Arte nos fortalece e possibilita um olhar mais amplo e profundo sobre nós mesmos e o mundo.

Daí a comparação recorrente entre os artistas/poetas/performers e os xamãs: ambos operam transformações sensíveis naqueles a quem direcionam suas atividades, por meio da sensibilidade e não da razão. Se os xamãs manipulam sua magia produzindo efeitos agradáveis ou desagradáveis para atingir determinado fim, a Arte faz o mesmo por meio de seus recursos nos permitindo enxergar além do habitual.⁶

Por outro lado, quanto mais o teatro ocidental, em sua história, se distanciou do seu caráter sagrado e ritualístico, promotor de experiências plurais, sentidos variados, comunhão, mais passou a defender a ideia do ponto de vista único⁷, do recorte – bem em conformidade com a sociedade e com os tempos que formularam esse teatro – tempos modernos. Isso afetou nossa disposição para perceber as coisas.

Se formos pensar nos meios de comunicação de massa, então, chegamos a um “olhar privatizado” à medida que:

O olhar é expulso do espaço público da comunicação, e é acuado num gueto privatista, que o condena à visão parcial. [...] É uma visão unilateral,

⁶ Por exemplo, uma história que nos mostre um ponto de vista diferente do nosso também não nos faz aprender algo quando nos comovemos com o que é contado? Não nos transforma, ainda que nos incomode, como uma espécie de remédio, cujo sabor é, a princípio, desagradável?

⁷ Podemos lembrar, inclusive, do “olho do príncipe”, o ponto de vista perfeito a partir do qual toda a cenografia deveria ser construída, favorecendo alguns espectadores e desprivilegiando outros, seguindo uma lógica de poder.

metonímica [...] visão da parte, que obscurece o todo. (ROUANET, 1988. p. 143⁸)

Consequentemente, é esse olhar alienado que percebe aquela arte ritualizada e participante da vida, como destacou Krenak, como algo primitivo, pertencente a tempos já ultrapassados, sem conseguir acessá-la de fato.

Nossa publicação entende o caráter fundamental da renovação do nosso olhar e da ampliação de nossos pontos de vista. Nesse sentido, esperamos trazer novas possibilidades de pensar o tema - *teatralidades indígenas* - a partir de olhares indígenas e não indígenas, em diversos artigos e entrevistas.

Começamos com uma seleção de artigos de autores não indígenas. Anna Khul analisa os trajes narrados no livro *A queda do céu* e vestidos no filme *A última Floresta* pelo povo Yanomami. Carolina Bassi de Moura relata intenso processo pedagógico na UNIRIO com seus alunos, tendo por base a obra do autor indígena Josias Sateré, da etnia Sateré-Mawé, com o qual também ela faz curiosa entrevista.

Fausto Viana investiga os trajes usados pela etnia Yawanawá, do Acre, no lançamento da campanha O Futuro é Ancestral, do DJ Alok, no topo das Nações Unidas, em Nova York. Graziela Ribeiro analisa a aparência indígena estereotipada no teatro popular do Pássaro Junino, em Belém do Pará, mesma busca apresentada por Ricardo Bessa em seu artigo sobre as representações indígenas no Boi de Parintins.

Juliana Birchal traz a perspectiva indígena e o tema da apropriação cultural - no caso, da cultura indígena do Canadá, uma discussão que teve que ser enfrentada pelos encenadores Robert Wilson e Ariane Mnouchkine, eterna diretora do Théâtre du Soleil. A montagem pouco ortodoxa da ópera *O guarani*, no Teatro Municipal de São Paulo, é o tema

⁸ ROUANET, Sérgio. *O olhar iluminista*. In NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 143. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-olhar-iluminista/> Acesso em: 20 jul. 2023.

da entrevista feita por Maria Celina Gil com Laura Françoze. E Paula Martins analisa os trajes indígenas de um clássico do teatro brasileiro: a montagem de *Macunaíma*, de 1978, sob a direção de Antunes Filho.

San Pestana faz em seu artigo um panorama breve das representações de indígenas feitas por europeus e seus descendentes, desde as pinturas às teledramaturgias. Sérgio Lessa analisa os trajes do espetáculo *Amazonias*, dirigido por Maria Thais e que teve sua estreia no Teatro Paulo Autran, em São Paulo, com um elenco de 35 atores, sendo a maioria moradores da periferia.

Na segunda parte, os autores indígenas são introduzidos por uma entrevista longa e muito esclarecedora feita por Fausto Viana e Maria Eduarda Borges com Amilton Pelegrino de Mattos, professor da Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre. A performance com o DJ Alok, na cobertura das Nações Unidas, também foi tema da entrevista com Mapu Huni Kuin, líder e músico indígena da etnia Huni Kuin.

Fechando esta edição, optamos por publicar na íntegra dois trabalhos de pesquisa de conclusão da licenciatura indígena na UFAC, orientados pelo já citado professor Amilton. São eles:

- Cantos de Yube Kene: as representações gráficas da malha da jiboia utilizadas em pinturas, tecelagens e na música Huni Kuin, escrito por Sian Huni Kuin no hatxa kuin (Tadeu Mateus Kaxinawa);
- Nixpu Pima – o ritual de passagem do povo Huni Kuin, de Noberto Sales Kaxinawa, uma experiência em que as pessoas recebem “forças e poderes dos espíritos da natureza”, como ele mesmo explica.

Tivemos a preocupação de publicar os trabalhos inteiros porque nos pareceu equivocado separar os ritos

e suas visualidades. Isto impediria o leitor de acessar a totalidade da experiência do Nixu Pima, por exemplo, em que o traje é parte integrante do ritual, mas não mais importante do que nenhuma das outras partes.

Com esta primeira coletânea de visões sobre as teatralidades indígenas, esperamos ter ampliado um pouco mais os horizontes de nossos leitores, como ampliamos os nossos. Estamos certos de que as pesquisas nesta área estão apenas começando, em paralelo a inúmeras outras iniciativas em nossa sociedade, arejando e iluminando nossa comunicação. Que possamos ultrapassar de vez o velho paradigma da relação sujeito-objeto, para nos dedicarmos vivamente a um diálogo entre sujeitos.

Fausto Viana

Carolina Bassi de Moura

Maria Eduarda Borges

Amilton Pelegrino de Mattos



CADERNO 1
Pesquisadores
Não Indígenas



Capítulo 1

YANOMAMIS EM CENA: PELES QUE CANTAM

Yanomamis in the scene: singing skins

Kuhl, Anna Theresa; Mestre; Universidade de São Paulo
annakuhl@gmail.com

1. Introdução

Este artigo trata de indumentárias narradas ou vestidas pelo povo Yanomami em duas situações: um contexto literário, o livro *A queda do céu*, e outro audiovisual, o filme *A última floresta*. E quando aqui escrevemos indumentária também estamos nos referindo à pele desses indivíduos, coberta por pinturas corporais ou adereços. O texto se nutre do conteúdo do livro e do filme, bem como de outros filmes com cenários e personagens afins, artigos e reportagens que trazem trechos de textos dos autores sobre os processos criativos.

Nosso primeiro passo será demarcar fronteiras para estabelecer nossos objetos de pesquisa, dentro de um recorte amplo e em crescente desenvolvimento e geração bibliográfica, os povos originários. O Brasil abarca por volta de 305 povos indígenas com costumes e rituais próprios, entre eles 114 grupos isolados e 20 mil indígenas em contexto urbano¹.

Aqui vamos tratar sobre o modo como são narradas ou filmadas as vestes do povo Yanomami, que fica na fronteira

¹ Fala da convidada Sônia Guajajara, Ministra dos Povos Indígenas do Brasil em 2023, no podcast Mano a Mano. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7qRBonJMS23dzGfSKGnwnj> . Acesso em: 29 abr. 2023.

do estado de Roraima, ao norte do Brasil e ao sul da Venezuela, há mais de mil anos. Por ser um povo que se encontra na fronteira entre dois países, além de muitas vezes serem alvo de um embate de ações governamentais necessárias, tais como responsabilidades sanitárias de saúde pública, esse povo gerou interesse estratégico, especialmente durante a ditadura militar, quando foram criadas estratégias para que aquele território não fosse demarcado, por estar na fronteira, como Ailton Krenak nos conta em vídeo do Instituto Socioambiental², em 2022.

As vestes e pinturas corporais vão ter registros escritos ou em vídeo recentemente: não são uma cultura material de registro histórico, mas de registro oral. Ao falar de elementos visuais, um grande impacto e primeiro encantamento dessa autora com a indumentária Yanomami começa com uma “chuva ofuscante de penugem branca” (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 150), extremamente cênica, assim como a penugem branca nas frentes de indígenas do povo Yanomami, presentes em fotos da Galeria Cláudia Andujar³, de autoria da fotógrafa de mesmo nome, suíça radicada no Brasil, no museu Inhotim, na cidade de Brumadinho – MG. As fotografias⁴ ali expostas impressionam por nos dar a oportunidade de conhecer uma rica trajetória dos registros produzidos entre os anos de 1950 e 2010. Podemos ver uma progressão de interações, sempre atravessadas por um encantamento sem tamanho com aquele universo. Ao longo dos anos, a fotógrafa vai se envolvendo mais e mais, e podemos acompanhar a jornada de Andujar aprofundando seu contato com aquele povo, construindo confiança e intimidade. Suas fotografias ganharam o mundo e levaram imagens do povo Yanomami a outros povos para que estes pudessem conhecer e defender os Yanomami. Acima de tudo, as imagens parecem ter sido produzidas a partir de

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcjYJaJ7o3Y>. Acesso em: 5 jun. 2023.

³ Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-claudia-andujar/>. Acesso em: 30 maio 2023.

⁴ Algumas imagens desse acervo estão presentes do documentário *Gyríu*, citado na bibliografia, sobre a vivência de Cláudia Andujar junto aos Yanomami. Não estão no corpo desse texto por respeito aos direitos autorais.

iluminação, cenografia e figurino cênicos, para um olhar ocidental. A penugem branca que vemos na frente dos indígenas pode ser comparada visualmente ao céu de seu território, que pode ser visto em imagens feitas por drone, e que serão relatadas de outra maneira pelos Yanomami em sonhos e experiências xamânicas.

As imagens expostas dos indígenas e a penugem branca cintilante são explicadas no decorrer da leitura do livro *A queda do céu*, quando esta autora começa a compreender corpo e traje como suportes ritualísticos, que vão envolver cantos e danças.

No ano de 2023, quando este texto é escrito, os Yanomami são novamente atravessados por dimensões da crise humanitária com mortes por subnutrição de indivíduos do seu povo. A tragédia envolveu descaso, fome, doenças e presença de garimpeiros. A leitura do livro *A queda do céu*, escrito por Davi Kopenawa e Bruce Albert, nos mostra essa tragédia anunciada e descreve várias outras que aconteceram desde os primeiros contatos com povos das cidades. Nenhuma obra aqui citada é alheia ao que os homens brancos submetem e submeteram povos originários.

O filme *A última floresta*, que vem depois do livro, tem Kopenawa junto na construção do roteiro. Nem livro nem filme entregam composições rasas sobre a cultura Yanomami, nem são obras equivalentes, embora o filme traga cenas que até imaginamos durante a leitura, não se trata de uma adaptação da obra literária. Ambos têm uma difícil tarefa: falar sobre o indecifrável, pelo menos para que outros povos compreendam as coisas que Kopenawa precisa compartilhar. Quando escrevo indecifrável, é porque estamos imersos numa lógica outra, numa língua e num tempo *napë*, como Kopenawa chama os brancos e não indígenas em geral, que logo no prefácio nos é explicado

originalmente utilizado para definir a condição relacional e mutável de “inimigo”, (...) isto é, os membros (de qualquer cor) daquelas sociedades nacionais que destruíram a autonomia política e a suficiência econômica do povo nativo de referência. O **Outro** sem mais, o inimigo por excelência e por essência. (idem, p. 12, grifo nosso)

2. Quem é Davi Kopenawa

Davi Kopenawa teve seu primeiro contato com os brancos por meio de missionários religiosos, *povo de Teosi*⁵, que claramente o chamaram de um nome bíblico, logo após tentarem cunhar o nome José, o que foi rapidamente soado foneticamente como *Yoasi*, nome do irmão mau de Omama, o que traria um impacto bem negativo junto a seu povo (*idem*).

Figura 1 - O xamã Yanomami em cena de *A última floresta*



Foto: Pedro Márquez / Divulgação⁶.

No entanto, ao narrar suas primeiras experiências xamânicas, fica claro por que se usa o nome Kopenawa ao se referir a ele:

(...) vi descer em mim os espíritos das vespas kopena. Disseram-me: “Estamos com você e iremos protegê-lo. Por isso você passará a ter esse nome: Kopenawa!”. (*idem*, p. 72)

⁵ No livro, pessoas ligadas a religiões cristãs, como os missionários da New Tribes Mission, serão chamados ao longo da narrativa como “Povo de Teosi”, que quando é lido em língua portuguesa, foneticamente é similar ao termo “Deus”.

⁶ Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/09/01/filme-sobre-luta-Yanomami-contra-garimpeiros-tem-roteiro-de-davi-kopenawa.htm>. Acesso em: 1º jun. 2023.

Vemos, inclusive nessa bibliografia, uma grande interação com a liderança indígena Ailton Krenak⁷, que chama Davi de parente, como é comum entre indígenas, mas também o ouvimos chamar de Davi *Xiriana*, que era uma denominação para os Yanomami no Brasil. E sempre que citamos alguém dos povos originários, é comum identificarmos o nome do povo de origem como “sobrenome”, por isso também ouvimos, por exemplo, o diretor do filme *A última floresta*, o chamar de Davi Kopenawa Yanomami. Aqui é importante ressaltar que a lógica ocidental de dar nomes às pessoas não é a mesma para os Yanomami, mas uma vez que estamos imersos nessa lógica acadêmica de nomeações, seguiremos dessa maneira⁸.

Kopenawa ouve a voz e vê os *xapiri*, seres místicos deslumbrantes que segundo ele são grandes dançarinos, sempre narrados em situações que nos parecem muito cênicas, de exuberante teatralidade. Ao estarmos inseridos nas artes da cena, é comum que durante narrativas biográficas algumas passagens e rituais sejam identificados como performances. Kopenawa é um xamã, o que nos faz questionar: podemos entender essa denominação como performer? Vemos suas práticas como performances, afinal

A expansão da interação entre as linguagens artísticas (conforme suas fronteiras foram sendo borradas) favoreceu o surgimento de múltiplas experimentações, muitas vezes em diálogo com culturas tradicionais que viviam ou vivem em sistemas sociais não industriais, a exemplo das culturas ameríndias. (GUIMARÃES, 2022)

3. O livro *A queda do céu*

Publicado em francês e lançado em 2010 na França, depois traduzido para o português no ano de 2015, o livro *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* foi redigido junto com Bruce Albert, etnógrafo francês, que tentou

⁷ Ailton Krenak é ativista e autor dos livros *Ideias para adiar o fim do mundo* e *A vida não é útil*.

⁸ Neste texto usaremos a mesma identificação usada na autoria do livro quando nos referirmos a Davi Kopenawa, para que dialogue com nossa bibliografia.

preservar ao máximo a poesia da língua Yanomami, compondo o que ele vai chamar de uma etnobiografia.

Aqui vale ressaltar o quanto a tradução não é uma lógica de espelhamento. Kopenawa fala que “as palavras da gente da floresta são outras” (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 198), então a relação com Bruce Albert e seu papel como redator foram fundamentais para que o livro possa ter chegado a nossas mãos, como “desenhos em peles de papel” (idem, p.76). Albert nos conta em entrevista que, para os Yanomami, a escrita pode ser uma pintura corporal e o papel uma forma de pele (TORRES, 2022).

O livro teve grande impacto e é uma obra importante para entender a cultura Yanomami e a luta dos povos indígenas brasileiros. Aborda temas como a exploração da floresta, a relação entre humanos e natureza, a importância do xamanismo e a luta pela preservação de costumes dos Yanomami. Além disso, é uma reflexão sobre o impacto da colonização e da modernidade na vida dos povos originários.

A queda do céu recebeu diversos prêmios e foi traduzido para várias línguas, tornando-se uma das obras mais importantes da antropologia e dos estudos indígenas das últimas décadas.

Embora se possa encontrar passagens semelhantes trazidas no filme *A última floresta*, não custa enfatizar que são mídias distintas e têm nomes diferentes, embora talvez compartilhem conteúdo.

4. O filme *A última floresta*

O documentário foi lançado no ano de 2021, produzido no território e junto ao povo Yanomami, dirigido por Luís Bolognesi, roteirizado por ele com Davi Kopenawa. Mais que um filme em que os Yanomami são retratados, é uma obra filmada junto a eles, com eles, que exercem autoria e protagonismo. O filme traz como base para seu roteiro a

obra do xamã Davi Kopenawa, que luta para preservar a floresta e a cultura de seu povo, mas não se trata de uma adaptação do livro *A queda do céu* para o audiovisual. O documentário mostra imagens da floresta e da vida dos Yanomami, além de falas de Kopenawa e outros originários daquela terra. Também aborda questões como a preservação da floresta, a luta contra a exploração mineral e a importância da cultura indígena. O filme foi muito bem recebido pela crítica e recebeu vários prêmios em festivais de cinema internacionais, tais como o Festival de Berlim.

Em uma fala para o canal Brasil de Fato⁹ (2021), no YouTube, Bolognesi aponta como ponto de partida dessa criação a necessidade de produzir um filme documental que fizesse oposição ao filme *Ex-Pajé* (2018), também dirigido por ele. Esse filme aborda a devastação causada pela imposição de outra religião ao povo Paiter Suruí, que tem território localizado entre os estados de Rondônia e Mato Grosso. O protagonista, Perpera Suruí, foi pajé durante quarenta anos, até que o povo de sua aldeia foi maciçamente convertido e ele se tornou zelador da igreja onde ocorrem os cultos. Segundo o diretor, no site do Instituto Moreira Sales, o filme *Ex-Pajé*

[...] mergulha na vida cotidiana de uma tribo de cerca de mil indígenas [...] O conceito foi trabalhar no limite entre documentário e ficção. Os atores interpretam eles mesmos e retratam suas histórias verídicas. Torna-se difícil identificar a linha tênue onde a ficção começa e o documentário termina, e vice-versa. (INSTITUTO MOREIRA SALES, 2019¹⁰)

⁹ Durante os anos de 2020 e 2022, período que compreendeu a pandemia de Covid-19, fomos inundados por conteúdos de lives – termo em inglês que denominou vídeos transmitidos ao vivo, nas mais diversas plataformas. Parte do conteúdo trazido em nossa bibliografia se serve desse contexto. O vídeo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ygPwi4Sl_e0. Acesso em: 2 maio 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://ims.com.br/filme/ex-paje/>. Acesso em: 7 jun. 2023.

Figura 2 – Cena de *Ex-Pajé*



Foto: Buriti Filmes | Divulgação¹¹.

Quando se impõe uma outra religião e se desmantela um modo de viver, a mudança nos trajes é avassaladora. Em *Ex-Pajé*, isso fica muito claro – mudam-se os rituais, muda-se o modo de vestir. Se a religião é demonizada, os trajes são considerados pecaminosos, dois termos que nem sequer fazem sentido dentro de outras culturas.

Durante as gravações de *Ex-Pajé*, Bolognesi estava lendo o livro *A queda do céu* e definiu esse texto como grande contraponto ao desmantelamento que era apontado em *Ex-Pajé* (BRASIL DE FATO, 2021). Enxergou no texto narrado por Davi Kopenawa a Bruce Albert um contexto em que se identificava de maneira muito pronunciada uma liderança, que percebe a ocorrência de um processo que distorce e suprime a cultura dos povos originários. Logo no começo do livro, esse processo é percebido como extremamente danoso, uma estratégia que requer resistência e lutas para conservar direitos e territórios.

Naquelas primeiras conversas, Kopenawa faz questão de que o filme não retrate os Yanomami como um povo frágil e vulnerável:

O roteiro concebido pela dupla cria um viés diferente para a narrativa do filme, que deixa de enquadrar o povo Yanomami como refém desesperado da situação para vê-lo como grupo forte que luta ativamente por seus direitos – liderados por

¹¹ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/21/intolerancia-religiosa-e-estrategia-para-dominar-territorios-indigenas>. Acesso em: 6 jun. 2023.

Kopenawa, figura muito acesa na disseminação dessa mensagem. (STRAZZA, 2022).¹²

Como dito no trailer de *A última floresta* e ressoado em diversas outras falas, os povos originários sempre estiveram aqui, antes de qualquer presença colonizadora. Essa ancestralidade tem urgência de vida e uma oposição à finitude de suas culturas. Quando o filme é nomeado como *A última floresta*, a palavra “última” pode ser lida como um alerta e um diagnóstico do mundo atual. Uma finitude que é refutada por cenas do documentário o tempo todo – os Yanomami querem viver e manter a floresta, como se pudéssemos ouvir “olhem bem forasteiros, a vida está acabando, são necessárias ações para que não ocorra um último suspiro”.

Assim como se pode observar sobre o livro de Bruce Albert com Davi Kopenawa ou nas fotos de Cláudia Andujar, o filme existe para que os não indígenas possam conhecer (BRASIL DE FATO, 2021) aquela cultura, ao invés de apenas colonizar e impor suas lógicas. E a maneira como se vestem não deve ser alterada só porque agrada mais ao olhar dos brancos.

5. Representação e trajés “autênticos”

O filme *A última floresta* é um documentário, gênero que apresenta “limites permeáveis e aparência camaleônica” (NICHOLS, 2005, p.64), ou seja, em constante mutação. O filme intercala registros e encenações da cosmologia Yanomami, em especial de histórias voltadas à formação do mundo.

Embora não se esteja falando de um filme de ficção, trata-se de documentário que se nutre de diversas ferramentas que podem ser usadas em outros gêneros. Uma ideia comum da

¹² Disponível em: <https://melhoresfilmes.sescsp.org.br/com-maior-envolvimento-das-aldeias-a-ultima-floresta-solidifica-caminho-do-novo-cinema-indigena-brasileiro/>. Acesso em: 5 jun. 2023.

teoria audiovisual é que o gênero documentário não existe sem nenhuma pitada de imaginação ou invenção. Sempre haverá algo de representação, e “esperamos mais da representação que da reprodução” (idem, p. 47). E as reproduções presentes no filme não são romantizadas, também não são neutras, o que não se garante apenas pelo fato de não ser algo ficcional. A enxuta equipe de Bolognesi se integra ao ambiente dos Yanomami e faz registro dos indígenas trajados como de costume em seu cotidiano, bem como algumas encenações de momentos presentes no livro *A queda do céu*, em que o traje de cena virá de descrições do livro, sempre construídas pelos próprios Yanomami. Esses trajes não são réplicas, mas sim o que se chama tradicionalmente de “autênticos”. A pequenina equipe audiovisual não contou com a função figurinista, que também não consta nos créditos do filme.

Figura 3 – O diretor de fotografia do documentário captando imagens



Foto: Pedro Márquez / Divulgação¹³.

Muito do que é descrito de trajes no livro *A queda do céu* está presente em rituais ou se relaciona com imagem reluzente dos *xapiri*. Estes vêm por frágeis caminhos aos xamãs, são entidades ancestrais e moram em suas casas de espírito. São excelentes dançarinos e seus cantos são maravilhosos. Kopenawa nos diz, acima de tudo, que os

¹³ Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/a-ultima-floresta-e-um-olhar-de-urgencia-pela-protecao-dos-yanomami-diz-diretor/>. Acesso em: 4 jun. 2023.

xapiri são magníficos, imagens de força e beleza (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p.151).

E isso vai transparecer na indumentária dos rituais, e muito em penugem branca, como nas fotografias de Cláudia Andujar, podemos ver algumas no documentário *Gyuri* (2021). Aqui trazemos uma fala de Kopenawa sobre uma das primeiras vezes que os Xapiri vieram encontrá-lo:

Um caminho de luz se estendia então diante de meus olhos, e seres desconhecidos vinham ao meu encontro. Pareciam surgir de muito longe, mas eu conseguia enxergá-los. Pareciam humanos minúsculos, com os cabelos cobertos de penugem branca e uma faixa de rabo de macaco cuxiú-negro amarrada ao redor da testa. (idem, p. 89)

Em outra passagem do livro, lemos outras descrições desses seres mágicos, que

Tinham os cabelos cobertos de penugem branca, faixas de rabo de macaco cuxiú-negro em torno da cabeça e braçadeiras de cristas de mutum guarneçadas com muitas caudais de arara-vermelha. Chegaram em seguida as imagens dos cupins, que me carregaram nas costas, correndo para todos os lados. Depois foi a vez das imagens das pedras, que quase me derrubaram e esmagaram, e então a do céu, que veio me arrancar a língua. E então, outros xapiri levaram meus olhos para longe e foi assim que eu mesmo comecei a me tornar espírito. (idem, p. 106)

No livro também haverá trechos sobre pinturas corporais, como, por exemplo, a dos guerreiros que têm o corpo pintado de preto, ou a urucum, de cor vermelha e cheiro maravilhoso. Em geral, toda a indumentária Yanomami será baseada na fauna e na flora da terra que habitam, a floresta.

Figura 4 – Cena de *A última floresta*



Foto: Pedro Márquez / Divulgação¹⁴.

Outro momento encenado ou da “dimensão dos sonhos” é quando entra em cena (no filme e no livro) a filha de *Tëpërēsiki*, *Thuëyoma*, uma mulher das águas, esposa de *Omama*. Ele se aproxima dela com um feitiço amoroso na ponta de um cipó que lança no rio, e é desse casal que se originam os humanos (idem, p. 102). No documentário, essa cena é realizada e uma intérprete indígena sai da água trajando colares que fazem um cruzamento perpendicular em seu peito, pulseira de miçangas e adereçada com pintura corporal.

6. Dimensões temporais para os Yanomami

Os Yanomami têm uma relação outra com o tempo, em que o corpo está presente o tempo todo, “eles não tentam controlar o futuro” (BRASIL DE FATO, 2021). Mesmo que se possa ler no livro *A queda do céu* sobre um “tempo antigo”, essa separação entre passado, presente e futuro não ocorre da forma como ocorre para o homem ocidental.

Bolognesi faz uma fala, nesse mesmo vídeo, sobre as cenas em que há a representação de *Omama*, junto a seu

¹⁴ Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/a-ultima-floresta-e-um-olhar-de-urgencia-pela-protecao-dos-yanomami-diz-diretor/>. Acesso em: 4 jun. 2023.

irmão *Yoasi*, que foram representados por indígenas irmãos. Podemos ver no livro *A queda do céu* (p.221) um desenho dos irmãos *Omama* e *Yoasi*, e na cena a representação de ambos segue à risca as caracterizações com pinturas corporais e adereços de plumas de animais, exceto por um detalhe: os dois usam bermudas ao invés de como era feito no tempo antigo, descrito no livro. Os jovens, hoje

[...] não prendem mais o pênis com um barbante de algodão amarrado em torno da cintura, como os nossos maiores faziam. Usam bermudas, querem escutar rádio e acham que podem virar brancos. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p.226)

Quando a equipe audiovisual pede que os dois indígenas façam como na descrição acima, pois a cena se refere a algo que ocorreu tempos atrás, são interpelados de maneira instigante pelos jovens, que dizem algo como “Quem disse que não é agora?” (BRASIL DE FATO, 2021).

Figura 5 – Cena de *A última floresta* com os irmãos



Foto: Pedro Márquez / Divulgação¹⁵.

Algo muito presente no filme é a ideia de não separar uma dimensão temporal dos sonhos, separação que não faz sentido para o povo Yanomami, como Bolognesi vai dizer em entrevista:

Para eles, e a maioria dos povos indígenas do Brasil, não há uma separação entre o que é mundo real e o que é sonho. A gente separa, o lugar das lendas é guardado numa caixa como se fosse algo

¹⁵ Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/a-ultima-floresta-e-um-olhar-de-urgencia-pela-protecao-dos-yanomami-diz-diretor/>. Acesso em: 4 jun. 2023.

falso. Para eles, o que acontece de noite, durante o sonho, é verdadeiro. O índio pode ter passado a noite voando como uma coruja ou ter acordado muito cansado por ter fugido de um jaguar. (GROISMAIN, 2021)¹⁶

Hanna Limulja (2019)¹⁷ resume bem como funcionam os sonhos Yanomami. Nos sonhos não se observam cortes ou interrupções abruptas, as imagens se concatenam e se encaixam de um modo que faz sentido. As cenas desses sonhos não respeitam uma lógica linear, em que um acontecimento ocorre após outro. Os trajés em uma estrutura temporal linear ocidental podem guiar essa cronologia, mas quando isso acontece nos sonhos não é diferente do que acontece no tempo acordado, essa distinção deixa de ser identificada por vestimentas.

Todas essas características falam muito da maneira como a sociedade ocidental produz “figurino de época”, como se hoje não fosse também uma época, o que mostra muito da lógica de ver o tempo de forma linear.

7. “Viver como os brancos”

O traje, claro, faz parte de um processo de colocar as populações originárias dentro de um padrão colonizador, de dizimar suas culturas. Kopenawa narra um momento em que os brancos distribuíram cortes de tecido vermelho, que após serem confeccionados como tangas, traziam sintomas de tosse a quem tivesse tido contato com eles, e por isso foram considerados perigosos (ALBERT; KOPENAWA, 2015). Para além de um perigo de aculturação, ali é descrito um processo perigoso também para a saúde dos Yanomami.

¹⁶ Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cinema/a-ultima-floresta-e-tudo-verdade/>. Acesso em: 31 maio 2021.

¹⁷ Hanna Limulja escreve uma tese de doutorado que mais tarde é transformada em livro, *O Desejo dos Outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami* (2022), em que expõe de maneira clara e assertiva o modo como funcionam os sonhos para essas pessoas.

Figura 6 – Cena de *Ex-Pajé* em que podemos ver indígenas trajados como os brancos, em um ambiente hospitalar



Foto: Buriti Filmes | Divulgação¹⁸.

Esse “vestir do branco” é muito visível no filme anterior, *Ex-Pajé*, quando ocorre a entrada da igreja naquele povo, os indígenas passam a se vestir de maneiras totalmente diferentes das que vemos em *A Última Floresta*.

Felizmente, os Yanomami contam com um outro tipo de força para que isso não ocorra, e, mesmo assim, existe entre os jovens uma vontade sedutora de “virar branco”, ameaça que está sempre à espreita, e se expressa em forma das mercadorias, dinheiro, dimensões temporais, e claro: a roupa. É muito claro que tal roupa pode representar que a história se passa em tal período.

Uma maneira ocidental, talvez uma das mais constantes, quando é possível, de produzir figurino de tempos antigos é olhar para objetos conservados como suporte, e isso será bem diferente quando se trata de trajes indígenas.

8. Uma mercadoria dura mais que os seres vivos

Mais do que uma palavra que ajuda a traduzir o termo objeto, quando o verbete mercadoria é usado por Kopenawa, ele está falando de itens que fazem parte do cotidiano de seres humanos, como panelas, espingardas, trajes e todo

¹⁸ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/21/intolerancia-religiosa-e-estrategia-para-dominar-territorios-indigenas>. Acesso em: 6 jun. 2023.

tipo de objeto pelos quais a cultura ocidental pode se fixar, e por essa fixação muitas vezes vamos ler o termo povo da mercadoria, quando ele se refere a como os *napé* lidam com as coisas e o dinheiro que elas valem, o quanto essa relação impacta a vida dessas pessoas. Muitas vezes, esses objetos se conservam por muito tempo, ultrapassando gerações. E quanto aos Yanomami, essa relação com os bens será outra, não apenas de ser útil para alguma situação do cotidiano, não como posse. E não é por não ser uma posse de um indivíduo, ou que ele “sobreviva” como objeto, que aquele bem pode ser tirado de seu contexto e exposto em outro local. Em uma passagem do livro *A queda do céu*, é narrada a ocasião em que o Xamã esteve em um museu de “terras distantes” e viu objetos Yanomami expostos:

Vi lá uma grande quantidade de cerâmicas, de cabaças e de cestos; muitos arcos, flechas, zarabatanas, bordunas e lanças; e também machados de pedra, agulhas de osso, colares de sementes, flautas de taquara e uma profusão de adornos de penas e de miçangas. Esses bens, que imitam os dos xapiri, são mesmo muito antigos e os fantasmas dos que os possuíram estão presos neles. Pertenceram um dia a grandes xamãs que morreram há muito tempo. As imagens desses antepassados foram capturadas ao mesmo tempo que esses objetos foram roubados pelos brancos, em suas guerras. Por isso digo que são posses dos espíritos. (idem, p.426)

Enquanto para “os brancos” os acervos de museu podem ser suporte para criação ficcional de objetos, para os Yanomami, a relação com aqueles bens é outra, trata-se de objetos órfãos, rastros de outras pessoas (idem, p.247).

O povo Yanomami queima todas as possessões de pessoas falecidas, exceto por um outro bem, que é dado pela pessoa antes de morrer, e que deve ser cuidado com muito respeito e não pode ser repassado a outros, especialmente estrangeiros. O processo de luto dos indígenas que envolve esses “objetos órfãos” (idem, p.410) não deixa de ser doloroso:

Às vezes, quando há roupas ou qualquer objeto do morto que deverá ser destruído, levantam a peça em questão, abraçam, passam de mão em mão, até ir parar na fogueira e ser queimada pelas brasas do fogo. As alamedas se intensificam com a combustão do objeto, e os gritos e choros também aumentam. Todos choram, crianças, jovens, velhos. (LIMULJA, 2019)

O xamã Yanomami Davi Kopenawa chama os brancos de “povo da mercadoria”, expondo um grande apego ocidental à cultura material, a guardar coisas que um dia pertenceram a outros e tiveram histórias outras. Não estamos aqui dizendo que uma atitude é mais correta do que a outra, mas observando um contraste gigantesco.

9. Considerações finais

Neste texto, até chegarmos aos trajes, andamos bastante, e não havia outro caminho. Falamos de um modo de vestir cotidiano, que inclui as dimensões do sonho, não de trajes exclusivamente ficcionais, inventados por figurinistas ou reconstituídos fielmente. Estamos falando de outro universo, que não necessariamente segue as regras das nossas cenas.

Uma cena outra, de produções artísticas que envolvem povos originários, em franca construção de uma linguagem cinematográfica autoral. Assim são criadas outras lógicas de conservação têxtil ou de criação de figurinos, muito baseadas em narrativas biográficas.

Muito além de um estereótipo de trajes indígenas, um olhar para a indumentária indígena é extremamente precioso. Entender como criar trajes de cena das populações originárias é desafiante, e a armadilha que pode fazer cair dentro de um padrão colonizador é perigosíssima.

Se faz necessário pesquisar uma estética, uma linguagem literária e audiovisual dos povos indígenas, e aqui enfatizamos as palavras de Bolognesi:

Muito mais que fazer filmes sobre eles e com eles, passa a ser muito importante agora ajudá-los a se habilitar a produzir os próprios filmes, para que eles façam cinema com o tempo cinematográfico indígena, com o ponto de vista indígena, com a filosofia indígena, com o olhar indígena. (STRAZZA, 2022)

Assim como o nome do filme é *A última floresta*, no título do livro também temos um aviso de algo que já ocorreu antes e pode ocorrer novamente, *A queda do céu*. Se a sociedade dos brancos continuar existindo de um jeito doente e os Yanomami forem exterminados, o céu vai cair, e nos tornaremos cacos, restos de seres humanos. Esse é um alerta presente nessas duas obras e em demais falas dos povos originários, se é ruim para o indígena, também é ruim para o homem branco.

Conhecer as obras aqui citadas é poderoso para entender melhor e conter a estupidez etnocida dos brancos. É preciso encerrar o processo de apagamento, que ocorre com diversas identidades que fazem parte de um tecido social complexo que envolve a criação de uma identidade "brasileira", e aqui usamos aspas por estarmos falando de uma conclusão em permanente revisão. E os trajes, tanto os usados no dia a dia como em cena, fazem parte do processo de enxergar outras histórias.

Caminhamos, felizmente, buscando uma superação da invisibilidade. Mas ainda há muito a caminhar para que as palavras sobre esse assunto voem cada vez mais longe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ÚLTIMA FLORESTA. Direção: Luiz Bolognesi. Produção: Gullane e Buriti Filmes. Brasil: Gullane Distribuidora, 2021 (74 min).

ALBERT, B.; KOPENAWA, D. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BRASIL DE FATO. **BdF Entrevista Luiz Bolognesi: "O relacionamento com os Yanomami mudou minha vida"**. YouTube, 30 abr. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ygPwi4Sl_e0. Acesso em: 25 maio 2023.

EX-PAJÉ. Direção: Luiz Bolognesi. Produção: Gullane e Buriti Filmes. Brasil: Gullane Distribuidora, 2018 (81 min).

GROISMAN, Miguel. **A última floresta fecha o Festival É Tudo Verdade e retrata a força dos Yanomami**. ARTE! BRASILEIROS, 17 abr. 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cinema/a-ultima-floresta-e-tudo-verdade/>. Acesso em: 31 maio 2023.

GUIMARÃES, Carlos Henrique. Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

GYURI. Direção: Mariana Lacerda. Produção: Bebinho Salgado 45 e Jaraguá Produções, 2019 (90 min).

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Página no site do Instituto sobre exibição e debate em 2019**. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/ex-paje/>. Acesso em: 9 jun. 2023.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Terra Yanomami celebra 30 anos da homologação**. Publicado pelo canal de vídeos do Instituto Socioambiental – ISA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcjYJaJ7o3Y>. Acesso em: 6 jun. 2023.

LIMULJA, Hanna Cibele Lins Rocha. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami (Pya Ú – Toototopi)**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/206414?show=full>. Acesso em: 5 jun. 2023.

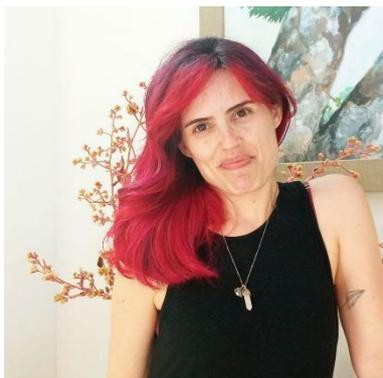
MANO A MANO. **Mano Brown recebe Sônia Guajajara**. Entrevistada: Ministra Sônia Guajajara. Entrevistador: Mano Brown. São Paulo, 2023. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7qRBonJMS23dzGfSKGwnwj>. Acesso em: 29 abr. 2023.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

STRAZZA, Pedro. **Com maior envolvimento das aldeias, A última floresta solidifica caminho do novo cinema indígena brasileiro**. 49º FESTIVAL SESC MELHORES FILMES, São Paulo, 25 abr. 2022. Disponível em: <https://melhoresfilmes.sescsp.org.br/com-maior-envolvimento-das-aldeias-a-ultima-floresta-solidifica-caminho-do-novo-cinema-indigena-brasileiro/>. Acesso em: 4 jun. 2023.

TORRES, Bolívar. Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa e Bruce Albert apresentam o pensamento yanomami. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 11 dez. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-queda-do-ceu-davi-kopenawa-bruce-albert-apresentam-pensamento-yanomami-17264840>. Acesso em: 31 maio 2023.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Anna Theresa Kuhl: Mestre e Doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Figurinista, pesquisadora, professora e produtora cultural. Pesquisa relações entre memória e traje de cena. Atua na cidade de Campinas com figurino, produção e projetos, como Memórias Vestidas – (Re)criação de Indumentária, e cursos independentes de figurino. É uma das responsáveis por roteiro e apresentação do podcast sobre figurino Pano pra Manga.

[e-mail: annakuhl@gmail.com](mailto:annakuhl@gmail.com)

PALAVRAS-CHAVE: documentário; yanomami; indumentária.



Capítulo 2

DRAMATURGIA INDÍGENA EM SALA DE AULA - PROPOSTAS CENOGRÁFICAS

*Indigenous dramaturgy in the classroom -
scenographic proposals*

MOURA, Carolina Bassi de; Doutora; Professora Adjunta da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -
UNIRIO; carolina.moura@unirio.br

1. Introdução

[...] nossas palavras foram enredadas numa língua de fantasma, cujos desenhos tortos se espalharam entre os brancos, por toda parte. E acabaram voltando para nós. Foi doloroso e revoltante para nós, pois tornaram-se palavras de ignorância. Não queremos mais ouvir essas velhas palavras a nosso respeito. Pertencem aos maus pensamentos dos brancos. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 77)

Tem-se destacado a temática indígena em todos os campos da arte, inclusive no teatro e no audiovisual. Pode-se observar também o aumento de ingressantes indígenas em cursos de artes cênicas, inscrevendo trabalhos científicos em congressos¹, e profissionais indígenas ocupando frentes de trabalho em obras teatrais e audiovisuais². A UNESCO³ recentemente declarou o período de 2022 a 2032 como a *Década Internacional das Línguas Indígenas*, visando à preservação

¹ Como a ABRACE.

² O educador e performer indígena amazonense Emerson Uyra afirmou: "Nós estamos reivindicando uma forma que seria nova - se não fosse ancestral - de se fazer teatro a partir de povos indígenas. Porque nossos corpos já são corpos artísticos, já são corpos teatrais, visuais... É apenas demarcar num tempo presente, um tempo que é ancestral, não é? Então, nós estamos fazendo o que sempre soubemos, mas reivindicando dentro do espaço que nos foi negado, até ainda há pouco, esse fazer". (AVILA; BANIWA; RICARDO; UYRA, 2021)

³ UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, fundada em 1945, por diversos países, incluindo o Brasil.

dos idiomas originários e as culturas de tradição oral. Grandes museus têm revisto suas abordagens, requisitando curadorias indígenas para que elas mesmas possam apresentar suas temáticas ao público⁴.

Questões proeminentes que ameaçam a todos, como a crise climática e a deterioração da vida num mundo capitalista globalizado, têm colaborado com o aumento do interesse pelos temas indígenas. Importantes lideranças têm nos alertado sobre o perigo que corremos se não mudarmos a rota – Davi Kopenawa⁵ nos alerta sobre a “queda do céu”, Ailton Krenak⁶ nos lembra que “a vida não é útil” e nos dá “ideias para adiar o fim do mundo”.

Antes que comecemos a nos extinguir por nossa própria falta de humanidade, precisamos preservar a natureza da qual fazemos parte e somos apenas uma espécie, e tudo aquilo que nos torna humanos, seres culturais. Por acreditar no caráter transformador da arte, pulsão comum a todas as culturas do planeta, penso que questões tão urgentes precisam ser abordadas numa escola de teatro.

Assim, este trabalho tem o intuito de registrar a experiência da autora em sala de aula, ao propor uma dramaturgia indígena como ponto de partida para a criação de um projeto cenográfico completo – com cenários, figurinos e caracterização – dentro de uma das disciplinas do Bacharelado em Cenografia e Indumentária da UNIRIO. O experimento buscou refletir junto aos estudantes – futuros cenógrafos e figurinistas – sobre a representação indígena nas artes cênicas.

⁴ Como o Museu da Língua Portuguesa (SP), com a Exposição *Nhe'ê Porã: Memória e Transformação*, com curadoria da artista e educadora Daiara Tukano; ou pelo menos, convidando-os a participar de uma cocuradoria, como foi o caso do Museu Histórico Nacional (RJ), com a exposição *Íandé - Aqui estávamos, aqui estamos*, entre muitos outros.

⁵ Davi Kopenawa é um xamã Yanomami e autor de alguns livros, entre eles *A queda do céu* (2010), publicado pela editora Companhia das Letras.

⁶ Ailton Krenak é historiador, escritor e ambientalista indígena, autor de alguns livros, entre eles *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) e *A vida não é útil* (2020), ambos publicados pela editora Companhia das Letras, com organização de Rita Carelli.

A dramaturgia escolhida para o trabalho foi a primeira dramaturgia Sateré-Mawé, **Arara Vermelha: caçador *kapi* e líder do clã *ut***, escrita a partir de uma história oral, coletada pelo seu autor, Josias Sateré⁷. A obra foi disponibilizada gratuitamente pela plataforma TePI, primeira plataforma digital de teatro indígena do país⁸ e escrita em colaboração com outros dois autores não indígenas: o professor e pesquisador Renan Albuquerque⁹ e a poeta Jalna Gordiano¹⁰. Na ocasião do lançamento do livro, Josias Sateré afirmou o interesse em “que a própria academia e as pessoas que vão pesquisar gostem e colaborem com a gente sobre a questão da estética, da escrita” (PACHECO, 2022). Entendi, em sua afirmação, um convite para essa colaboração, oferecendo uma visualidade para a peça e pareceu-me acertado, então, apresentar a dramaturgia em sala de aula e, posteriormente, apresentar a ele as criações cenográficas desenvolvidas pelos alunos.

O processo criativo da cenografia¹¹ não ambicionou uma representação “documental”, mas artística, e esteve consciente de que seria feita uma *aproximação* da cultura Sateré-Mawé, pela impossibilidade de termos total compreensão das questões envolvidas em tão curto espaço de tempo. Ainda mais considerando que todos os envolvidos são pessoas não indígenas, nossas premissas sempre foram a busca por alteridade e uma representação *não folclórica* do indígena.

⁷ Josias Ferreira de Souza Sateré é Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia e doutorando pela Universidade Federal do Amazonas. Membro do clã Sateré (Sateré/ut), a mais alta marcação hierárquica para funções de parentesco do povo Sateré-Mawé.

⁸ A iniciativa em criar a plataforma TePI veio do escritor Ailton Krenak e da atriz Andreia Duarte e disponibiliza gratuitamente mesas de debates, livros, artigos, resenhas, trabalhos artísticos diversos, como espetáculos teatrais, performances e fotografias, sempre de autoria prioritariamente indígena, desde a sua criação, em 2021.

⁹ Renan Albuquerque é professor associado da UFAM e pesquisador do Núcleo Diversitas da USP.

¹⁰ Jalna Gordiano é escritora, mestranda na UFAM, pesquisadora do NEPAM-UFAM e assistente social.

¹¹ O processo foi conduzido pelas professoras Carolina Bassi de Moura e Lídia Kosovski, que, além de professoras, são cenógrafas em teatro e cinema.

Sabíamos que as condições não seriam simples. A maioria, entre alunos e professores, ainda não havia feito uma pesquisa suficientemente profunda sobre o assunto que amparasse a elaboração cenográfica que desejávamos, de imediato. Desse modo, ao longo de todo o processo, enfrentamos o desafio de buscarmos todo o material necessário, a fim de desenvolvermos projetos mais consistentes.

Mesmo que o tempo fosse curto – apenas um semestre em meio a tantas outras atividades letivas –, acreditamos que a *aproximação* do tema seria um passo importante a ser dado, principalmente quando consideramos o quão pouco se caminha nesta direção, de modo geral. A confiança de que esse movimento pode conscientizar os artistas em formação e aqueles que futuramente se beneficiarão de sua arte foi o que mais nos moveu, do início ao fim desta experiência.

2. Para pensarmos a representação do indígena nas artes cênicas

Vocês não me conhecem e nunca me viram. Vivem numa terra distante. Por isso quero que conheçam o que os nossos antigos me ensinaram. Quando eu era mais jovem, não sabia nada. Depois, pouco a pouco, comecei a pensar por conta própria. Hoje, todas as palavras que os antigos possuíam antes de mim são claras em minha mente. São palavras desconhecidas pelos brancos, que guardamos desde sempre. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 74)

Desde a chegada dos povos europeus em território brasileiro, a suposta superioridade cultural europeia fez, e faz, continuamente, inúmeras tentativas de apagamento das culturas indígenas – seja por meio da imposição de sua cultura, seja por meio do extermínio dos que resistissem a esta imposição.

Em 19 de abril de 2023, foi comemorado pela primeira vez o “dia dos povos indígenas”, marcando definitivamente a inadequação, para algumas etnias, da palavra “índio”¹². De forma plural, a palavra “indígena”, vinda do latim, se refere a todo indivíduo nativo do lugar em que vive, abrangendo os vários povos originários desta terra – que são muitos. Quase 900 mil indígenas, segundo o Censo Demográfico de 2010, indicando 305 povos e 175 línguas diferentes.

Conforme podemos comprovar pela linha do tempo e mapa expostos na entrada da exposição *Íandé - Aqui estávamos, aqui estamos*, do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (2023), nosso território estava repleto de povos e culturas, desde, pelo menos, cerca de 50 mil a 30 mil anos a.C.:

Figura 1 – Sítios arqueológicos por todo o território brasileiro desde 50 mil anos a.C.



Fonte: Carolina Bassi de Moura, 2023.

¹² O “Dia do índio” foi decretado em 1943, durante o governo de Getúlio Vargas. A palavra remetia a um tipo social genérico, e ao engano do português que acreditava ter chegado às Índias.

Quando os portugueses chegaram a este território, encontraram de 8 a 40 milhões de habitantes no Brasil (BOLOGNESI, 2021), sendo mais de mil povos diferentes (NHE'Ë PORÃ: MEMÓRIA E TRANSFORMAÇÃO, 2023), e não uma terra desabitada, pronta para ser povoada pelos europeus, como fizeram crer. Os povos originários não apenas estavam aqui em grande quantidade como, segundo o antropólogo Carlos Fausto, se organizavam em rede, num sistema bastante movimentado e conectado por canais e estradas de outra ordem. As inscrições encontradas ao longo da ocupação comprovam isso, e as nomeações deixadas pelos povos *tupis* de rios, faces de escarpas e regiões comprovam o seu deslocamento por extensas áreas, de sul a norte do país (AB'SABER, apud RIBEIRO, 1995).

Partindo do conhecimento desta rede de povos, o filósofo, historiador e ativista indígena Ailton Krenak comenta:

Quando os brancos chegaram, eles foram admitidos como mais um na diferença. E se os brancos tivessem tido educação, eles podiam ter continuado vivendo aqui, no meio daqueles povos, e produzido outro tipo de experiência. Mas eles chegaram aqui com a má intenção de assaltar essa terra e escravizar o povo que vivia aqui. E foi o que deu errado. (BOLOGNESI, 2021)

Mesmo sendo unidades sociais autossuficientes, os povos indígenas mantinham uma cooperação entre si. É interessante a subversão na fala de Krenak, explicitando que “os sem educação”, na verdade, foram os “brancos”, quando sempre se “espalhou” a ideia do indígena como um ser violento, promotor de rituais antropofágicos. A ideia foi muito difundida, desde o século XVI, por relatos como o de Hans Staden que não se importaram em compreender – muito menos em explicar o contexto sociocultural em que tais rituais se inseriam. Mas isto se deu, pois, ao apresentarem os indígenas como seres irracionais, segundo a sua lógica, comprovariam a necessidade de “domesticá-los”, escravizá-los¹³ e convertê-los à religião católica. O escritor Davi Kopenawa também

¹³ Data de 1570 a legislação da monarquia para legitimar a escravização dos indígenas no Brasil.

expressa a sua indignação com a difamação que sofreram e ainda sofrem:

Tais palavras são nossas inimigas e nós as odiamos. Se fôssemos ferozes de verdade, forasteiro algum jamais teria vivido entre nós. Ao contrário, tratamos com amizade os que vieram à nossa terra para nos visitar. Moraram em nossas casas e comeram nossa comida. Essas palavras torcidas são mentiras de maus convidados. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 77)

Os europeus empenharam-se em naturalizar o pensamento de que os indígenas possuíam uma cultura inferior. Argumentavam que os indígenas abandonavam costumes e objetos próprios, tão logo tomavam contato com a cultura branca (FUJIMOTO, 2016) – desconsiderando todos os castigos que sofriam se não o fizessem.¹⁴ Atribuíram *preguiça* e *morosidade* como características intrínsecas àqueles povos – desconsiderando que eram forçados a trabalhar, perdendo a liberdade de viver a vida segundo seus próprios preceitos.

Toda esta *sobreposição* de narrativas e pontos de vista feita pelos europeus sobre os indígenas se deve à diferença de mentalidade entre estes povos, conforme apresentado por Claude Lévi-Strauss em seus estudos e reiterado pelo historiador Pedro Puntoni. Enquanto o indígena estava aberto à alteridade, ao conhecimento do *Outro*, o europeu manteve-se autocentrado, “*projetando no Outro aquilo que ele quer, ou aquilo que ele não quer*” (PUNTONI apud BOLOGNESI, 2021). Em ambos os casos, sempre houve um esforço do europeu em *converter o diferente* à sua imagem e semelhança, ou à de seus julgamentos, em vez de tentar compreendê-lo.

É o que vemos na representação do indígena, desde as primeiras peças teatrais aos moldes europeus encenadas em território brasileiro: os autos religiosos do Padre Anchieta. Neles, é possível verificar que havia personagens caracterizados com peças plumárias e outros adereços indígenas¹⁵, mas,

¹⁴ Sônia Guajajara, atual ministra dos povos indígenas, reflete sobre o uso de nomes ocidentais: “Muita gente negou a sua própria identidade para evitar o preconceito, ou mesmo para evitar ser morto.” (BOLOGNESI, 2021)

¹⁵ É possível aferir tais informações pelas poucas rubricas encontradas na própria dramaturgia e por relatos encontrados nas cartas de padres

infelizmente, estes eram utilizados apenas por sua beleza. Ou seja, eram apropriados sem mediação indígena para compreensão de seu uso original (DIÁRIO DAS ESCOLAS, 2011). Isto reforça o desrespeito e o desinteresse pelo contexto cultural em que foram produzidos, e a suposição de que as caracterizações usadas nos autos eram impostas pelos jesuítas. Além disso, há indícios de que a caracterização e os costumes indígenas fossem associados a um caráter pejorativo. Por exemplo, há uso de penas e pintura corporal na caracterização do personagem diabólico indígena *Guaiá*¹⁶ e adereços de origem animal para representar espíritos malignos e figuras demoníacas no Auto de São Lourenço (MACHADO apud FRANÇOSO, 2013).

Desde o princípio, nota-se a construção de um discurso que se empenha em depreciar o indígena segundo interesses próprios e em promover a hegemonia da cultura imposta. Um comportamento que vem sendo reproduzido e nos foi ensinado, como se a cultura ameríndia pertencesse ao passado e não devesse fazer parte da atualidade; como se estivesse restrita ao folclore, à idealização romântica das obras indianistas do século XIX¹⁷, ou a um certo “exotismo de brasilidade” presente em movimentos de vanguarda modernistas.¹⁸

Diante disso tudo – como não nos preocuparmos com a retratação da figura indígena nas obras que encenamos hoje?

visitantes, conforme escreve a professora Elizabeth Azevedo em *Diário das Escolas*. (2011, p.145)

¹⁶ Na dramaturgia da peça *Recebimento do Padre Marçal Beliarde* ele aparece dizendo que: “é bom dançar, enfeitar-se e tingir-se de vermelho; de negro as penas pintar; fumar e todo emplumar-se”. (idem)

¹⁷ Lembrar, por exemplo, de obras muito conhecidas da literatura romântica indianista de José de Alencar, como *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

¹⁸ Lembrar da Suíte *Floresta do Amazonas*, de Villa Lobos, em que o músico fizera erroneamente a releitura do canto do pássaro amazônico, Uirapuru. Posteriormente, comprovou-se o engano do músico que, sem saber, pautou-se na gravação do canto de outro pássaro, sem nunca ter ouvido propriamente o Uirapuru. (SOUZA, Pedro de Grammont e. **O tratamento da imagem em três canções de Villa Lobos**. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA / USP. 2020).

Se o xamã guarda semelhança com o ator na realização de seu ato performático ritualizado, podemos entender que o teatro pode acessar a "alma interior" de um povo, a sua identidade, se oferece uma representação plástica que possa refleti-la, como uma "alma exterior".¹⁹ Pois, como expõe o artista e educador indígena Emerson Uyra:

O teatro é uma experiência de cura. Cura de quê? Se o apagamento histórico nos retira identidade, nos retira cultura, nos retira território – que autoestima é possível quando não se tem território, quando não se tem identidade? Que autoestima é possível quando se soma a tudo isso uma série de racismos ligados a estereótipos? (AVILA; BANIWA; RICARDO; UYRA, 2021)

Quem sabe o teatro possa curar a autoestima indígena e, indiretamente, a de todos nós, ao nos reconhecermos, todos, pertencentes ao mesmo povo brasileiro?

3. A dramaturgia – Arara vermelha: caçador *kapi* e líder do clã *ut* – e a construção da cenografia em sala de aula

Na dramaturgia *Arara Vermelha*, o protagonista:

Arara Vermelha vai ser iludido pelas palavras de encantação do homem branco, negociador de almas e traficante de presentes e futuros. O indígena vai se abater e vai chafurdar nos meandros desprezíveis da alma humana até que possa voltar a entender a linguagem imemorial que o atravessa, preferencialmente sendo essa a mesma dos pássaros que aprisiona, dos primatas que assassina e dos clientes insanos que querem sua mercadoria. Depois de encarar a torpeza, ele consegue voltar a compreender seu papel dentro do universo que o molda. (GODINHO apud SATERÉ; ALBUQUERQUE; GORDIANO, 2021, p. 10)

O texto, portanto, aborda o conflito vivido por muitos indígenas que, primeiro, orbitam entre a vida na aldeia e na cidade e, depois, entre os saberes indígenas e os urbanos que, não raramente, tendem a desqualificar a cultura originária. Cumprida a sua trajetória, ao final, o protagonista rememora seus valores e põe em xeque figuras

¹⁹ Ver conto de Machado de Assis: *O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana* (In: *Obra Completa*. V. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994).

“de poder” que se apresentam para combatê-lo, e reivindica, com o poder de sua oratória, respeito ao seu lugar naquela sociedade.

Dividida em 3 atos, a dramaturgia possui inúmeros personagens e nove cenários, que nos são apresentados de modo extremamente realista, talvez no desejo de “documentar” a história verdadeira, tal como fora contada no passado.²⁰

Os muitos cenários exigiram que os nossos projetos cenográficos trabalhassem com uma condensação segundo grupos de sentido mais próximos. O “enxugamento” possibilitou uma cenografia mais teatral e contemporânea, propícia a uma diversidade de configurações de palco e plateia, como será demonstrado.

O projeto de figurinos contou com pranchas iconográficas e croquis detalhados para cada um dos cinco personagens principais, incluindo as transformações ao longo da narrativa, quando necessário. Pelo menos um dos trajes de cena seriam montados tridimensionalmente, em cada um dos projetos.

No entanto, dentre os personagens da trama, causou estranhamento a presença de um *Narrador*. Alguns alunos chegaram a cogitar o uso de uma *voz off*²¹, o que não seria

²⁰ Outra hipótese seria, talvez, um menor contato dos autores com textos dramaturgicos e espetáculos teatrais, do que com obras literárias e audiovisuais que, em geral, adotam estéticas mais realistas.

Ao lembrar do romance intitulado *Arara Vermelha*, escrito por José Mauro de Vasconcelos (1953), que se tornou filme, em 1957, dirigido por Tom Payne, na Vera Cruz, penso se não teria havido uma série de influências anteriores. Primeiro, questiono-me se o *Arara Vermelha* real teria adotado esse apelido por uma aproximação com o personagem do livro, popular na década de 1950 e 1960.

Depois, me questiono também se os autores teriam conhecido o romance e o filme com protagonista de mesmo nome. A história guarda certas semelhanças, ao contar as peripécias de um mestiço indígena pelo Rio Araguaia, dividido entre a aldeia e o desejo de migrar para a cidade. Pode-se rememorar que o próprio autor do romance, Vasconcelos, era filho de pai branco e mãe indígena. Ficou órfão ainda criança e viveu inúmeras aventuras por toda a vida, tendo, inclusive, acompanhado as expedições dos Irmãos Vilas Boas por Goiás, Mato Grosso e Pará, onde conviveu com povos indígenas. Comparando filme e dramaturgia, podemos também aproximar os personagens nefastos de ambos: *Sr. Kamura*, de um, com o *Dr. Cardoso*, do outro; e o personagem indígena, habilidoso na floresta e desejoso da vida urbana – *Arara Vermelha* – em ambos.

²¹ Recurso de linguagem cinematográfico.

possível, pois ele não apenas narrava os fatos, passados e futuros, externava pensamentos do protagonista, como tinha uma função *performática* sobre o palco. Havia uma razão para a sua existência em cena, como veremos a seguir.

O personagem Narrador estava em conformidade com as narrativas Sateré-Mawé, que são de grande importância para a perpetuação dos mitos e valores de sua cultura. São oralizadas, valendo-se da memória de antepassados de forma “pedagógica”. São sempre ritualizadas na presença do *çapó*²², bebida típica do povo Sateré-Mawé, feita do guaraná, elemento extremamente importante para este povo. Enquanto estão sentados em forma circular, ouvindo o que está sendo narrado, a bebida deve permear todo o acontecimento e o corpo dos espectadores-ouvintes como uma entidade sagrada. “À medida que o guaraná vai sendo ingerido pelos ouvintes, da mesma forma, aquele ato primordial, aquela história deve ser internalizada para que ninguém a esqueça” (NASCIMENTO, 2013, p.37)

Nem todos podem ser os narradores ou porta-vozes dessas histórias, pois apenas “representantes oficiais” – pajés ou xamãs, *tuxauas*²³ e *kapis*²⁴ – podem rerepresentar as histórias de seus ancestrais ao seu povo (idem, p.35). Como um ator/*performer*, o Narrador, que conduz a fruição dos espectadores-ouvintes com sua presença física e ritualizada, promove a sensação de um “acontecimento vivo” – característica típica do teatro. O ato “é representado de forma dramatizada para que o ouvinte-espectador sinta e re-

²² Na preparação do *çapó* as mulheres ralam coletivamente o pão de guaraná sobre uma cuia enquanto contam histórias. Por essa razão, neste costume os Sateré-Mawé consideram o verbo “ralar” equivalente a “escrever”. É frequente a presença de crianças que, enquanto se dá o preparo, ouvem atentas e aprendem sobre suas tradições.

²³ *Tuxauas* são representantes denominados por pessoas externas à comunidade, ou por uma instituição. Convocam o *puxirum* (mutirão) organizando as atividades de trabalho na comunidade que representam.

²⁴ A palavra *kapi* deriva de *capitão* e se origina no período da ditadura militar no país. Os membros mais fortes da comunidade Sateré-Mawé eram escolhidos por militares para serem “capitães” e auxiliarem na localização de indivíduos e aldeias indígenas. Contrariando essa função, os *kapi* fingiam cumprir tais ordens enquanto, na verdade, se tornaram lideranças protetoras do povo Sateré-Mawé, de importante articulação com a sociedade “branca”.

viva aquele ritual, aquela história, **todas as vezes que for narrada**” (idem, p.40, grifos da autora). Tais informações nos deram um melhor entendimento e direcionamento na representação da figura do Narrador.

Percebe-se, inclusive, como a história de Arara Vermelha já funcionava como uma dessas narrativas, mesmo antes de ser transcrita. O autor relatou que a ouvira muitas vezes do próprio *kapi* Arara Vermelha,²⁵ e que, mesmo sabendo como terminava, sempre a ouvia com fascínio e curiosidade (SATERÉ, 2023). Aparentemente ele a revivia e sentia o contentamento pela vitória corajosa do protagonista.

Assim, a grande potência da história de Arara Vermelha parece mesmo ter sido seu poder de oratória, atualizando os mitos identitários que exaltam a coragem e a habilidade discursiva dos Sateré-Mawé²⁶. Por essa razão, penso na seguinte analogia: enquanto no *Porantim*, importante e antigo instrumento de poder deste povo, estão inscritas as narrativas originárias e as lutas contra povos inimigos, na dramaturgia de Josias Sateré, há o caçador *kapi* que precisa defender a honra de seu povo e os valores de sua cultura na cidade de Manaus.

Nos dois exemplos, a *palavra* e a *linguagem* são elementos-chave na compreensão da cultura Sateré-Mawé. No entanto, é preciso entender que possuem sua própria “grafia”.

O *Porantim* é um dispositivo para a *narração performática*, trazendo em si uma coletânea de histórias a serem contadas. É conhecido como *remo mágico*, devido ao seu formato²⁷. Penso na função simbólica de um remo que possa

²⁵ Josias informou tê-la ouvido do próprio Arara Vermelha, o que lhe dera vontade de que o protagonista pudesse assumir também a função de Narrador no espetáculo. Mas os demais autores parecem ter optado pelo uso das figuras separadas.

²⁶ Ver entrevista com Josias Sateré, no Capítulo 3 (página: 65).

²⁷ A palavra mawé *Purenting* ou *Porantim* vem de *poré* que significa *remo pequeno* e designa o instrumento utilizado para a torra do guaraná, esculpido em madeira-ferro. O *Porantim* é confeccionado em madeira escura, com 1,40m de altura e 11cm na parte alta (mais larga), com formato achatado, 2cm de espessura, mais estreito nas beiradas, que são polidas e não cortantes.

levar seu povo pelas “águas do tempo”, remando para frente ou para trás, já que possui inscrições gráficas referentes a mitos passados de um lado, e futuros, de outro. Os losangos grafados próximo ao cabo, são mais imprecisos e representam a origem do povo Mawé. Logo acima, há outros losangos mais bem definidos e dois discos incompletos, os *êcaué*, que representam o começo do mundo e a ligação do povo Mawé com todos os outros seres e coisas existentes. Acima destes, até a parte alta da peça, situam-se 46 discos em relevo, desenhados na madeira por sulcos recobertos por finas camadas de argila branca e vermelha. Segundo Nunes Pereira, eles

simbolizam acontecimentos guerreiros, sociais, políticos e religiosos, bem assim (*sic*) lendas conhecidas por grande número de indivíduos da tribo que as **narram enfaticamente ou animadamente**, ajuntando-lhes versos da Festa da Tocandira, ou **imitando cantos e vozes de animais**. (PEREIRA, 1954, pp. 79-85, grifos meus)

Nos dias de hoje, tais inscrições sabem ser lidas apenas pelos anciãos, que são os responsáveis pela guarda deste instrumento de poder, transmitido através de gerações. Eles o mantêm guardado, apresentando-o em reuniões, na presença do *çapó*. O objeto deve percutir três vezes no chão para sinalizar a conclusão de um assunto (SATERÉ, 2023). Segundo Pereira, não há nenhuma ligação evidente entre o *Porantim* e qualquer ato violento, ou mesmo o de remar. Ao contrário, Pereira encontrara uma “expressão dos *Mawés*, diante do PORANTIM, que lhe revela a importância mítica, histórica, social e mágica do objeto: ‘**ele nos fala**’” (1954, p. 84). Curiosamente, assim como os tupinambás, utilizavam as *bordunas* para “dar o golpe final” no inimigo, o *Porantim* é usado para dar a “palavra final” em assembleias (SATERÉ, 2023). O comentário evidencia, mais uma vez, o valor da *palavra* para os Sateré-Mawés, que a utilizam conscientemente como forma de luta e de *re-existência*. Perspectiva perfeita também pelo ponto de vista da arte teatral²⁸, que faz com

²⁸ Não por acaso, o diretor de teatro Zé Celso Martinez Correa (1937-2023) detestava o conceito de *resistir*, preferindo sempre o de *re-existir*, conforme anunciado por ele em várias entrevistas. (CÉSAR; JUNGLE, 2011)

que textos e personagens *re-existam* por meio da performance cênica.

Se os grafismos inscritos no *Porantim* se expressam numa determinada linguagem, também os elementos que compõem a indumentária, as pinturas corporais e adereços, em parceria com os movimentos e gestos do corpo, produzem um idioma único. Trata-se de um “idioma-código expresso graficamente”, como se refere a antropóloga Lux Vidal (1992, p. 143) ao analisar as pinturas corporais indígenas. Como “signos de comunicação”, todos esses elementos precisam ser corretamente interpretados dentro da lógica de sua construção, para que possam *reexistir* na criação cênica. Como afirmou a pesquisadora Maria da Glória Kok:

O corpo é o suporte, o veículo da linguagem de um grupo, enquanto na superfície da pele inscrevem-se os signos da comunicação com o Outro. [...] Vestir uma outra pele é transfigurar-se na condição do outro, é mudar a perspectiva humana. (KOK, 2018, p. 102)

Desse modo, fica evidente que é apenas quando mudamos a nossa perspectiva humana, que podemos compreender as coisas sob esse outro ponto de vista. É só assim que poderemos criar coerentemente um traje de cena e uma cenografia que possa corresponder a esse Outro que representamos.

4. Desenvolvimento do trabalho em sala de aula

A construção do pensamento cenográfico junto aos alunos começou com a leitura conjunta do texto em sala, seguida pela partilha das nossas impressões e pontos de vista sobre a obra, no início do semestre. Fizemos uma análise do texto e dos personagens, esboçando decupagens paralelamente às pesquisas, tanto sobre o povo Sateré-Mawé, quanto sobre a ocupação indígena na região portuária e periférica da cidade de Manaus, no Amazonas. Considerando que essas são realidades distantes da nossa, as pesquisas foram intensificadas e contínuas. Fizeram parte das leituras e discussões: matérias jornalísticas, artigos científicos e

outras publicações acerca do assunto, além de documentários, visitas a museus, entrevistas e debates em vídeo, e entrevistas realizadas pela autora para que pudéssemos sanar dúvidas e aprofundar questões. Procuramos também por produções teatrais que tivessem ambicionado um ponto de vista decolonial sobre o universo indígena, e buscamos comentar suas propostas e realizações de maneira crítica.²⁹

O processo criativo voltou-se para cinco propostas cenográficas que diferiram entre si, principalmente quanto à configuração de palco e plateia, e às estéticas escolhidas (mais realistas, ou fantásticas). Em comum, muitos utilizaram o contraste de materiais (naturais e artificiais) para representar o conflito entre os universos natural e urbano.

Os personagens escolhidos para serem representados foram o protagonista *Arara Vermelha*, o *Narrador*, o *Coro de Visagens*, o amigo *Rui*, e um dos antagonistas da trama, o *Dr. Cardoso*. Os cenários foram condensados em quatro grandes grupos: 1) Aldeia, 2) Barco, 3) Cidade – externas, 4) Cidade – internas, como observado na Tabela 1.³⁰

²⁹ Como foi o caso de *I guarani x os Guarani*, ópera de Carlos Gomes com codireção de Cibele Forjaz e Ailton Krenak, montada no Teatro Municipal de São Paulo, de 12 a 21 de maio de 2023. E da outra versão da mesma ópera, intitulada *Guarani em chamas*, cuja montagem seria feita no mesmo Teatro Municipal, em 2020. Cancelada por causa da pandemia de Covid-19, teve todo o seu processo criativo transposto em documentário pela própria equipe, com depoimentos e imagens, nos permitindo analisar ao menos suas intenções em conjunto com o desenho de cena proposto.

³⁰ Além destes, há uma cena em espaço vazio, representando um espaço mental, que não foi contabilizado.

Tabela 1 - Distribuição de cenas e cenários ao longo da dramaturgia

Ambiente	Cenário	Cena	Ação	Personagens
<i>Natural</i>	Aldeia	1	Arara Vermelha na aldeia, decide partir para a cidade de Manaus	Arara Vermelha, Narrador, Povo da aldeia
	Barco no rio	2	Viagem de Arara Vermelha para a cidade de Manaus	Arara Vermelha, Narrador, Timoneiro
		6	Caçada - Aviso do Coro de Visagens a Arara Vermelha	Arara Vermelha, Narrador, Coro de Visagens
		9	Embate entre Coro de visagens e Arara Vermelha. Noite, tempestade	Arara Vermelha, Narrador, Coro de Visagens
<i>Urbano - Externa</i>	Cidade - Porto	3	Boas-vindas autodestrutivas ao Arara Vermelha - lixo	Arara Vermelha, Narrador, transeuntes
		11	Arara retorna à cidade de Manaus com mulher e filha	Arara Vermelha, mulher, filha, Narrador
	Cidade - Praça	4	Rui se apresenta a Arara Vermelha e o ajuda	Arara Vermelha, Rui, outros moradores de rua, Narrador
	Cidade - Feira Manaus Moderna	7	Arara Vermelha chega à Feira, carregado de animais para vender ao Dr. Cardoso, que o aguarda	Arara Vermelha, Dr. Cardoso, feirantes, Narrador
	Cidade - Parque das Tribos	12	Arara Vermelha se reúne com os ocupantes do barracão	Arara Vermelha, famílias de indígenas, Narrador
		13	Arara defende seu povo diante da Juíza, em ambiente de Tribunal improvisado	Arara Vermelha, famílias de indígenas, Juíza, Narrador
	<i>Urbano - Interna</i>	Escritório Dr. Cardoso	5	Rui apresenta Arara ao Dr. Cardoso, para trabalhar
Delegacia		10	Delegado vai prender Arara Vermelha, mas é persuadido do contrário	Delegado, Arara Vermelha, Narrador

<i>Mental</i>	Indefinido	8	Narrador mutila seu corpo, criando uma metáfora cênica para a mutilação que Arara Vermelha faz com a sua cultura ao matar e aprisionar animais para a venda	Narrador
---------------	------------	---	---	----------

Fonte: Elaboração da autora.

4.1. Palco à italiana

Duas das propostas cenográficas optaram pela configuração de palco à italiana, estabelecendo uma relação frontal com o público, mais contemplativa. Tal configuração é a mais conhecida e mais facilmente encontrada. Assumindo uma linguagem mais contemporânea, nestas duas propostas, os cenários são minimalistas e manipuláveis pelos atores em cena, mas embora tenham tido essas características em comum, construíram imagens poéticas muito diversas entre si.

Para uma delas decidiu-se utilizar de formas verticais de onde saem, em uma das pontas, fios metálicos em diagonal, como se fossem vergalhões. Estas formas tanto representam a floresta, quando estão “em pé”, trazendo a verticalidade de troncos e o emaranhado dos galhos com os fios, como representam estruturas urbanas deterioradas nas cenas da cidade, quando estão mescladas horizontal e verticalmente. Quando utiliza apenas uma destas estruturas, deitada em meio às outras, verticais, representa o barco ladeado por árvores, e as linhas curvas das águas do rio são sugeridas por meio dos fios metálicos saindo desta estrutura na horizontal. Nota-se importante função da iluminação que, incidindo sobre as estruturas descritas, deve tingi-las de verde, ou enfatizar sua coloração cinza de concreto, além de produzir sombras no chão, similares às de galhos.

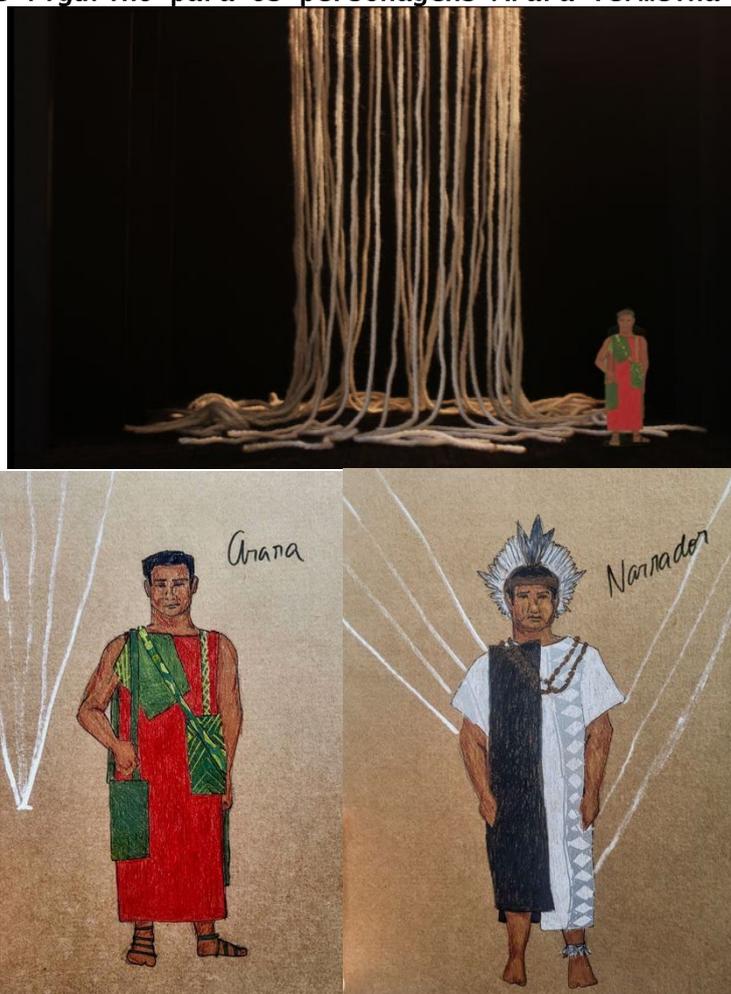
Figura 2 - Maquete virtual da aluna Ana Clara Vendramini demonstrando a cena final, no Parque das Tribos cidade/parque das tribos/barracão



Fonte: Acervo da autora.

A outra aluna escolheu uma linguagem ainda mais abstrata, utilizando cordas que escorrem, desde uma estrutura circular suspensa no urdimento, até o chão, com sobra de material. Ao serem manipuladas pelos atores em cena, as cordas devem configurar linhas, sugerindo a presença de árvores e raízes no momento inicial, e remetendo ao ambiente confuso da periferia da cidade, quando dispostas entrecruzadamente, no momento seguinte. A estrutura circular, por sua vez, também se move, podendo ocupar duas posições diferentes ao longo da peça. Remetendo aos grafismos Sateré-Mawé, a proposta gráfica das linhas observada no cenário também aparece na padronagem geométrica impressa sobre os figurinos, o que pareceu interessante. As modelagens dos trajes não são realistas e possuem formas diferenciadas, remetendo mais à plasticidade das emoções de cada personagem do que a algum traje social reconhecível. Da mesma forma, o uso das cores se deu de forma mais livre, sem fazer muita referência cromática às cores utilizadas pelo povo Sateré-Mawé.

Figuras 3, 4 e 5 – Conjunto de imagens: maquete física da aluna Lara Aline Pereira para a primeira cena, na Aldeia Andirá-Marau, e dois croquis de figurino para os personagens Arara Vermelha e Narrador



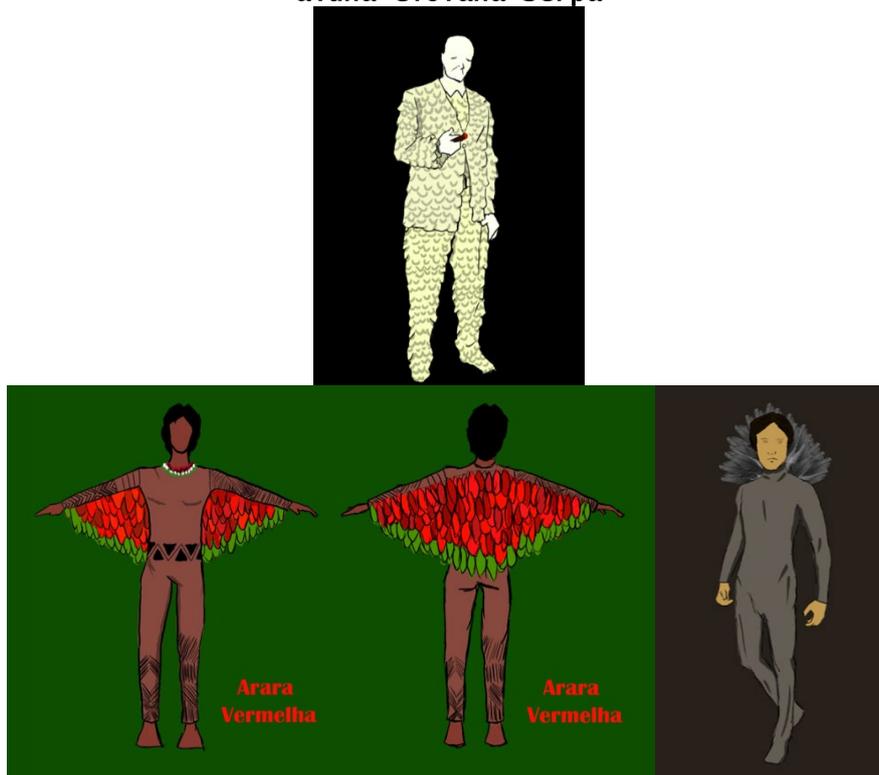
Fonte: Acervo da autora.

4.2. Palco “corredor”

Outras duas alunas escolheram o espaço da sala Glauce Rocha, que é uma sala “multiuso” para espetáculos teatrais da Escola de Teatro da UNIRIO. Nesses dois projetos de cenografia “em corredor”, as proposições cênicas implicam o deslocamento do público, necessitando que se caminhe ao longo do espaço para melhor visualizar e experienciar a peça. O atrativo desta configuração é o convite à participação do espectador que pode se sentir mais próximo da narrativa. Esta opção pode influenciar no acabamento dos cenários e figurinos que estarão sendo vistos de perto, diferentemente das propostas anteriores.

Um desses projetos optou por uma estética fantástica, relacionando alguns dos personagens da narrativa a animais, remetendo à crença indígena de que todos os animais já foram seres humanos em outros tempos (SATERÉ; ALBUQUERQUE; GORDIANO, 2021). No intuito de remeter à importância do guaraná para a cultura Sateré-Mawé, Arara Vermelha usa um traje predominantemente vermelho e possui asas de arara. O figurino colante cobre toda a extensão do corpo, deixando ver rosto, mãos e pés, que permanecem descalços. O Narrador, em alinhamento com o protagonista, possui a mesma silhueta colante, só que noutro tom, com penas azuis na gola, emoldurando e destacando sua fisionomia a partir da base do pescoço. O Coro de Visagens, representando os ancestrais Sateré-Mawé, intensifica ainda mais a presença do vermelho e o uso das penas. O figurino de Rui também tem modelagem ajustada ao corpo, mas é feita da mistura de pedaços de feltro em tonalidades sutilmente diferentes, remetendo aos cobertores muito utilizados por moradores de rua em várias regiões do Brasil. Rui estaria tão habituado ao uso do objeto que este já teria se somado à sua pele, à sua identidade. Em oposição a todos esses, Dr. Cardoso usa terno social "branco encardido", texturizado com escamas de cobra, remetendo ao seu caráter traiçoeiro. É o único com traje mais realista, endereçando a crítica diretamente à sociedade branca e capitalista.

Figuras 6, 7 e 8 - Da esquerda para a direita, conjunto de croquis dos personagens: Dr. Cardoso, Arara Vermelha e Narrador, elaborados pela aluna Giovana Serpa



Fonte: Acervo da autora.

O outro projeto, também em corredor, oferece ao espectador duas possibilidades de assistir à cena em deslocamento – acompanhando-a de perto, ou sobre os “balcões” laterais elevados, que ladeiam o cenário. Esta opção proporciona uma visão superior da cena e revela a beleza dos desenhos proporcionados pela cenografia no piso. A área de cena se dá em estruturas de madeira que começam sinuosas, remetendo ao desenho de territórios amazônicos, entrecortados por rios e, aos poucos, vão assumindo formas mais duras, em referência ao universo urbano. Toda esta área de cena é elevada em relação ao piso da sala, fazendo lembrar as palafitas na arquitetura flutuante de Manaus, e iluminada por baixo. O efeito de iluminação também destaca as formas dos praticáveis sobre o piso, que recebe um tratamento preto para remeter à água do rio que “serpenteia” a cena.

Figura 9 - Maquete virtual da aluna Mariana Marton demonstra proposta cenográfica com balcões elevados, além da circulação livre para espectadores



Fonte: Acervo da autora.

Figuras 10 e 11 - Simulação da ocupação de palco e plateia, e croqui para Coro de Visagens



Fonte: Acervo da autora.

Destacaria, entre os figurinos desta proposta, o Coro de Visagens, que aparece numa longa túnica vermelha, repleta de pequenos frutos do guaraná na base do traje, tanto em estampa quanto em aplicações. Usa também uma máscara com os "olhos do guaraná" na altura dos olhos do ator, só que bastante ampliados. O traje de cena nos dá a impressão de que o Coro de Visagens tem infinitos olhos por todo o corpo, para saber de tudo o que se passa, o tempo todo. A máscara

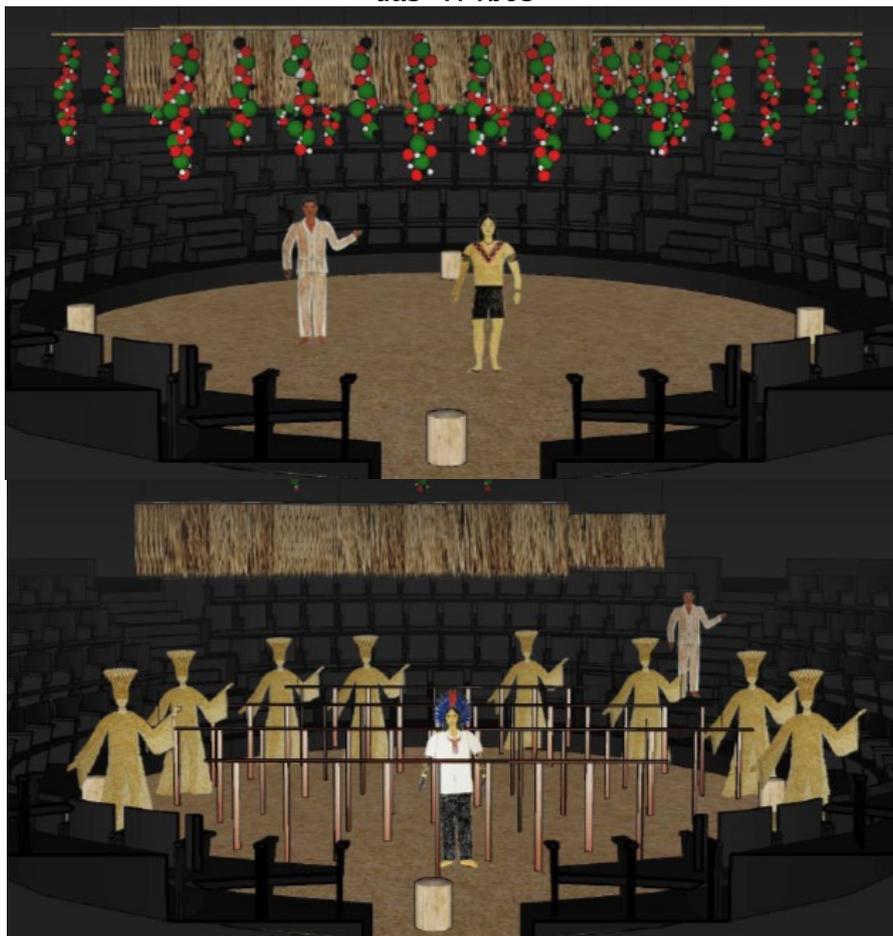
proposta por Mariana foi confeccionada em impressão 3D em tamanho reduzido e, depois, pintada. A máscara foi modelada em uma disciplina optativa do curso³¹, que visa demonstrar a aplicação da técnica e da tecnologia no desenvolvimento de adereços cênicos.

4.3. Palco de Arena circular

Apenas uma aluna apostou na configuração de palco de arena circular. Nessa configuração, o público se encontra ao redor da cena, que acontece, em geral, no centro. A proposta foi extremamente interessante por lembrar o formato ritual das narrações Sateré-Mawé, em círculo, e por também trazer ao público uma noção de participação. A dificuldade era a de não poder propor elementos cenográficos muito grandes no centro, para não prejudicar a visão de cena no lado oposto. Sendo assim, a aluna usou cenários suspensos que, seguindo uma estética abstrata e sensorial, evocavam elementos como a *floresta*, o *rio* e as estruturas urbanas das *palafitas*. Sugerí que os elementos cenográficos suspensos permeassem também a área dos espectadores, integrando-os à cenografia de forma ainda mais radical. Mas a estrutura do Teatro do Sesc Copacabana, na qual o projeto se baseava, não permitia a suspensão móvel de elementos naquela região.

³¹A disciplina optativa *Ateliê em Cenografia I* foi ministrada pelo mestrando Alexandre Guimarães, como um "estágio em docência", sob supervisão da profa. Lídia Kosovski, no primeiro semestre de 2023.

Figuras 12 e 13 - Duas imagens da maquete virtual da aluna Mariana Faria. Primeira cena, na Aldeia Andirá-Marau e cena final, no Parque das Tribos



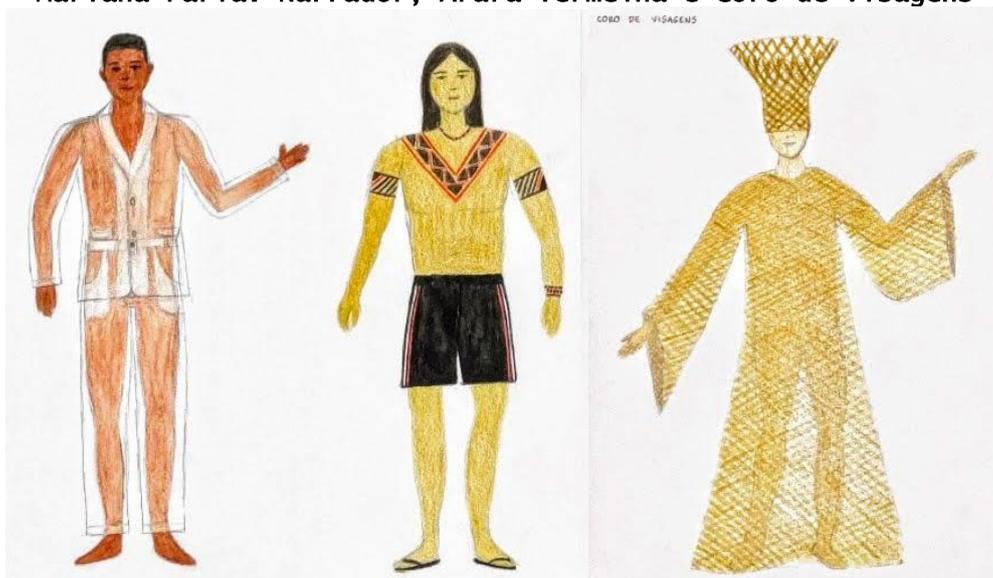
Fonte: Acervo da autora.

A aluna optou pelo uso de materiais naturais como palha e madeira para a confecção da maioria dos elementos de cenário, incluindo o bambu para compor as varas de cenário, acrescentadas à estrutura. Assim, se fossem vistas pelo espectador, estariam em acordo com a linguagem estética estabelecida.

Na segunda imagem, que apresenta a cena final da dramaturgia, pode-se ver que o personagem Narrador faz a cena a partir da plateia, incluindo os espectadores no "evento cênico", como se todos estivessem presentes no barracão, testemunhando a defesa de Arara Vermelha perante a Juíza. O uso da plateia como área de ação pelos personagens também estava previsto pela aluna em outros *croquis de cena* apresentados por ela.

A opção feita pelos materiais naturais acontece também na elaboração dos trajes de cena, com destaque para o Coro de Visagens. A modelagem de uma túnica longa e ampla serve para anular a forma humana que está por baixo do traje e colabora na construção deste coro como uma entidade imaterial. As mangas são mais longas, cobrindo as mãos, e a base do traje arrasta suavemente sobre o chão. Há um chapéu que também colabora para esconder a fisionomia humana, que é deixada em sombra, aumentando o mistério sobrenatural do personagem. A silhueta verticalizada integra o personagem ao cenário e evidencia sua ligação com o céu e a terra. Já o traje de cena do personagem Narrador une os universos indígena e não indígena ao propor um traje social de paletó e calça de alfaiataria em um tecido transparente, através do qual a pele permanece sempre em evidência. O Arara Vermelha é representado de forma mais realista, de bermuda e pintura corporal sobre o tórax, na primeira cena, quando está na aldeia. Na cena em que parte para a cidade, usa uma camiseta por cima das pinturas, de maneira a camuflar-se no ambiente urbano. Volta a revelar seus códigos culturais na indumentária apenas na cena final, quando vai fazer a defesa de seu povo e faz questão de evidenciar os adereços: cocar de penas vermelhas e azuis e colar de sementes vermelhas. Há uma passagem de tempo notável na caracterização de Arara, da primeira para a última cena, fazendo com que os longos cabelos escuros se tornem grisalhos e menos longos na última cena. Sua vestimenta também aparenta menos jovialidade. Foram utilizados para ele trajes simples, semelhantes aos usados pelas populações ribeirinhas de Manaus, em conformidade com o que defendeu Josias Sateré, quando perguntado sobre o assunto. Os demais figurinos são realistas.

Figura 14, 15 e 16 – Conjunto de três croquis de personagem, por Mariana Faria: Narrador, Arara Vermelha e Coro de Visagens



Fonte: Acervo da autora.

5. Considerações finais

Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 76)

A razão pela qual considerei importante trazer a temática indígena à sala de aula, dentro da universidade, numa graduação em *Cenografia e Indumentária*, foi o compromisso que temos para com a nossa própria história e a consciência da nossa corresponsabilidade, como professores, formando artistas e pessoas.

Comecei o projeto levantando algumas questões: quanto uma representação indígena se mantém fiel à sua identidade, seja quando a temporalidade da obra é atual, seja quando é remota? Quanto dessa elaboração pode acabar se dando a partir do senso comum, e não de pesquisa aprofundada que acrescente elementos cruciais à compreensão de uma cultura diferente da nossa? Como

seria possível representar o universo indígena sem compreendê-lo em profundidade?

E diante desses questionamentos pude notar e demonstrar que só podemos aceitar o desafio dessa realização com alteridade, profundo comprometimento com o que estamos fazendo, sensibilidade e pesquisa.

Nesse sentido, mesmo que tenha havido algumas dificuldades, como um certo receio diante do tema e o fôlego ainda pequeno dos estudantes diante da pesquisa necessária, penso que tenha valido a pena pesquisar “a mais” para nutrir o coletivo de estudantes, revelando – não sem entusiasmo – como e por que se deve fazer isso. Sem um mergulho consistente, a experiência teria sido inexpressiva. Abriu-se uma porta e, o caminho em direção a este universo pareceu mais palpável, nos mostrou um infinito de possibilidades.

Por outro lado, noto também que, para alguns, talvez ainda tenha faltado uma compreensão mais íntima de algumas situações, e que, talvez, isto só pudesse acontecer se eles mesmos tivessem se dedicado a pesquisar o tema. Em toda “tradução” que fazemos, sempre há nosso próprio ponto de vista somado, mas não podemos esquecer do exercício de alteridade a que nos propusemos.

A falta de tempo de alguns dos envolvidos impediu mergulhos mais aprofundados, e lutar contra isso foi uma grande dificuldade, despertando muitas reflexões. Diferentemente de nós, o indígena exige tempo para a experiência da vida. E sinto que isto está nos faltando. Na vida contemporânea, muitas experiências têm se esvaziado e as agendas, em geral, têm ficado cada vez mais cheias – tornando as pessoas mais cansadas, ansiosas, deprimidas e rasas. Lutar contra esse processo de deterioração da vida é quase uma bandeira a ser levantada, dentro e fora da universidade. Talvez esteja nisso a primeira lição a aprendermos com os que *aqui estavam*, e *aqui estão*.

Se no passado fomos vítimas da colonização extrativista do nosso território e do nosso trabalho, no presente, internalizamos o colonizador e nos tornamos, nós mesmos,

colonizadores extrativistas do nosso tempo e pulsão de vida. Quem ficará com nossas riquezas?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Carla; BANIWA, Lilly; RICARDO, José; UYRA, Emerson. **Conversas abertas: o fazer indígena das artes cênicas**. 28/11/2021. Disponível em: <https://tepi.digital/o-fazer-indigena-nas-artes-cenicas-3/>. Acesso em: 24 jun. 2023.
- BOLOGNESI, Luiz. **Guerras do Brasil - Ep. 1: As guerras da conquista**. (28min). Documentário (5 episódios). Buriti Filmes. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1C7eQB16_pk. Acesso em: 15 abr. 2023.
- CÉSAR, Eliane; JUNGLE, Tadeu. **Evoé! Retrato de um antropófago**. Documentário (104min). 2011.
- FERRAZ, Isa Grinspum. **O povo brasileiro - Ep. 1: A matriz Tupi**. (26min) Versão audiovisual de obra homônima de Darcy Ribeiro. Documentário (10 episódios). Cinematográfica SUPERFILMES. 2000. Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/o-povo-brasileiro/> Acesso em: 15 abr. 2023.
- FUJIMOTO, Juliana. **A guerra indígena como guerra colonial**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH – Departamento de História Social da USP. 2016.
- NASCIMENTO, Dilce Pio. **Narrativas sateré-mawé: oralidade e dramatização**. Dissertação de Mestrado. Manaus: Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, 2013.
- PACHECO, Bruno. Doutorando indígena do AM lança primeira dramaturgia escrita por um Sateré-Mawé na história da etnia. **Revista Cenarium**, 26 abr. 2022.
- PAYNE, Tom. **Arara Vermelha**. Filme de ficção. 110 min. P&B. São Paulo: Produção Cinematográfica Maristela. 1957.
- PEREIRA, Nunes. **Os índios maués**. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1954.
- SATERÉ, Josias; ALBUQUERQUE, Renan; GORDIANO, Jalna. **Os sateré-mawés e o teatro dos clãs**. Projeto fomentado pelas instituições: CAPES, FAPEAM, FAPESP, UFAM e USP. 2021. Disponível em: <https://tepi.digital/os-satere-mawe-e-o-teatro-dos-clas/>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- VASCONCELOS, José Mauro de. **Arara Vermelha**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2020.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Carolina Bassi de Moura é Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professora adjunta do Bacharelado em Cenografia e Indumentária da Escola de Teatro da UNIRIO, desde 2016. É diretora de arte, cenógrafa e figurinista, em teatro e cinema, interessada pela integração das linguagens artísticas.

carolina.moura@unirio.br

PALAVRAS-CHAVE: representação indígena no teatro; processos pedagógicos em cenografia; traje de cena.



Capítulo 3

ENTREVISTA COM JOSIAS SATERÉ, LIDERANÇA KAPI DO CLÃ UT

*Interview with Josias Sateré, Kapi leadership of
the clan ut*

MOURA, Carolina Bassi de; Doutora; Professora Adjunta da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO;
carolina.moura@unirio.br

1. Introdução

Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido

Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo

Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura
Do que vejo

(*Blanco*, poema de Octavio Paz, tradução de
Haroldo de Campos)

Realizei a entrevista com Josias Sateré em maio deste ano. Eu já estava pesquisando os Sateré-Mawé há alguns meses, desde que tive contato com a dramaturgia **Arara Vermelha: líder kapi do clã ut**, sobre a qual escrevi, em outro capítulo deste livro. Eu estava trabalhando aquela dramaturgia em sala de aula com meus alunos, e todos proporiã cenários e figurinos para aquele texto. Era o nosso primeiro trabalho desenvolvido em torno deste

universo e sentíamos uma grande responsabilidade. Também por isso, quando fiz o primeiro contato com Josias, senti uma grande alegria, pois era como se eu já estivesse dialogando com ele em minha mente há muito tempo! Em nosso contato, via conferência *online*, sua voz, sempre calma e pausada, me explicou com gentileza e paciência muitas coisas sobre as quais eu tinha curiosidade e interesse, na tentativa de compreender mais sobre aquele povo e, conseqüentemente, sobre sua identidade visual – expressa por meio de trajes, pinturas corporais, arquitetura e objetos, cotidianos e rituais.

O povo Sateré-Mawé localiza-se na região do Baixo Amazonas/AM, onde fica o território indígena original deste povo – a TI Andirá-Marau.¹ Denominados clã *ut* ou lagarta vermelha, historicamente este é o clã líder do povo Mawé, pelas características que lhes são próprias. O povo foi um dos primeiros a manter contato com os portugueses, o que teve início há mais de 300 anos, com o avanço das missões jesuíticas, na Conquista Espiritual da Amazônia. A língua falante deste povo é o Mawé, derivada do mawé antigo, que conserva vocabulário próprio, embora use a gramática *tupi*. Nos dias de hoje, segundo Josias Sateré, cerca de 80% da população fala o português na comunidade em que habita (Ponta Alegre), o que permite que frequentem a escola junto a outros falantes da língua portuguesa, por exemplo. Muitos frequentam o ensino médio, fundamental e superior e a manutenção das tradições é, mesmo assim, uma prioridade para alguns, mas não para todos.

Mawé, que significa *papagaio falante*, é o nome dado ao povo como um todo, que é composto por vários clãs (*ywanias*), ou famílias. Estas se denominam com nomes que estão associados a árvores, plantas ou animais, conforme será explicado por Josias nesta entrevista. A depender do comportamento próprio de cada clã, alguns deles são parceiros entre si, outros rivais. Por exemplo, são parceiros entre si os clãs *ut* (lagarta vermelha, ou de fogo), *waraná* (guaraná) e *waçaí* (açaí), as quais, por sua

¹ "Além disso, também é dominial a ordem do clã *ut* sobre os Sateré-Mawé que moram em polos urbanos do interior do Estado do Amazonas, sendo os principais Barreirinha, Parintins, Maués, Nova Olinda do Norte e Manaus." (SATERÉ; ALBUQUERQUE; JUNQUEIRA, 2020, p. 72)

vez, são rivais dos clãs *gavião*, *urubu*, *moi* (cobra), mosca e munduruku, por exemplo. Como o clã Sateré (*ut*) se tornou historicamente proeminente, o líder do povo, colocou seu nome na frente, denominando-se Sateré-Mawé.

Considero extremamente interessante o significado do nome dado a esse povo, para quem a *palavra* tem tanto destaque. Trata-se de um povo que não se esconde de embates, mas também não gosta de resolvê-los na força bruta. Observam os conflitos atentamente e os resolvem sempre por meio do diálogo, buscando manter a harmonia entre as pessoas.

Na cultura Sateré-Mawé a palavra ganha destaque de todos os modos: falada, dramatizada, inscrita por meio dos desenhos do *Porantim* que vão, por sua vez, ser inscritos na pele das pessoas, no *teçume*² de que são feitas as paredes de casas, nos objetos de uso cotidiano, ou ritualizado, como nas luvas da Tucandeira, e há até a associação com a *palavra "escrita"* encontrada no ato de *ralar* o guaraná para a preparação do *çapó*.

Quanto mais busquei pela visualidade desse povo, mais encontrei seus grafismos a introduzir histórias, cheias de coragem e energia, a mesma presente no guaraná – entidade sagrada enaltecida nos mitos de origem Mawé, e também o fruto vermelho, que os representa e que os destacou nacional e internacionalmente, desde a comercialização do produto. O guaraná é matéria-prima de uma das bebidas mais presentes em celebrações, na maioria das casas brasileiras, estendendo, de uma certa forma, seu caráter ritualístico a todos nós.

Por fim, a entrevista com Josias me possibilitou entender, talvez, algo muito profundo nas dramatizações das tradições Sateré-Mawé, pois todos os relatos e explicações ao longo de nossa conversa vinham no formato de diálogos formulados por ele, muito naturalmente, como que re-presentificando e dando vida aos fatos e pensamentos. Tão naturalmente que, só pude me dar conta disso ao transcrever a entrevista que lhes apresento.

² Trama de fibras vegetais geralmente usada na confecção de objetos cotidianos como cestos, entre muitas outras aplicações.

.....-
Carolina - Você poderia falar um pouco mais sobre como foi escrever essa dramaturgia?

Josias Sateré - É muito importante poder compartilhar mais sobre a experiência do livro e também esclarecer algumas dúvidas que possam ocorrer durante a leitura do texto. Quando a gente migra da aldeia para a cidade para desenvolver diversas atividades, sejam educacionais, ou de saúde, ou até mesmo a compra de gêneros alimentícios, e nessa vinda para a cidade a gente vai percebendo que são mundos completamente distintos. O território indígena, ele se movimenta em torno de um contexto, e dificilmente a gente consegue explicar. É uma coisa muito natural nossa, que faz parte do nosso dia a dia, que é tão comum, tão corriqueiro. Diferente de quando a gente vem para a cidade. Tudo pra nós aqui tem uma certa ênfase, como a língua portuguesa, o falar correto, a escrita, até mesmo a forma como os moradores da cidade se comportam na questão monetária. Para fazer qualquer atividade você precisa ter dinheiro, você tem que ter transporte, você vive num sistema que a gente visualiza como os outros vivem. Assim, a gente vai também aprendendo como eles conseguem passar as mensagens através de livros, de escrita. Quando eu tive o contato com a escrita mesmo, em 2009, 2010, percebi que escrever seria uma maneira de contar um pouco da minha história. Aí, então, veio na minha cabeça da gente poder contar alguns fatos que se realizam dentro do território [indígena]. Só que eu nunca tinha tido essa oportunidade. Eu sempre escrevi. Escrevi sobre a minha infância, sobre as coisas que acontecem na comunidade, como se faz o arco e flecha, como acontece o ritual, como é manuseado o *Porantim*, que é um elemento da minha cultura. Só que é uma coisa que é muito minha, uma escrita que não foi publicada. Quando eu fiz o livro *Kapí uma liderança clânica e afim*³ que foi um livro mais acadêmico, aí sobrou um material muito interessante, muito bom. Eu tinha me reunido com o

³ SATERÉ, Josias; ALBUQUERQUE, Renan; JUNQUEIRA, Carmen; *Kapí uma liderança clânica e afim*. Embu das Artes/SP: Alexa Cultural, Manaus/AM: EDUA, 2020.

professor Renan e com a antropóloga Carmem Junqueira⁴, e nós fizemos esse trabalho interessante. Vamos publicar o que está sobrando? Aí então me veio a ideia de trazer uma dessas histórias e eu pensei "isso o pessoal vai querer ler". E eu, conversando com o professor Renan, "eu tenho uma história, assim...". Antes, eu sempre contava essa história nas rodas de conversa dos meus amigos. O Sateré é muito inteligente, ele é muito hábil. "Tem um Sateré que vocês podem até me chamar de mentiroso, mas ele prendeu o delegado!" E o pessoal me pedia, "conta essa história, como é que foi?" Eu percebia que o pessoal se atraía e, no final dava tudo certo, porque era uma coisa verdadeira. Era uma coisa que aconteceu realmente. E agora como é que eu vou fazer para transportar isso para um livro? Eu já tinha escrito essa história num texto normal. Aí o professor Renan me apresentou para a teatróloga Jalna Gordiano. "Josias, você escreveu esse texto aqui, mas podemos adaptar em forma de teatro. Inclusive, o tema vai ser o Teatro dos Clãs. Aí, nós vamos contar essa história do Arara Vermelha de uma forma diferente." E tudo o que a gente escrevia dava certo. Foi incorporando e foi mostrando. Apesar de o contexto Sateré-Mawé funcionar de uma maneira totalmente diferente da cidade, o povo Sateré tem suas habilidades, tem a sua estratégia de transformar momentos difíceis em oportunidades. Então, justamente, essa é a lição do Arara Vermelha, de ele trazer a sua cultura, a sua identidade, as suas estratégias de sempre se manter, não como coitadinho, mas também como aquela pessoa que tem seu pensamento, que consegue raciocinar, que sabe sair das situações problemáticas. Essa é a moral da história. Aí aparece o delegado, aparecem várias pessoas importantes para que esse cenário funcione.

O Arara Vermelha era um Sateré, ele já faleceu, e ele tinha esse dom de contar histórias. Ele tinha essa habilidade de falar e convencer as pessoas. Ele falava com uma cognição tamanha que ele conseguia, apesar de ter aprendido o português muito tardiamente. Os veteranos aprendem o português na faixa dos 30, 40 ou 50 anos, com essa tentativa de interação, de conversar.

⁴ A antropóloga Carmem Junqueira é Doutora e Mestre em Letras – Linguística e Língua Portuguesa pela PUC-MG. Atualmente, é professora efetiva da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.

Minha mãe aprendeu o português recentemente. Ela só falava a língua materna. Então, foi assim que surgiu essa ideia de falar sobre o Arara Vermelha e deu certo, né?

CBM - Você sempre assume uma função de representatividade na sua história de vida, ainda que seja uma pessoa tímida. Eu vejo que a *palavra* é muito importante para os Sateré Mawé, ainda que não seja a palavra escrita, é a palavra falada. A mim parece que essa decisão de contar essa história e deixá-la escrita para as pessoas também tem uma função importante dentro da sua liderança *kapi*, que é levar os valores Sateré-Mawé para o restante da sociedade.

JS - O Arara Vermelha ele veio justamente aprimorar a questão do *kapi*. O *kapi* é uma invenção para a comunicação, porque o *kapi* ele não existe nos Sateré-Mawé. Ele enraizou no momento em que o clã Sateré, que é líder mais importante, que coordena, que socializa, que reúne os demais clãs, ele se apropriou dessa identidade para se comunicar com algo externo que era, naquele tempo, os militares. O líder do povo Sateré-Mawé é o clã Sateré, só que os militares não sabiam disso. Os militares pensavam que a pessoa mais importante dos Sateré-Mawé tinha que ser o "capitão". Mas a palavra "capitão" é referente aos militares. Então, eles falaram assim para o líder, "a partir de hoje, você vai ser o nosso capitão", que é o mesmo que dizer que vai ser o cacique, ou o *tuxaua*, a referência pra gente se comunicar. E os Sateré-Mawé, nessa habilidade que ele tem, ele então incorporou essa identidade, justamente para fazer essa comunicação. Porque o que os militares queriam? Eles não queriam cuidar da população, eles queriam aprisionar a população na comunidade para que o território fosse explorado. Tanto é que teve duas tentativas de cortar o território Andirá-Marau, onde eu moro, para a classe empresarial de Maués, que é uma cidade próxima. Cortar no meio e inviabilizar a demarcação da terra. A outra tentativa foi da própria FUNAI que deu aval para uma empresa francesa fazer a prospecção do petróleo. Eles colocaram bomba no solo, mataram animais silvestres, poluíram o rio, mataram peixes, deixaram a nossa população escassa de alimentos. Por isso a gente recorreu à cidade para comprar gêneros

alimentícios. E as consequências desse processo são visíveis até os nossos tempos.

CBM - Isso aconteceu em que data mesmo?

JS - Aconteceu em 1981, 1982. E a gente conseguiu a nossa demarcação em 1986, bem antes da promulgação da Constituição de 1988. E é por isso que hoje, se você for perceber nas redes sociais, as associações, as lideranças indígenas falam contra o PL-490. É porque ele só reconhece a história dos povos indígenas a partir de 1988 e joga fora 530 anos de existência, dizem que não existiu. Então o que eles estão pretendendo é a exploração, porque dentro dos territórios indígenas tem a floresta, o ouro, a riqueza. Eles querem isso e naquela época não era diferente. Então teve 3 "capitães", parou no meu avô, que foi o terceiro. Todo mundo já reconhecia. Esse é o nosso "capitão" e foi se manifestando, quando nascia o filho dele, era o outro "capitão"... Nós estamos na terceira geração e isso se enraizou. Na verdade, a gente diz que o líder por trás do "capitão", o *kapi*, é o "paletó".

CBM - Como assim?

JS - Quando você está numa audiência, o advogado usa aquele paletó pra dizer que ele é uma pessoa ali de importância. Então o *kapi* é o nosso "paletó", é a roupa que a gente veste justamente para protagonizar a luta em defesa do nosso povo. Mas só que quem comanda o *kapi* é o clã Sateré. É o clã mais importante do povo, e tem mais de 12 clãs.

CBM - Vou lhe pedir uma fala sobre isso.

JS - É bem assim, o nome original do nosso povo é Mawé. Aí, com esse processo de contato, o clã Sateré mesclou. Como ele era o líder principal, na época, há muito tempo atrás, ele colocou o clã dele na frente do nome e colocou o Mawé depois. Por isso que a primeira palavra é referente a um clã, Sateré é *ut*. *Ut* na nossa língua é um bichinho bem pequenininho que dá nas plantas, que é meio rosinha. Ele não mexe com ninguém, mas se alguém pisar nele ele dá uma ferroada muito forte.

CBM - Por isso que é lagarta de fogo!

JS - Isso mesmo!

CBM - E os outros clãs? Tem um fator hierárquico, não é? O clã *ut* seria o mais importante. E os outros?

JS - Aí nós trabalhamos com as outras famílias, que se representam localmente como nação. Tem a nação da *mosca*, que é *meiru*, a nação do *açaí*, que é *waçai*, a nação da *cobra*, que é *moi*, a nação da *rolinha*, a nação do *ingá*... Tem a nação do *munduruku*, que é uma parte que a gente conta que aconteceu uma Grande Guerra e mataram os pais dessas crianças. Mas as mulheres ficaram com pena de matar as crianças e eles ficaram entre nós, que é o clã dos *munduruku*.

CBM - Que ele se escondeu na água, não teve algo assim?

JS - Isso, se escondeu na água, chupando cana. Existe uma história toda que eles vão contando. Mas os *mundurukus* eles não se reconhecem como *mundurukus*. Eles se apropriam da identidade Sateré Mawé justamente para esconder a história. Mas só que essa história é passada de pai para filho. Quando você nasce, já dizem "esse daqui é um sateré", "esse daqui é um açaí". Não tem como esconder, ele já nasce com essa identidade. É por isso que se reconhece o líder. É por isso que a política partidária criminaliza as heranças indígenas, porque eles querem formar as suas próprias lideranças indígenas. Por exemplo, aquela pessoa eu consigo manipular dentro desse território, vai ser nossa liderança. Mas o território já tem lideranças que são passadas de pai para filho. Quando meu pai nasceu, já disseram que ele era um líder do povo Sateré-Mawé. Quando eu nasci, eles já sabiam que eu sou o líder do povo Sateré-Mawé. Então quando meu filho aparece, eles falam esse daqui é Sateré Sessé – que é aquele que vem na linhagem. Não é colocado em assembleia, não é colocado em votação, já nasce líder e morre líder. Pode ter presidente de organização, presidente da saúde, outros representantes, mas aquele líder ali funciona. Não é remunerado, é voluntário, e a pessoa faz o seu trabalho na proteção, no assessoramento das comunidades. Esse é o papel. Como as outras famílias queriam ser só Sateré, há muito tempo, nós trabalhamos com eles a ideia dos clãs, "vocês têm que falar de vocês". Então eles foram procurando e se organizando. Tanto é que um dos clãs mais importantes também é o clã *waraná*, que se apropriou do pé

do *guaraná* e começou a fazer negócios internacionais, vendas internacionais num comércio justo. E ele já se autodenomina clã *guaraná*, porque sente orgulho de poder fazer parte da economia sustentável, que é uma nova ideia, de usar o alimento orgânico, não desmatar a floresta e ajudar na questão do clima. Outros clãs também estão se autodenominando. Cada um tem uma característica diferente. E também nesses mais de 12 clãs, tem os nossos amigos e tem os nossos inimigos, que a gente diz que são nossos parceiros e nossos adversários. Por exemplo, os Sateré-Mawé é amigo do *guaraná*, do *açaí*, da *rolinha*, do *ingá* e ele não se dá muito bem (mas ele coordena também e é apaziguador) da *caba*, da *mosca*, do *munduruku*, do *gavião*. Porque só pelo nome você já percebe: *moí*, cobra, é uma coisa peçonhenta, é traiçoeiro. Mas eles se dão bem, *cobra*, *mosca*, *munduruku*, são famílias que se dão bem. Tem todo esse processo que é contado no ritual da Tucandeira. É justamente por isso que às vezes um sai chateado, bravo, às vezes não tem vontade de permanecer ali, porque a música vai contando a sua realidade e a sua história. Mas a história é repassada. Por isso que é importante a língua materna, porque a pessoa tem acesso direto à cultura.

CBM - E todos falam a mesma língua, né?

JS - Isso, todos falam a mesma língua. No meu caso, na minha comunidade [Ponta Alegre], como o processo de contato foi muito próximo, muito severo mesmo, lá 80% dos jovens falam o português originalmente. Apenas 20%, os anciãos, com mais de 60 anos, é que falam a língua materna. E muitas vezes esses jovens não querem falar a língua "materna" [referindo-se ao Mawé] porque acham a língua chata, feia..., mas já influenciados por esse processo de contato. Eles acham mais bonito a língua portuguesa, querem falar bem. E, ao mesmo tempo, eles deixam de acessar a cultura, de compreender. Só que, muitas vezes, eles aprendem. E tem pessoas que, ao contrário, não são indígenas e que vão para a aldeia justamente para aprender a "língua materna" para tentar entender como funciona essa história. Existe.

CBM - É a mesma comunidade em que o Nunes Pereira morou na década de 1950, quando escreveu a pesquisa?

JS - Justamente.

CBM - Quem é que denominou os outros clãs com essas identidades?

JS - Segundo a história de origem, aconteceu uma grande guerra, e as famílias começaram a perder campo para os inimigos. Nessa grande guerra, todos eles, como uma forma de resistência e até de proteção, se esconderam. Tem famílias que se esconderam debaixo do açaí, outras debaixo do ninho de gavião, do ingazeiro, onde tinha muita cobra... Cada um teve um lugar especial onde se escondeu. E, quando a guerra passou, eles conseguiram sobreviver, aí começaram a dizer, "como você se escondeu perto das cobras, você vai ser chamado de *moĩ*". Assim eles incorporaram a identidade.

E existe outra coisa interessante que às vezes as pessoas não entendem. O povo Sateré-Mawé é um. Mas dentro do povo tem famílias que não são meus parentes, mas eu tenho permissão para casar. Nós temos nossos irmãos, nossos primos, mas às vezes nós temos pessoas que não são nem irmãos, nem primos. Tem famílias que a gente não tem nenhuma aproximação.

CBM - Tem afinidades que são consanguíneas e afinidades que são de valores, né?

JS - Isso!

CBM - Quando você falou sobre a história do Arara Vermelha, estava dizendo que ela tem uma moral no final. Geralmente as histórias Sateré-Mawé tem uma moral, para ensinar a quem escuta?

JS - Sim, tem sim. É porque essas histórias vêm justamente para instruir a juventude, as crianças. Quando a criança começa a aprender essas histórias, ela começa a compreender que a sociedade, que o convívio social não é uma coisa romantizada. Não é uma coisa fácil. Tudo ela vai ter que conquistar de maneira que ela mesma crie nela aquela gana, aquela vontade. Então essas histórias vão fazer com que elas incorporem essas habilidades, ou mesmo criem determinadas habilidades.

Eu tenho uma história comigo que eu conto onde eu vou. Você comentou sobre a *palavra*. Nós temos – nas minhas pesquisas, está muito claro isso – o princípio feminino como promotor e incentivador da cultura Sateré-Mawé. Elas nunca deixam essa cultura morrer. E a figura principal, lá no mito de origem, é

Onhiamuaçabê, que é a primeira mulher, a que gerou uma criança que deu origem ao guaraná.

CBM - É a mesma que vai dar o saber para o pajé?

JS - Isso, é a mesminha. Essa é a mulher simbólica, e tem a mulher que é a do cotidiano, que são as jovens e as anciãs. Ela pega esse mesmo guaraná e rala. O ato de *ralar* é o ato de *escrever*. É o ato de convite - "Está na hora da gente começar a conversar aqui". Sempre é de par: "Vamos tomar duas vezes, ou quatro vezes, seis vezes". Porque elas dizem que "de par" as coisas dão mais certo. Enquanto elas estão ralando, elas estão contando as histórias, o mito de origem, a origem dos clãs, estão contando porque o clã Sateré é o líder. Elas estão trazendo de volta o projeto de *Noçoquem*, os conhecimentos dos xamãs, estão trazendo a sabedoria. Por isso é proibido crianças muito pequenas, barulhentas, estarem por perto das pessoas que estão fazendo esse processo, porque atrapalha. É uma coisa muito mais fechada, mais reservada, até que eles saem de lá. Mas quem começa e quem termina a *escrita* do ato simbólico é a mulher.

CBM - Existem os *pajés*, os *tuxauas*, e os *kapi* – como ficam as hierarquias de poder na sociedade Sateré-Mawé? E que outras hierarquias existem? Existem outras?

JS - Primeiro, não existe um mais importante e um menos importante. Eles estão todos na mesma faixa de importância. A única diferença é que eles têm o líder, que não manda nem organiza, fazem junto. Por isso que o clã Sateré continua presente. Ele faz junto com o pajé e com o *tuxaua*. Ele é aquela pessoa que está sempre presente. A figura do xamã, do *tuxaua*, é a figura do clã Sateré, é ele que se reinventa ali. E porque naquela época [em tempos mais antigos] o pajé tinha um poder tremendo, e ainda tem hoje? É porque as pessoas achavam que não podiam mentir, nem fazer mal porque o pajé saberia e puniria a gente. As pessoas tinham um pouco de medo. E realmente, ele conhecia, porque ele conhece o território, as plantas medicinais, conhece o que é de cura, o que é de veneno... Então, ele cuidava da juventude, das crianças quando vinham as doenças, e cuidavam também dos idosos, quando já estavam naquele processo de saúde fragilizada. Os adultos tinham essa preocupação, de não fazer alguma coisa contra o pajé porque ele

tinha essas habilidades e um dia também eles iam precisar. Só que num grau de importância, o *tuxaua*, o pajé e clã Sateré, eles estão na mesma linha de grandeza. Todos eles têm a mesma importância para a comunidade. Tanto é que os próprios agentes de educação os convidam para as aulas, os agentes de saúde convidam para fazer a pajelança e, quando não dá certo, vai para a biomedicina.

A questão do *tuxaua* também foi a mesma coisa do *kapi*. O *tuxaua* ele foi denominado por instituições, por pessoas externas à comunidade. Quando eles mudam o termo *índio* para *indígena*, a gente quer ser chamado de Sateré. A gente é indígena, mas quer ser chamado de Sateré, o Tukano quer ser chamado de Tukano, o Desana de Desana, porque são nomes próprios. Mas, naquele tempo, não existia isso. Sempre tinha alguém que tinha que denominar. E quem é o *tuxaua*? O *tuxaua* é aquela pessoa que funda uma comunidade. Ele tem muitos filhos, esses filhos vão casar, vão fazer novos filhos. Ele vai envelhecer ali, morrer e vai dar essa patente, esse lugar para o filho mais velho. Ou aquele filho que a comunidade acha que tem carisma, que é uma pessoa bacana, legal, que não cria conflito, que seja uma pessoa que vai cuidar das famílias. Então ele vai pegar o legado do pai e vai ser *tuxaua*. Aí é que está a mudança, porque ele pode ser *caba*, *ingá*, pode ser um *Sateré*. O meu avô já tinha o status de "capitão" e as comunidades eram poucas. Hoje em dia deve ter umas 10 comunidades. Aí se a comunidade de Ponta Alegre e outra já estavam com muita gente, uma família muito numerosa vai para um outro sítio, dado para ele cuidar. E, desse cuidar, surgia um novo *tuxaua*. É por isso que o *kapi* tinha uma certa concentração e respeito, porque ele que organiza as comunidades. Então, jamais um ancião que recebeu um território para cuidar, fazer o seu roçado, iria contra a palavra do *kapi*. Porque é ele que frequenta as comunidades e pergunta como estão todos, e se tem algum problema. Porque se acontecer alguma coisa, ele é a pessoa indicada para dar conselhos, dizer o que não deve ser feito, dar uma orientação de como mudar. Com a morte dos veteranos, aí vem os filhos. E é aí que a gente precisa trabalhar, porque os filhos precisam aprender como é que os pais trabalhavam no passado.

CB - Já que a gente tinha falado dos clãs Josias, eles têm uma representação visual diferente na indumentária, na pintura corporal?

JS - Não, na pintura corporal, não. A pintura corporal é uma, única. A pintura corporal dos Sateré-Mawé é em forma de flecha. Nós precisamos de duas tintas só, que são jenipapo e urucum. É bem simples, é como se fosse a representação de uma flecha, inclusive está no próprio *Porantim*. Lá tem as formas de flecha que se utilizam nas pinturas corporais do Povo Sateré-Mawé. Os clãs não têm uma pintura própria, porque esse processo de tentar se esconder, se camuflar, pegar outra identidade... Eles tinham medo, porque no passado, como eles são famílias rivais, ele sempre pensava assim, se a gente se identificar, eles vão nos matar. Então isso ficou muito visível na mente, eu acho. Eles achavam que era melhor dizer que eram Sateré-Mawé, para se mesclar. É como o indígena que vem para a cidade que a gente vê muito relato que ele fala assim, "eu sou japonês, não eu não sou indígena". As características estão estampadas no rosto, mas ele não assume que é indígena. É justamente uma forma de resistência, e nesse processo se perdem traços, perde-se história porque não quer se reconhecer. É o mesmo processo. Desde muito tempo atrás, os outros clãs não se assumiam, hoje é que estão aparecendo, justamente por causa de se contar a história. Hoje eles também já entendem porque têm que assumir os seus clãs.

Agora, nas atitudes, na forma como eles se comportam, aí sim, dá para a gente diferenciar os clãs. A *caba*, o *gavião*, eles não têm paciência, eles querem resolver logo na briga, na questão física. Aí se manifestam as características que vieram para ele. É diferente do Sateré-Mawé, que pode estar batendo ali, que ele não se mexe para nada. Ele só fica visualizando, mas no momento em que ele começa a agir, aí todos aqueles lá, eles se calam, porque ele vai na raiz do problema para resolver. Eu percebi muito bem. Eles contavam a história de como o vovô resolvia os problemas. Existiam os problemas. Existiam clãs que falavam bem assim, "vamos matar esse capitão. Esse Capitão está velho, ele já não presta, nós precisamos fazer novos líderes". Isso é chamado de *emancipação*. Quando eles começam a ter certa idade,

começam a afrontar. Eu comparei com os leões, quando eles estão com certa idade, eles começam a se confrontar para saber qual é o melhor. É a mesma coisa com o povo Sateré-Mawé. Quando ele chega a certa idade, os filhos de 20, 30 anos, começam a medir força. Aí o vovô chegava, se reunia com eles e dizia, "olha pessoal, o negócio não funciona assim. Tudo tem que se resolver na base do diálogo, da conversa". E tomava o *çapó*, tomava um café e ali se resolvia. E aquele que era o mais bravo, que era o que queria matar, queria furar, ele já se amansava e dizia, "é verdade". Não é assim que a gente tem que trabalhar, tem que trabalhar unido.

Sempre foi dessa forma. Até nos dias atuais, funciona assim. Então, na questão de pintura corporal, eles utilizam uma só. A gente os conhece pelas atitudes, pela ação. Porque é diferente, o clã *guaraná* e o do *açaí* também, eles são mais calmos, mais amigáveis, mais hospitaleiros, ouvem mais. São características totalmente diferentes. Por isso que a recomendação era Sateré-Mawé casa com Sateré-Mawé, nunca casa com *mosca*, nunca casa com *caba*, nunca casa com *gavião*, porque não vai dar certo o casamento. Um vai maltratar o outro.

CBM - Pesquisando os grafismos das pinturas corporais, o desenho dessas pinturas, como você disse, em forma de flecha, é uma forma muito semelhante a das tramas dos *teçumes* também, das tramas das cestarias, das paredes das residências... Quais os significados por trás dos desenhos?

JS - Tem o meu tipo aqui [mostra os braços]. Essa é uma pintura minha. Essa aqui não é em forma de flecha. Ela representa o *cacuri* que é com que se pega o peixe⁵. Existe também o caminho da cobra, existe o desenho que tá na casca do jabuti, existe o caminho da formiga tucandeira, existe a comida do pássaro. A da flechinha é do povo Sateré-Mawé. Só que os próprios artesãos, artistas, eles fazem essas pinturas representando os elementos que se destacam para eles. Então, sempre vai existir esse desenho que eles vão explicar: é o pássaro *fulano de tal*, esse daqui é uma comida de um

⁵ Explicação de Josias para o desenho de *cacuri* em seus braços: "[Os traços negros, grossos e retos, do punho ao cotovelo] representam as talas que são colocadas, fixadas com uma corda, ou, naquele tempo, com cipó. Eles faziam para colocar no rio, para pegar o peixe. O peixe sobe em cima".

tucano, esse é o caminho da cobra. Eles vão fazer e vão e vão explicar, né?

Determinadas ocasiões exigem determinado desenho. Essa aqui eu fiz porque nós éramos os organizadores de um encontro de mulheres e eu fiz justamente pela questão de alimentação, de *puxirum*. O que é *puxirum*? É um mutirão, a gente vai todo mundo se ajudando. É como se fosse um *cacuri* onde nós pegamos a vasilha, todo mundo coloca um pouco ali e todo mundo vai comer. Às vezes tem pessoas que vão para determinada atividade que é de debate, aí coloca [como desenho] o caminho da tucandeira. Ele sabe fazer a própria representação da Tucandeira, porque eles vão para uma questão de decisão, de argumentar, então eles acreditam que aquilo possa ajudar nesse processo. A representação do jabuti é a questão da paciência. A pessoa está tranquila ali então é essa representação que eles tentam incorporar, é como se aquilo fosse dar uma proteção, um ânimo, ou então dar aquela pausa, entendeu? Nessa hora nós temos que ficar tranquilos, quietinhos. Então, tem sim.

CBM - Lembrando que a indumentária identifica as pessoas, em todas as culturas, como é essa representação visual para o povo Sateré-Mawé?

JS - A questão da indumentária e da pintura, elas são mais utilizadas nos nossos rituais da Tucandeira e do Mãe-mãe. É ali na comunidade, uma coisa bem reservada mesmo. É a própria juventude junto com os anciões, eles vão fazer o processo de "batismo". O que significa isso? Eles vão consagrar essa juventude na questão do mito de origem, na questão da função que eles vão desempenhar dali para frente, é uma espécie de celebração e ao mesmo tempo uma espécie de "passar responsabilidades". Eles são crianças, eles não têm aquela visão lá no futuro, mas eles vão começar a entender como é que a vida funciona.

A indumentária e também a pintura corporal, vão ser usadas muito nesse período, nesses processos ritualísticos, ali na comunidade. A questão da divulgação nas redes sociais é uma coisa, para nós, muito recente. Ali você vai encontrar nos rituais tanto é que você vai encontrar jovens com várias pinturas, que só eles vão

explicar realmente. Na realidade, a dança do Mãe-mãe é, na verdade, o Teatro dos clãs, é basicamente a mesma dança.

E o ritual da Tucandeira justamente ele traz essas mensagens dos anciões contando tudo. Contando sobre o Guaraná, sobre as guerras intertribais, contando sobre Cabanagem, contando sobre *Onhiamuaçabê*, contando de onde veio o próprio ritual, porque que ele é feito, porque que os clãs são compostos assim... É justamente no ritual em que eles colocam as pinturas corporais, ali que eles utilizam bastante.

CBM - É dentro do Teatro do Mãe-mãe que o “Teatro dos clãs” acontece?

JS - Como houve essa Grande Guerra que eu mencionei, todos eles receberam uma denominação. E todos eles têm uma característica devido a essa denominação. Eu não sei se é um fato condicionante, não sei se pode mudar. Eu não sei, só uma pessoa de fora, com uma pesquisa, pode dizer isso. É porque quando a gente está muito próximo, então a gente sempre vai pelo que a história vai nos contar. Mas a dança do Mãe-mãe encena uma estratégia de guerra. É um jogo de defesa e ataque. Então, eles sempre colocam os mais fortes para defender. E esses mais fortes, ao mesmo tempo que eles defendem, eles também atacam e protegem aqueles que não tem tanta força, que são frágeis. Então, quem está no ataque é o clã *cobra*, é o clã *gavião*... São esses que são mais impulsivos, não têm rédeas, eles vão para cima mesmo. E quem está na defesa é o clã *guaraná*, é o clã *açaí*... porque eles são mais reservados, não tem essa coisa de ataque. Eles são a cabeça pensante de como fazer. Então existe um jogo ali. Eles pegam o jovem e começam a rodar. Aí ele começa a procurar brechas para tentar passar para o outro lado, para o meio. Eu comparei essa atividade com aquela que a gente amarra o lenço aqui [nos olhos], roda e tem que pegar alguém. Mas, nesse caso, tem a roda, onde tem os protegidos dele, e ele tem que entrar lá dentro. Quando ele entra lá, ele consegue ultrapassar a barreira que eles fizeram. E ali existem outros elementos. Existe a comedura do *chibé* que é a farinha molhada. E todos eles vão com as suas características, que lá são apresentadas. O clã *gavião*, o clã *mosca*, todos eles vão com a sua representatividade. Eles fazem tudinho, até a voz do gavião, até o como a mosca faz, como que

a *moí* [cobra] faz, se for rastejando, eles vão rastejando... Eles sabem que aquele momento é o momento deles.

CBM - Então não tem uma pintura corporal específica da Dança do Mãe-mãe, porque depende muito de quem está participando e de como acontece a cada vez, depende muito de quem tá participando. É isso?

JS - Sim.

CBM - Como é que você gostaria que o indivíduo Sateré-Mawé fosse representado no teatro, Josias?

JS - Eu acho que não romantizado. Teria que ser algo o mais fiel possível. Porque se a gente for pensar na questão do Sateré, realmente, a gente vai entender que eles não são uma peça figurativa, eles existem realmente, com a sua língua, a sua cultura. Com tudo aquilo que é construído pela história. Então, se for o mais fiel possível, falar mesmo o Sateré... Porque hoje eles falam muito da questão das características, né? Olho puxado, moreno..., mas se a gente for entender que o nosso próprio território é mesclado, com diversidades, imagina o povo Sateré-Mawé, que passou pela Cabanagem⁶, em que tinha quilombolas, tinha descendentes de português e ainda outras minorias marginalizadas, se juntaram a esse movimento cabano, que entraram pelas aldeias. Com certeza lá se casaram, tiveram filhos... Então, não tem só uma característica, de o indígena ter que ter cabelo liso. Tem Sateré-Mawé que são do clã Sateré que tem barba, cabelo enrolado, são loiros, de olhos azuis... O meu tio, que morreu recentemente, era moreno do olho azul. Então são características diferenciadas. E tanto é que eram barreiras, quando eles iam para instituições, já diziam, "você não é indígena", "você deve ser um quilombola", "você pode ser tudo,

⁶ "Cabanagem, Cabanada ou Guerra dos Cabanos foi uma revolta ocorrida entre 1835 a 1840 na antiga província do Grão-Pará (atualmente Pará, Amazonas, Amapá, Roraima e Rondônia). Esse movimento teve como causa a extrema pobreza pela qual a região passava e o abandono político após a Independência do Brasil." A Guerra deixou cerca de 40 mil mortos, entre população indígena e negra, em sua maioria, além de ter quase exterminado alguns povos originários daquela região. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/cabanagem>. Acesso em: 20 jul. 2023.

menos indígena". Aí nós temos que ir lá comprovar, explicar que dizer isso é discriminatório. Então, não é romantizado, né?

CBM - Lá entre os meus alunos, todos estão preocupados em como é que eles vão fazer essa representação do indígena na peça. Todo mundo quer fazer uma representação respeitosa. Por isso fico perguntando das pinturas corporais, se elas são usadas no dia a dia, por exemplo.

O Arara Vermelha usa uma roupa que é como a roupa que a gente tá usando, eu imagino. Mas a gente se pergunta se ele estaria pintado, ou não. Se ele continua se pintando na cidade, se não continua. São coisas difíceis da gente responder, olhando tão distante. A gente gostaria de compreender essas coisas também, para poder ser fiel, como você pediu.

JS - Todo indígena do meu povo tinha curiosidade de saber como era a cidade. A sandália não é uma exclusividade, eles gostam de andar descalço. Mas a cidade incomoda, então eles têm que aprender, né? O Arara Vermelha, ele se parecia muito com (não sei se você vai encontrar por aí), uma imagem de uma pessoa "ribeirinha". É aquela calça comprida social, que muitas vezes os próprios evangélicos dão para as pessoas irem para igreja, aquela camisa social com aquele boné de caipira.

CBM - Boné de caipira, é chapéu de palha?

JS - Aquele boné de palha. Sim, chapéu de palha. Era uma forma de não ficar diferente, mas de ficar igual ao pessoal da cidade. Era uma tentativa de ser homogêneo ali. Porque se ele aparecer pintado e descalço... Imagine. Mas, mesmo assim, eles conseguem compreender que aquele lá é um indígena. Eles sabem compreender. Essa é a imagem do Arara Vermelha.

Ele não se pintaria na cidade. Para o povo ele se pintaria sim, na cidade não.

CBM - Mas e quando ele vai defender os seus direitos e os direitos do seu povo em frente à Juíza, no barracão, ele não se pintaria?

JS - Sim, poderia. Nesse primeiro momento, é a questão de você estar junto, mas não ter aquela característica assim... Senão o fator discriminatório pesa muito. Por isso que ele não vem

pintado [na cidade]. Ele vem como se ele quisesse ser parecido ali, igual, para não levantar suspeita. Mas mesmo ele vindo de roupa, não pintado, de sandália havaiana [acho que é assim essa expressão], todo mundo sabe que ele é indígena, pela forma de andar, pela forma de falar. Ele se comporta com uma característica diferente.

Quando o indígena *Sessé* vem pra cidade, ele nunca anda de cabeça em pé. Ele sempre anda de cabeça abaixada, mas não é questão de submissão. É porque na floresta dificilmente tu vai andar assim, senão um graveto vai furar teu olho. Então ele sempre anda com a tentativa de passar pelos obstáculos. E quando ele vem para a cidade, ele anda da mesma forma, ele anda de cabeça abaixada, porque no inconsciente dele, ele acha que é dessa forma que ele vai ultrapassar os obstáculos. E a outra coisa mais interessante é quando vem a família. Quando vem a família o pai vai na frente, a esposa vem atrás, e os filhinhos, eles não andam um do lado do outro, eles andam em fileirinha. Isso é visível. Quando chegam os barcos no domingo, para segunda-feira que eles vão fazer as compras, a gente vai lá e é o mesmo processo. O pai na frente, a mãe atrás, e os filhos, que são mais de quatro, às vezes são cinco, seis. É um "vam'bora na fila!" E vai, e passa outro parente descendo e outro vai subindo, é o mesmo processo. É uma coisa de observação mesmo do comportamento.

CBM - O Rui seria também indígena?

JS - Não, o Rui acho que não. O Rui acho que ele já era uma personagem não indígena incorporada ali. O único indígena ali é o Arara Vermelha, em todo aquele cenário. O Rui era uma pessoa de fora, que estava naquela situação porque estava passando por uma problemática tremenda, porque alguma coisa lhe aconteceu.

CBM - Quando eu estava lendo o seu texto dos *Kapí*, eu encontrei você dizendo que:

Na escola, detentores e guardiões de histórias indígenas, míticas, baseadas em experiências vividas e sonhadas, são os *nag'nia* (anciãos). Eles ajudam nos estudos gerais do alunado. Pela palavra explanada, acionam lembranças que emergem repletas de informações fundamentais para o amadurecimento coletivo. São mnemônicas que moldam e reiteram pensamentos e opiniões de eras atrás. (p. 75)

Quando eu li esse trecho, eu pensei - será que esses anciãos que fazem essa mediação, em sala de aula, poderiam ser essa figura do Narrador dentro da peça do Arara Vermelha? O Narrador foi um elemento diferencial dentro da dramaturgia, porque dificilmente a gente tem um narrador dentro de uma peça convencional. E aí foi interessante tê-lo encontrado, mas a gente ficou aqui pensando, como é que a gente vai caracterizar esse Narrador.

JS - A minha ideia era que o Arara Vermelha fosse o personagem, mas também fosse um narrador.

Porque eu ouvi não só essas, mas várias histórias, ele contando para muitas pessoas. Um dia, eu fui à Funai, e lá é um encontro de muitas pessoas indígenas. Eles sempre estão conversando ali. E como ele tinha o dom da palavra, ele conseguia convencer. Era uma pessoa que não tinha estudo, mas tinha uma habilidade tremenda! Aprendeu português e tinha uma habilidade tremenda para contar histórias. Justamente eu cheguei no finalzinho, quando ele dizia que ele tinha apreendido o delegado, porque o delegado tinha feito algo com ele. E todo mundo observando - os indígenas e os não indígenas - olhando para ele contando a sua própria história, então foi isso que me motivou a escrever.

Quando eu fui pra uma reunião dos artistas plásticos de Parintins, me pediram para contar uma história. Eu falei bem assim, "olha, eu escutei essa aqui...". Aí eu percebi que o pessoal ficou vidrado, o pessoal em nenhum momento olhou para o lado, querendo saber qual era o desfecho, né? Então, eu percebi que essa história era boa. E quando eu fui novamente, em outro momento, já tinha passado alguns anos, ele contava a mesma história e as pessoas que já tinham ouvido, inclusive eu, ficavam fascinadas, porque aquela história não ficava chata. Não achavam que ele estivesse falando dele mesmo. Ele contava a história de uma maneira que ele conseguia chamar a atenção das pessoas, porque as pessoas queriam saber o que ia acontecer e, mesmo aquelas que já sabiam, queriam escutar de novo. Achavam interessante a forma como ele havia feito aquilo.

CBM - Por outro lado, você cita uma outra coisa. Você diz:

O ponto em semelhança entre os nativos do Baixo Amazonas/AM, a nosso ver, é a presença de entes sobrenaturais miméticos, que estão em sua integralidade incorporados no exercício psíquico e nos afazeres pragmáticos cotidianos, imbricados nos fenômenos naturais, estes autoexplicativos em razão dos acontecimentos de uma funcionalidade totalizante. (idem, p. 65)

Quando eu li esse trecho eu lembrei do Coro de Visagens, que eu acho que representa a ancestralidade. É isso?

JS - Eu, um dia, tive contato com uma literatura do professor Renan junto com o Gerson [colega pastor dele]. E lá eu vi uma literatura que contava a história do índio [sic] que vinha para a cidade e se perdia aqui no álcool e na droga. E, logo em seguida, tinha um texto do Barbeiro. O Barbeiro ele era uma pessoa que tem que ter uma habilidade tremenda, ela lida não só com a navalha, mas também faz aquele corte em que a pessoa sai se sentindo bonita, atraente, é a função do barbeiro, cortar o cabelo. E quando as crianças iam para lá, ele tinha uma caixa na parede. Inclusive um couro de onça. Ele contava uma história para criança assim, "olha, se comporta, porque tá vendo ali ó, tem uma onça. Aí ele contava toda uma história, colocava na cabeça da criança e a criança ficava tão quietinha, que ele conseguia cortar o cabelo dela". Então é a mesma coisa quando você citou os *nag'nia*, que são os Anciões. Os Anciões eles também têm essa habilidade tremenda de fazer com que os elementos identitários do nosso povo estejam junto com a gente 24 horas. Quando eles falam imagetivamente, vamos supor, eu vou levar pro *Porantim*. O *Porantim* ele vai dizer pra mim aquilo que eu devo fazer, o meu projeto de vida futuro. Ele vai me dar as coordenadas para que eu possa ser uma pessoa de sucesso, uma pessoa que consiga, em todos os projetos que desenvolver, chegar até o final, dar bons frutos. Mas também ele pode dizer, "Josias, tu não vai conseguir por causa disso e disso". Ele dá os caminhos de como eu posso fazer. Vamos também pegar a questão do próprio guaraná, de *Onhiamuaçabê*. Ela vai dizer pra mim que eu preciso consumir o guaraná, incorporar as histórias, preciso conversar com os mais velhos, que eu preciso ser obediente, e também saber esperar meu momento. Todo mundo tem o seu momento. Ninguém pode se atropelar, como naquela expressão: "colocar a carroça na

frente dos bois", porque todo mundo tem o seu momento de fala, de protagonismo, de trabalho. Então quando a gente pega tudo isso, a gente percebe que é, Ela é encantadora, ela te encanta, qualquer jovem, independentemente de ser indígena ou não indígena, ela encanta com a música, a pessoa fica doida. É como se você tivesse namorando. É como se você tivesse um amor platônico, você vai fazer de tudo para estar perto da pessoa. Tem gente que tenta até criar estratégias para estar ali junto. Ela te chama, você vai dormir e você sonha que você colocou a mão na luva. Tem a ver com a questão da sexualidade, tem a ver com a questão do casamento, tem a ver com a questão do namoro. O jovem está entrando na adolescência e está naquela efervescência toda, então, é ali que está o processo de aprendizagem. É uma coisa muito boa!

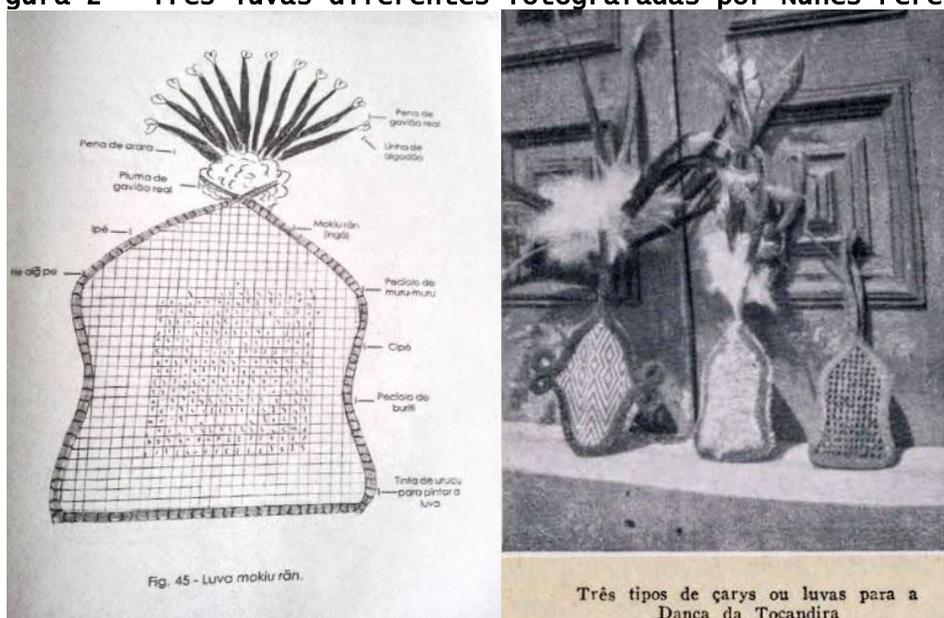
CBM - Eu soube que esse ritual não dura um dia só, ele dura vários dias, não é?

JS - Sim, vários dias, o jovem tem que pôr a mão na luva 20 vezes e são 20 luvas diferentes. Todas elas com uma história diferente também.

CBM - E quais são essas histórias? Tem jeito de contar algumas, rapidamente?

JS - São várias representações. Para cada história ela tem uma música diferente. É como eu acabei de falar para você, tem a história da Cabanagem, tem a história da origem dos clãs, tem a história da origem do Guaraná, tem a história da Grande Guerra e da nomeação dos clãs, tem a história do *Porantim*... Elas vão sendo colocadas [as histórias] e as luvas vão acompanhando. Cada uma tem um layout diferente. Umas são fechadinhas, outras são abertas, outras são maiores, outras são menores. Tem uma que coloca até bem aqui e que não prende a Tucandeira. Ela é colocada para dentro da luva e ferra onde ela quiser.

Figura 1 - Desenho esquemático da luva do ritual da Tucandeira
Figura 2 - Três luvas diferentes fotografadas por Nunes Pereira



Fonte: MIQUILES, 2008 apud CARVALHO, 2019, p. 163⁷, 2019. e Fonte: PEREIRA, 1950, p.51.⁸

Figura 3 - Luvas sendo utilizadas durante ritual.



Fonte: COELHO apud CARVALHO, 2019, p. 163.⁹

⁷ CARVALHO, Joelma Monteiro de. **Ritual de passagem das terras indígenas às áreas urbanas dos Sateré-Mawé**. Manaus: Editora UES, 2019.

⁸ PEREIRA, Nunes. **Os índios maués**. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1954.

⁹ CARVALHO, Joelma Monteiro de. **Ritual de passagem das terras indígenas às áreas urbanas dos Sateré-Mawé**. Manaus: Editora UES, 2019.

CBM - E tem que pintar a mão de preto, não é?

JS - Sim, aí é que vem a pintura. Porque cada ferroada pode tirar a pele ou deixar só o inchaço. O inchaço não, uma vermelhidão. Para encobrir as marcas da Tucandeira é que eles vão fazer a pintura, justamente para tentar não ver. Para não ficar aparecendo. Bem pretinho não aparece.

CBM - Ah, "o que os olhos não veem, o coração não sente". Tem um ditado que diz assim.

JS - [risos]

CBM - Nossa, muito legal isso que você falou do ritual da Tucandeira. Tem uma flauta de bambu que é tocada. É dessa flauta que surgem essas 20 melodias diferentes?

JS - A flauta, o bambu, ele é a convocação: "O som da buzina de bambu anuncia o Sagrado ritual! É festa na floresta dos Sateré-Mawé, Andirá Marau!". Então, o buzinaço é a convocatória. "Estamos chegando, é festa e as tucandeiras estão batendo na luva!" Batendo na luva quer dizer que estão prontas para ferrar.

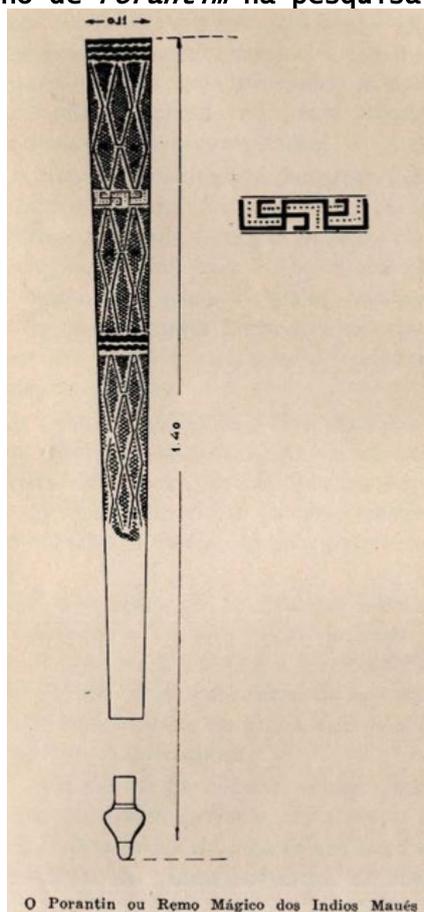
CBM - Você disse que tem essas 20 histórias diferentes e foi relatando quais eram. Isso me fez lembrar do que está *escrito* no próprio *Porantim*.

JS - Justamente. São linhas. É assim, é como se você pegasse um livro e olhasse várias citações. Aí, lá, tu vai ler assim, "segundo Fulano, que fala sobre o povo Sateré-Mawé..." E você vai buscar as informações naquele livro do Fulano e vê que ele citou o Henrique Uggé¹⁰. Aí, você vai lá no livro do Uggé, e vai ter várias outras citações. É a mesma coisa. Começa com a história do *Porantim*, vai estar falando do Guaraná, da dança do Mãe-mãe, do ritual da Tucandeira. São todas histórias com uma conexão. São histórias extremamente longas, longas, longas, que não tem fim. Se a gente ficar conversando aqui, a gente vai falar, falar, falar, e vai aumentando cada vez mais. Só que tem momentos em que a gente não consegue fazer uma explicação correta porque são conhecimentos que se foram com nossos antepassados e tem conhecimentos que existem hoje que não são

¹⁰ Padre Henrique Uggé. **As bonitas histórias Sateré-Mawé**. Governo do Estado do Amazonas / Secretaria de Cultura. 1993.

repassados. Nós temos esse desafio. Nós temos esse desafio, porque tem parentes que não passam as histórias. Eles sabem, mas não passam porque, segundo eles, isso é pros líderes. É uma estratégia de defesa. Porque eles falam bem assim: "não adianta a gente contar, porque aí eles vão aprender tudo e vão usar isso contra a gente". É o medo que eles têm. A gente fala, "não, eles são pesquisadores, nós precisamos contar histórias, que eles precisam entender". Mas é muito difícil.

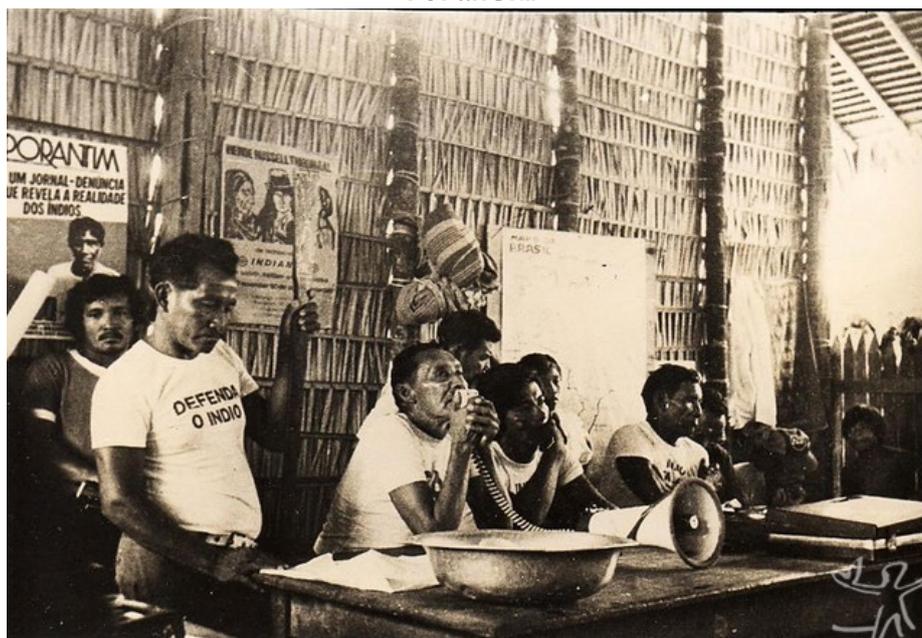
Figura 4 - Desenho de *Porantim* na pesquisa de Nunes Pereira



Fonte: PEREIRA, 1950, p. 79.¹¹

¹¹ PEREIRA, Nunes. **Os índios maués**. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1954.

Figura 5 - Em pé, Tuxaua Geral do rio Andirá Donato L. da Paz segura o *Porantim*



Fonte: Site Povos Indígenas no Brasil¹².

CBM - Por conta do que aconteceu com os colonizadores, claro...

JS - Sim! Tanto é que quando eu escrevi um trabalho em 2009/2010 que foi sobre a trajetória da Educação na minha comunidade, eu tive uma dificuldade tremenda porque ninguém queria me dar entrevista. Ninguém queria falar, ninguém queria contar. E eu: "vamos lá, pessoal, preciso contar o baú na minha história, vamos contar". Inclusive, quando vão pesquisadores, eles contam uma parte só, a outra eles não contam. Eles dizem assim: "olha, mas você também não é obrigado a contar, a você não é permitido contar, essa história pertence a nós". A gente tem aquele sentimento de pertença daquele conhecimento.

CBM - E você tem acompanhado as montagens de teatros indígenas? Quando eu cheguei na lá na plataforma TePI, em que eu encontrei o seu texto, tinha lá uma série de vídeos, relatos, e outras montagens indígenas, performances... Você tem acompanhado esses espetáculos, Josias? Como é que é para você?

JS - Não, eu só tive acesso a literatura como a minha, que é comandada pelo Ailton Krenak, e eu pessoalmente já ouvi falarem.

¹² Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Sater%C3%A9_Maw%C3%A9. Acesso em: 20 jul. 2023.

O professor Renan já passou para mim alguns vídeos, mas eu nunca acompanhei de perto. Ele falou para mim, "Josias, o nosso livro está entre outros de autoria indígena. E possivelmente, como consequência, como resultado, esse livro vai ser base para coisas de teatro". Alguém vai fazer assim como a senhora está fazendo agora. Ele já previa isso, de alguém trabalhar o texto no teatro.

Então, assim, ver mesmo de perto, acompanhar, não. Mas, de longe, a gente vê. Já li a literatura de outros, inclusive, foi também a minha inspiração para a gente escrever.

CBM - O que você leu, com o que você ficou inspirado?

JS - Tem uma literatura que eu li que ele vai contando sobre a história do povo dele e de quando ele tenta encontrar a cidade. A cidade é uma coisa totalmente diferente. E eu imaginei quando papai contava a história dele também. Ele dizia bem assim, "Josias, eu sempre tive vontade de ver como que era a cidade. Era um lugar que nunca apagava as luzes". Antes, só tinha a luz da lua e da lamparina. Quando chegava às 18 horas, aí, já apagava para dormir. Então, tem histórias ali da TePI que vão contando a trajetória de como ele vê na cidade. Inclusive, eu falei pro professor Renan pra gente dar início a outra [peça]. Das minhas coisas de infância, sobre como é a vida de um Sateré-Mawé na aldeia, quando criança. Comecei a contar para ele primeiro que na cidade tem a baladeira, nós temos a flecha. E como é que é confeccionada a flecha? Como é que se pesca? A vovó falava que não tinha malhadeira, a gente pescava numa espécie de *cacuri*, ou então, na canoa. Aí eu fui contando as técnicas. E o professor disse que seria bom a gente escrever. São muitas histórias.

CBM - O *Porantim* ele só é segurado e lido pelo ancião?

JS - Sim. E ele só pertence ao clã Sateré. Os outros clãs não têm acesso. Eles até tentam. E o *Porantim* só anda de noite, sem ninguém saber. É uma estratégia de proteção. Outros clãs já tentaram pegar. Inclusive, veio uma italiana que ela tinha tirado foto de um *Porantim*, em Coimbra. E ela falou que tinha todos os argumentos para tentar devolver. Como é uma propriedade dos Sateré-Mawé, Coimbra não pode ficar com o *Porantim*. Mas Coimbra tem umas exigências, querem saber como vamos manter essa

reliquia, pra saber como vamos preservar, porque é de madeira. Assim como outros povos já resgataram cocares, indumentárias, a gente ainda não fez esse processo. Tem três réplicas, uma é verdadeira. Uma está no Marau (rio), uma no Andirá (rio) e outra em Coimbra. Então ela tirou foto e trouxe, realmente está lá mesmo, bonito.

CBM - A guarda do *Porantim* fica na casa do Ancião Sateré, guardado num lugar que não fica visível?

JS - Sim, só de acesso aos Saterés.

CBM - O *Porantim* participa de algum desses rituais, do Mãe-mãe, ou da Tucandeira? Ele é levado para esses rituais?

JS - O *Porantim* é mais para as reuniões e assembleias, porque ele é como se fosse um carimbo, para dizer assim. "Olha, nós planejamos isso e vai dar certo." É como se fosse o martelo do juiz. Eles dão três batidas no chão.

Ele não tem só essa função, ele também é uma arma né de matar. Ele matava os inimigos. Aí quando os inimigos eram rendidos, ele era uma arma para dar o último golpe.¹³

CBM - Quando você diz que o *Porantim* é usado nessas reuniões e assembleias em que decidem coisas, são aquelas reuniões em que se toma o *çapó* e que as coisas são conversadas?

JS - Sim. E em reuniões pequenas também, comunitárias. Porque as comunidades giram em torno do roçado, eles têm que fazer roçado, tem que fazer farinha, plantar, tem que fazer para poder alimentar os filhos. Se não tiver isso, eles vão sempre depender da cidade e, mesmo fazendo, dependem da cidade ainda. E todos os anos, quando chega o verão, eles vão se reunir, vão dizer, "olha, a minha vontade é fazer um hectare de roça, esse ano",

¹³ Há uma incongruência entre o que foi informado por Josias e por Nunes Pereira sobre o *Porantim* ser, ou não, uma arma de guerra. Nunes Pereira, que habitou a mesma comunidade de Josias Sateré por alguns anos, para escrever a pesquisa "Os índios Maués", na década de 1950, procurou, nos veios da madeira do objeto, por vestígios de sangue, cabelo, ossos, entre outras marcas de uso violento, não tendo encontrado nenhuma evidência disso. No entanto, quando apresentou um desenho detalhado do *Porantim* aos *Kawahib-Parintins*, "antigos vizinhos e inimigos dos Maués", estes identificaram prontamente o desenho como sendo o *Boaháp*, e "a explicação, complementar, esclarecedora, que "Boaháp era um instrumento para matar determinados indivíduos em determinadas condições" (PEREIRA, 1950, p. 85). Seria outro objeto semelhante?

"o meu vai ser de dois hectares". Aí, pega o *Porantim* e bate: "assim seja feita a sua vontade!". Aí, no final, vamos fazer um balanço do que realmente aconteceu. Por isso é que tem o ritual da Tucandeira, porque tem fartura, tem farinha, tem peixe, tem fruta, tem tudo, então, eles vão comemorar. Nessa comemoração vão trazer a juventude para fazer a festa.

CBM - Tem uma pessoa que tem que encomendar o ritual da Tucandeira, né?

JS - Isso, é o anfitrião, aquela pessoa que tem o filho que está querendo fazer o ritual. Ele já preparou o filho dois anos antes e vai ser o financiador.

CBM - É porque tem que contratar os músicos? Quem vai cantar, quem vai tocar a buzina...

JS - Isso é tudo por conta dele [do anfitrião]. O cantor, ele já avisa que a família dele precisa comer, que ele não vai poder pescar, não vai poder fazer nada, só ficar à disposição do ritual, só para cantar. Aí o anfitrião já prepara farinha, ele já prepara "sarrai", que é a formiga queimosa, ele já prepara o cantor, já prepararam os caçadores, os pescadores. Então já está tudo organizadinho, cada um no seu papel, na sua função.

CBM - O ritual do Mãe-mãe tem todas essas características também?

JS - No Mãe-mãe é que tem mesmo, porque além da festividade tem o público. O público precisa estar ali, tem jovens, tem crianças. Mas todo mundo coopera, não tem um "encomendador", as próprias famílias envolvidas é que provêm a festa. Quase que o Ritual do Mãe-mãe não é feito. É mais o ritual da Tucandeira. Não sei dizer porquê.

CBM - Também são contadas várias histórias dentro do Ritual do Mãe-mãe?

JS - Não, elas não são contadas não. Só relembram os clãs e estratégias de ataque e defesa. E tem algumas músicas específicas delas mesmo.

CBM - Você tem alguma coisa que você espere em especial para montagem do seu texto, alguma coisa que você faça questão que tenha?

JS - O Arara Vermelha representa mesmo o clã Sateré. Ele é o *kapi*, representa bem o Clã. Eu fiz isso porque eu quero incentivar os outros clãs a contarem suas histórias também. Em várias reuniões e debates de que a gente participa, me perguntaram porque não aprofundei muito a questão do clã *guaraná*, ou do clã *açaí*. Eu não aprofundei muito porque essa é a deixa para que os outros também contem um pouco da história deles. Eu não quero ser o contador da história dos outros clãs, eu também quero saber das histórias deles. Eu quero que eles sejam protagonistas também.

Porque todos nós temos uma visão diferente, nós colocamos o objeto ali e, a partir do momento que você olha, você tem uma determinada visão daquele objeto. Eu não estou vendo por você, você está vendo esse objeto de um outro ponto de vista. Então você interpreta a história de uma maneira diferente, você escuta a música e interpreta de maneira diferente, você canta... Então é isso justamente que eu quero que eles comentem, falem, escrevam e eu também quero aprender junto com eles. Eu sempre falo isso. Então a *Kapi*¹⁴ vem trazendo essa história do clã Sateré que é do "ut". "Arara Vermelha" vem falando sobre o *kapi*, vem falando sobre o "ut". A arara vermelha é da cor do Sateré, é vermelho. E é vermelho por causa do guaraná. É por isso que é arara vermelha. Mas Arara Vermelha também era apelido dele.

CBM - Por quê?

JS - Porque ele era Sateré, ele dizia: "eu sou a arara vermelha", ele se impactava com a cor, com a beleza.

Tem um episódio do qual ele também participou. É uma história verídica. Quando ele via o pessoal na cidade, ele sempre participava de invasões. As cidades periféricas são feitas de invasões. E ele, nesse processo, também foi junto com a massa. Aconteceu uma invasão, ele foi para essa invasão, e lá fez essa casinha de palha. A melhor casa que tinha era a dele, porque ele sabia tecer a palha, sabia mexer com cipó. Enquanto a dos outros era de lona, de compensado, a dele era toda de palha,

¹⁴ Associação dos *kapi* e das lideranças tradicionais do povo Sateré-Mawé do Rio Andirá, fundada em 2020.

embarreada. Então ele fez uma casa boa, nos moldes de onde ele morava.

Só que, nessa invasão, era proibido cortar Castanheira, porque, na cidade, segundo o Ibama, a pessoa é multada se cortar a castanheira. Então, junto com outro pessoal, eles cortaram as Castanheiras, fizeram casas, cercados, até móveis. E, nesse período, a própria prefeitura, o ministério público, foi acionado para tentar tirar esses invasores. Junto com eles estava o Arara Vermelha lá.

E a juíza era muito nova assim na questão de aparência e ela já tinha feito algumas ameaças, tinha colocado na rádio e na televisão local... E ela já tinha feito algumas ameaças de que quem fosse pego cortando a Castanheira, se utilizando da Castanheira, ia ser multado e a multa era alta... Ela já tinha colocado na rádio, na televisão local, e tinha se espalhado. Todo mundo tremendo. E dentro daqueles movimentos sempre tinha aquelas pessoas que tinham voz mais forte, que não tinham medo e que falavam mesmo. "Olha, se a juíza vier aqui, nós vamos amarrar ela, nós vamos prender ela até dar uma sentença favorável à nossa ocupação, porque a gente não tem casa para morar." E o Arara Vermelha já era um idoso. Sempre quieto, observador, como o Sateré é mesmo, só olhando tudo.

E, nesse processo, a juíza convocou uma reunião com os representantes frisando que quem tivesse alguma queixa, falasse da sua dor, reivindicasse. A juíza chegou com muito policial, muita escolta, fez a reunião. Aqueles que eram os que mais falavam, eram as pessoas que não tinham coragem de enfrentar a juíza. E a juíza é uma pessoa que tem muita autoridade, você não pode falar de qualquer jeito. Você tem que ter cuidado ao falar para ela. Então, nesse cenário, o barracão é grande, o Arara Vermelha pega um banco feito de Castanheira, coloca debaixo do braço dele, e começa a entrar. Ele vai entrando e todo mundo olha pro Arara Vermelha: "o que que ele vai fazer?" "O que esse velho vai fazer perante a juíza?", e todo mundo se olha. E a juíza falando sobre a invasão ser ilegal, que eles iam ter que sair, que ia ter reintegração de posse, que eles não podiam estar lá. Falando que eles fizeram, inclusive, algo muito mais grave, cortaram a Castanheira. Avisou que iam

identificar as pessoas que utilizaram essa Castanheira para pagar uma multa. E Arara Vermelha coloca o banco de Castanheira embaixo do braço, vai entrando, segue, e senta lá na frente da juíza. Ele olha pra juíza e todo mundo observando "o que que esse velho vai falar, o que esse "índio" – que é um termo pejorativo, né? – que nem sabe falar português, o que que vai falar?".

Quando a juíza para de falar, pergunta: "alguém tem alguma dúvida?" E aqueles que eram mais revoltosos, não tinham nem argumento para falar nada. "Ninguém? Ninguém tem dúvida?" Ele levanta a mão, o barracão fica em silêncio para observar o que que ele vai falar... Ele falou assim: "Juíza, você é muito nova, perto de mim, que já sou uma pessoa idosa. Eu acredito que, na sua casa, você tem o conforto, você tem a sua cama, você tem a sua rede, você tem seus filhos, você tem seu marido, você come, dorme e trabalha, e ninguém chega na sua casa para dizer o que você deve fazer. Não é verdade?". E a juíza concorda com ele, porque ele é idoso. "A gente sabe, juíza, o que é certo e o que é errado. A gente sabe também que se eu pegar uma faca e furar a senhora agora, é uma coisa errada e eu vou preso, todo mundo sabe disso. Mas, na sua casa, eu acho que não tem um quarto para todo mundo morar, porque se as pessoas estão aqui é porque elas precisam." Ele falou para a juíza e ela respondeu bem assim: "É por isso que nós estamos aqui para resolver o problema", aí ele continuou. "A senhora já falou muito, agora é minha vez de falar. Eu derrubei castanheira, eu fiz a minha casa de castanheira. Eu fiz a minha cerca de castanheira. A minha casa é bem ali depois dessa rua", ele apontou, né? "A senhora pode ir lá comigo. O nome da minha rua, eu quero que seja Arara Vermelha." Aí a Juíza falou bem assim, "mas, seu Arara Vermelha, não pode, nós estamos falando que vai ter reintegração de posse. Vocês vão sair. Quem tiver sua casinha, que desmonte, vocês vão precisar sair". Mas ele falou que não.

"Eles podem sair, mas eu não vou sair, porque eu estou na minha casa, eu estou junto dos meus filhos e eu quero dizer mais. Quando vocês vieram para cá, vocês invadiram as nossas aldeias, invadiram os nossos territórios, roubaram, mandaram a gente ir

para bem longe. Onde eu tô aqui, tem sangue indígena, tem sangue dos meus parentes, então, o que que eu estou cobrando aqui é apenas o direito de viver e morar nas antigas Aldeias dos meus avós, dos meus pais, porque foram daqui que eles saíram e foi aqui que foi invadido e se formou essa cidade. Toda cidade é formada em cima de cemitérios indígenas, aqui estão enterrados os meus pais, os meus avós." Ele disse para juíza. E a juíza reclamou que não estavam falando de identidade étnica, "nós estamos falando do que é certo e do que é errado."

Ele falou bem assim: "e tem mais ainda. Eu sei que durante todo esse tempo, eu nunca falei nada, mas assim como você é autoridade, eu também sou uma autoridade. Então, eu quero que vocês respeitem meu direito à moradia, é um direito nosso, é um direito ancestral e, por isso, eu não vou sair daqui." Aí, a juíza falou bem assim: "Você é a única pessoa, aqui nesse Barracão, que falou a verdade. Eu vou concordar com você, essa terra é sua. Esse território é de vocês. E por sua causa, ela falou bem assim, eu, a partir de hoje, interrompo a integração de posse e vamos fazer melhorias aqui para vocês, porque realmente você está correto".

Ela falou isso, ele saiu do Barracão e falou: "bando de frouxo!" Todo mundo caiu na risada. Porque que ele falou isso? Porque os mais exaltados foram aqueles que se esconderam. Ele foi o único que dialogou com a juíza. Então, quer dizer, foi uma outra história que ele nos contou e, ao mesmo tempo, essas outras pessoas que estavam ali próximas também falavam que era uma habilidade que ele tinha. Quer dizer, eu já tô traduzindo, já tô parafraseando aquilo que ele contou. Mas quando ele contava, era com tanta ênfase que a juíza realmente determinou que aquela rua fosse Arara Vermelha. Aí eu não sei se realmente isso se efetivou. Quando é que isso aconteceu, em que ano foi isso? Eu não sei muito bem não por causa que eu acho que ela deveria estar entrando na universidade, acho que em 2007, 2008.

Agora já é até um bairro bonito, está todo asfaltado, já tem posto de saúde, escola...

CBM - Isso é lá no Parque das Tribos?

JS - Não, foi numa invasão em Parintins.

Como o "teatro de cura", de que fala Uyra, resgata a importância do fazer teatral numa cultura para rememorar a sua potência mais legítima. A autoestima de um povo promove a chance de novos enredos para os mitos futuros que serão *escritos*.

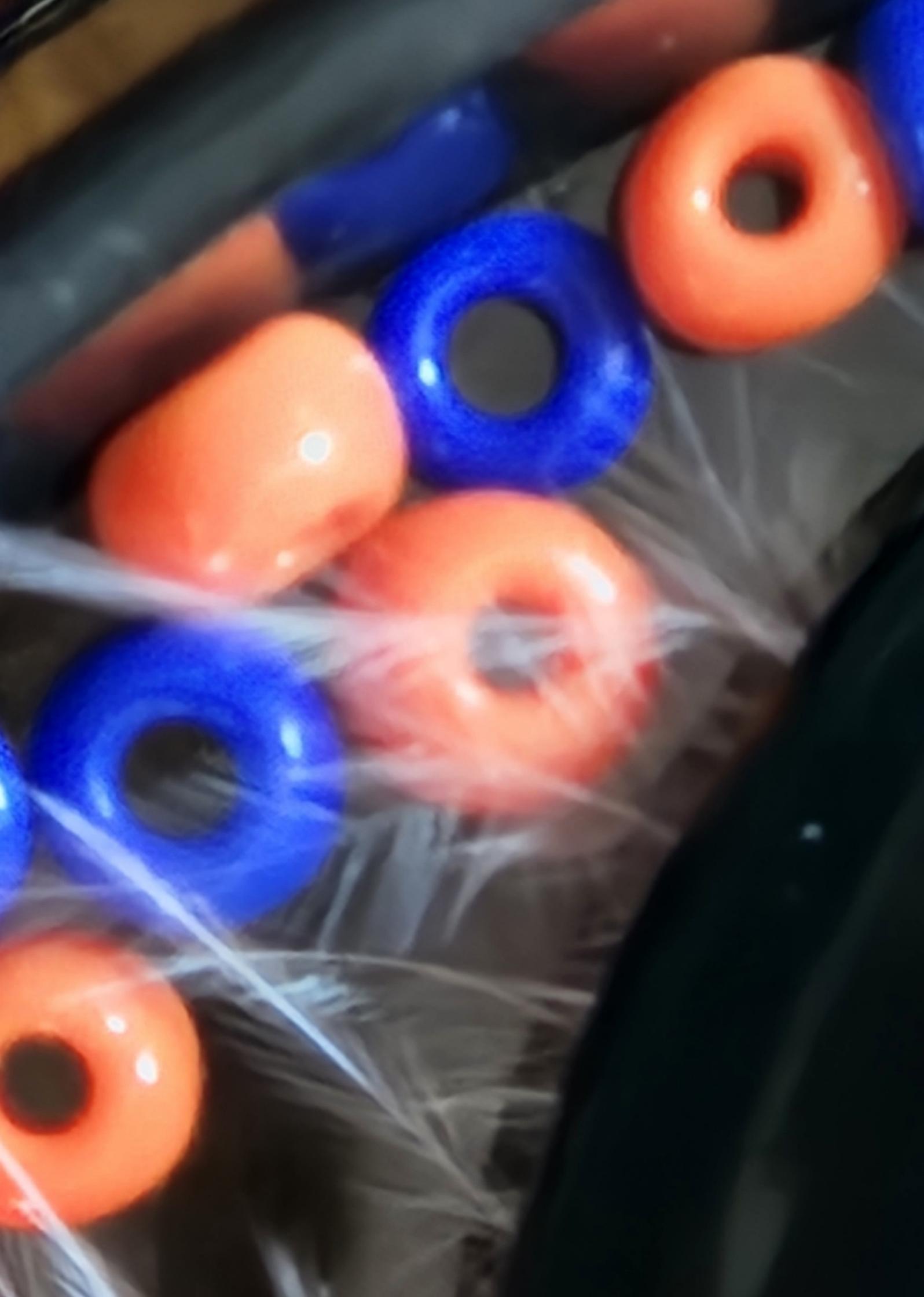
Conhecendo a autora deste capítulo:



Carolina Bassi de Moura é Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É professora adjunta do Bacharelado em Cenografia e Indumentária da Escola de Teatro da UNIRIO, desde 2016. É diretora de arte, cenógrafa e figurinista, em teatro e cinema, interessada pela integração das linguagens artísticas.

carolina.moura@unirio.br

PALAVRAS-CHAVE: Sateré-Mawé; representação indígena no teatro; Arara Vermelha – líder *kapi* do clã *ut*; ritual da Tucandeira; ritual do Mãe-mãe; teatro dos clãs.



Capítulo 4

OS TRAJES INDÍGENAS NA PERFORMANCE DE LANÇAMENTO DE *O FUTURO É ANCESTRAL* NA COBERTURA DAS NAÇÕES UNIDAS

The costumes of The Future Is Ancestral, a performance on the roof of the United Nations

Viana, Fausto; Livre-docente; Escola de Comunicações e Artes da USP; faustoviana@usp.br

1. Introdução

Para mim o futuro é um indígena numa canoa andando no rio Amazonas com um aparelho super sofisticado que rastreia os pássaros e olhando a borda do rio, se vê vários centros de pesquisa integrados com a natureza, buscando soluções e curas para a humanidade.
(Dj Alok, em entrevista para a revista *Forbes*)

O DJ Alok, nome artístico de Alok Achkar Peres Petrillo (1991-), atingiu em 2021 a posição de 4º melhor DJ do mundo de acordo com a prestigiosa revista *DJ Mag* (Top 100 DJ Poll). Na plataforma de música Spotify, Alok tem mais de 20 milhões de ouvintes mensais e 5 milhões de stream, o que faz dele o segundo artista brasileiro mais ouvido internacionalmente¹. O renomado DJ realiza 320 shows por ano em cinco continentes e suas colaborações com artistas do porte de Dua Lipa e John Legend se tornam cada vez mais frequentes.

Em 2020, ele criou o Instituto Alok, que trabalha com projetos filantrópicos de alto impacto no Brasil, na África e na Índia, e o Instituto já doou mais de 10 milhões de

¹ Estes dados são de março de 2023. Disponível em: <https://www.music-news.com/news/Underground/156714/Brazilian-DJ-Alok-on-his-success-with-Britain-s-elite-music-superstars>. Acesso em: 13 jul. 2023.

dólares para projetos sociais e ambientais distribuídos pelo mundo.

Foi em 2022 que ele lançou sua parceria com a United Nations Global Compact para a mudança climática. A proposta recebeu o título de O Futuro É Ancestral e teve “workshops, painéis e conferências sobre sustentabilidade e ambientalismo, e incluiu uma performance memorável no topo do prédio principal das Nações Unidas com líderes indígenas tribais”².

Alok alega que

Levar a sabedoria ancestral da floresta ao mundo faz parte não apenas dos meus objetivos artísticos, mas dos meus princípios como cidadão. Desde que tive contato com a cultura dos povos originários, entendi a importância da preservação e disseminação de seus conhecimentos e de desconstruirmos conceitos, crenças e narrativas que contaminam a visão que adultos e jovens do meu país, e de todo o mundo, têm sobre os indígenas. O futuro pode ser tecnológico e sustentável, mas para isso precisamos ouvir a voz da floresta.³

Em casos como este, sempre nos cabe questionar a legitimidade da ação: se é uma ação mercadológica, a dita ação marketeira, ou se de fato contempla uma visão de mundo mais abrangente, mais justa. O fato é que o site do Instituto Alok divulgou que, entre 2021 e 2022, a instituição apoiou diversas ações com jovens Yawanawá, entre elas a Semana de Arte Yawanawá; o Mariri Yawanawá, festival de cantos; aulas da língua Yawanawá; cursos de cestaria em cipó e promoveu também intercâmbio cultural com outros povos indígenas do estado do Acre (os Poyanawa, Huni Kui e Katulkina)⁴.

² Disponível em: <https://www.insomniac.com/music/artists/alok/#:~:text=on%20spotify%2C%20Alok%20concentrates%20more,Mag%20Top%20100%20DJ%20Poll>. Acesso em: 13 jul. 2023.

³ Disponível em <https://forbes.com.br/forbes-tech/2022/09/alok-e-artistas-indigenas-fazem-performance-na-sede-da-onu/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

⁴ Disponível em <https://institutoalok.org/cultura-e-espirito-yawanawa>. Acesso em: 13 jul. 2023.

Um fato chamou a atenção: eles disseram que apoiaram cursos de vestimentas tradicionais, um tema que interessa particularmente a este artigo.

Três etnias estavam presentes na apresentação nas Nações Unidas: os Huni Kuin, representados por Mapu Huni Kuin, do Acre (Figura 1); os Guarani, representados por Owerá MC, de São Paulo (Figura 2); e finalmente, o grupo dos Yawanawá, do Acre (Figura 3), sobre os quais nossa análise recaí.

Figura 1 - Mapu Huni Kuin



Figura 2 - Owerá MC



Foto: Divulgação.

Figura 3 - O DJ Alok, ao centro, ladeado por membros da etnia Yawanawá



Foto: Divulgação.

Um olhar mais atento à Figura 3 permite perceber que o elenco masculino não usa trajes que se destacam por qualquer nota de exotismo, sendo de uso comum dos homens de forma geral: calça e camisa pretas, e os acessórios ganham bastante destaque sobre este fundo preto. Os colares e pulseiras de miçangas – de muito boa qualidade e fabricadas na República Tcheca⁵ – se juntam ao efeito impactante dos diferentes tipos de cocares⁶.

O grupo feminino necessita de uma análise mais aprofundada para que se possa eventualmente traçar a origem destes trajes – longas túnicas e outros trajes bordados com motivos exóticos.

Os Yawanawá, sua história e hábitos vestimentares

A maior parte dos Yawanawá habita hoje a Terra Indígena Gregório, no estado do Acre, no Brasil. Nesta localidade, são 560 habitantes, que podem chegar a 1.250 ao se considerar os Yawanawá que habitam a Bolívia e o Peru. Originalmente falavam o idioma Yawanawá, mas com a chegada do homem branco (o “contato”), por volta do ano de 1900, eles são proibidos pelos missionários católicos e protestantes de falarem seu idioma, que pertence à família linguística pano. Devem forçosamente falar o português.

⁵ São miçangas de vidro, conhecidas como jablonex, mais bonitas e mais bem acabadas que as chinesas. Disponível em: <https://site.tucumbrasil.com/os-caminhos-da-micanga/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

⁶ Cocar é uma “designação genérica para qualquer adorno de cabeça feito de penas com suporte trançado ou tecido” (RIBEIRO, 1988, p.118). Na imagem da Figura 3, o que se vê são coroas radiais, como aponta a fonte citada. Ao lado do DJ, do lado esquerdo, um adereço que parece ter inspiração norte-americana.

Figura 4 – A localização da reserva Yawanowá no mapa do Acre

Fonte: https://terrasindigenas.org.br/terras-indigenas/3846?id_arp=3846.

A imposição das religiões cristãs traz também consigo a proibição da nudez, que aos olhos do evangelizador é uma forma de pecado nato, que deve ser combatido, de acordo com as rígidas normas das igrejas de origem europeia. Um importante evangelizador, o jesuíta Manuel da Nóbrega (1517-1570), da Companhia de Jesus, enviado para o Brasil em 1549, pedia naquele mesmo ano que viessem de Portugal pessoas que soubessem tecer algodão e que enviassem camisas, ao menos uma para cada mulher, pela honestidade da religião, pois rezavam com os seios desnudos. A camisa europeia das camadas populares que foi provavelmente enviada e/ou confeccionada aqui, tornou-se um marco inicial vestimentar da colonização portuguesa em detrimento da vestimenta local e sua teatralidade.

O hábito de vestir indígenas continuou ao longo dos séculos, como mostrou o pintor Albert Eckhout (1610-1665) na pintura *Mameluca*, de 1641 (Figura 5), feita por encomenda do Conde Maurício de Nassau (1604-1679) na fase em que esteve a serviço da Companhia das Índias Ocidentais em Recife, Pernambuco.

Figura 5 – *MameLuca*, óleo sobre tela de Albert Eckhout



Fonte: Museu Nacional da Dinamarca.

Pela proximidade geográfica do Peru, seria possível associar o traje das Yawanawás com o traje vestido por Juanita, a múmia inca que pode ser vista na cidade de Arequipa. É uma túnica marrom, mas ampla, solta, sem excesso de adornos. Pensou-se ainda nos trajes dos indígenas peruanos de Cuzco, ou ainda a tribo dos Shuar, no Equador, ou os ainda mais próximos Ashaninka brasileiros, que vivem nas florestas do Peru e do Brasil.

Todas estas aproximações visuais seriam possíveis pela simplicidade do corte e modelagem das túnicas em questão: são estruturas muito simples, ancestrais, e que perduram como traje masculino e feminino em muitos povos do mundo até a Idade Média europeia.

Um livro publicado pela Associação Sociocultural Yawanawá, em 2016, trouxe outra perspectiva totalmente inversa ao que se pensava. Raimundo Sales Yawanawá, líder comunitário, deu o seguinte depoimento:

(...) Naquele tempo, o que meus avós me contavam, era que antes do contato o nosso tipo de vida era primitivo mesmo sem roupa. As mulheres usavam apenas aquelas tangazinhas, e os homens nus, apenas amarrando uma envira no órgão sexual. (...) Esse tipo de vida não é diferente dos povos isolados de hoje, que é uma vida sofrida, sem o material que facilita a vida. (ASYA, 2016, p. 18)

Em 2014, aconteceu um encontro com dois membros de uma etnia que nunca tinha entrado em contato com o homem branco. Os dois homens, ao fundo na Figura 6, dão uma ideia do que os Yawanawás usavam no século XIX e anteriores: um cinto de envira, uma tira vegetal extraída da árvore de entre a casca e seu centro, que amarra o pênis para cima.

Figura 6 – Dois membros, ao fundo, de uma etnia que nunca teve contato com os brancos



Fonte: <https://noticias.r7.com/cidades/fotos/indios-que-vivem-em-aldeia-isolada-no-acre-fazem-primeiro-contato-com-homem-branco-veja-imagens-18112014#/foto/1>

As mulheres usariam uma pequena tanga de tecido (talvez como a que vemos da etnia Wapixana, Figura 7), ou ainda de miçangas da mesma etnia, como mostra a Figura 8.

Figura 7 – Retrato de menina Wapixana usando tanga feminina tradicional e segurando um papagaio. Início do século XX (?)



Fonte: Acervo Plínio Ayrosa (APA), do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

Figura 8 – Uma tanga da etnia Wapixana, de Roraima, da coleção do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, Portugal



Fonte: Site do Museu Antropológico.

O processo de catequese dos Yawanawá no começo do século XX os levou a buscar trabalho como seringueiros, retirando borracha. E, lentamente, foram se afastando de seus hábitos e tradições – como visto, não falam mais seu idioma, não seguem suas tradições e passam a usar trajes do homem branco.

O professor de Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre Amilton Pelegriño de Mattos concedeu uma longa entrevista em que se tratou, entre outros assuntos, dos trajes da performance O futuro é ancestral. Mattos

começou por relembrar que os Yawanawá, dada a sua violenta catequização, passaram da nudez para o constrangimento do vestir, “de não poder tirar roupa, (...), porque ainda os missionários têm um trabalho muito violento com eles, é uma questão muito importante para eles”. (FONTE A)

Mattos também reportou que estivera em um evento com uma pessoa que na época era uma liderança indígena promissora e surgiu o debate sobre se os indígenas do Acre, como os Yawanawás, ainda tinham suas tradições e ritos vivos. Ele disse que: “Nós, neste momento, ainda estamos trabalhando, mas daqui a alguns anos a gente vai ter tudo...” (idem). Esta declaração sugere que todos os hábitos estavam perdidos depois de quase um século de dominação missionária. O período da Segunda Guerra foi de extermínio das comunidades indígenas. Esclarece Mattos:

O período da guerra é de extermínio generalizado. Depois da guerra, a galera [os indígenas] fica escondida. É índio, mas fica escondido como se fosse seringueiro... Fica lá cortando seringa e tal, na deles... Não pede terra, não quer fazer nenhum ritual, alguns nem falam a língua – só no reservado, é por isso que a língua sobreviveu, porque não deixaram de falar. Mas é no final da década de 60 e na década de 70 que eles começam a fazer esse movimento de expulsar os brancos, expulsar os missionários, “Porque aqui a gente agora vai falar nossa língua, vai continuar fazendo casamentos, os nossos rituais e vai tentar recuperar alguma coisa que a gente perdeu”. Isso tudo movido pela necessidade de terra. (FONTE A)

Quando Mattos vê as fotos dos Yawanawás com as saias de palha (Figura 9), explica que quem trouxe esses trajes foi Raimundo Sales Yawanawá, a liderança indígena que expulsou os missionários. Tanto estas saias como as túnicas que eles passaram a adotar para eventos importantes e encontros com os brancos são talvez um reflexo daquilo que os missionários tinham implementado no imaginário deles como “roupas de indígena”. Não que, no Brasil, outras etnias não façam uso de saias de palha, mas é curioso pensar que os missionários da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, no Haváí, tenham “adotado” para os nativos estes trajes no século XIX.

Quando viu as fotos da performance de Alok com os indígenas, Mattos comentou da semelhança das túnicas Yawanawás com as túnicas dos Ashaninkas (as kusmas), mas destacou que a Ashaninka não tinha mangas. As da performance pareciam com desenhos estadunidenses – inclusive os brincos guardavam semelhança com os da etnia Apache.

Figura 9 – As saias de palha de buriti dos Yawanawás



Fonte: ac24horas.com.

Ao ver a Figura 10, do Festival Mariri dos Yawanawás, Amilton Mattos dá importante e esclarecedora explicação sobre os trajes, uma mistura de *collants*, *croppeds*, cocares os mais variados, homens brancos e indígenas dançando, que levariam um figurinista teatral a indagar o que faz sentido junto, como conjunto.

Figura 10 – O povo Yawanawá celebra a abertura do Festival Mariri, no Acre



Fonte: G1.

Mattos esclareceu que, na mesma época da expulsão dos missionários e na luta pela demarcação das terras indígenas, que tinham sido distribuídas pelo Governo Federal para não indígenas e que agora tinham que ser retomadas, as lideranças indígenas enviaram para os Estados Unidos jovens para estudar inglês e marketing. Um destes, Joaquim Tashka Yawanawá, vai e quando volta implementa o “Festival Yawanawá”, que Mattos afirma ter visitado em 2005 e na ocasião já tinham acontecido mais de dez edições. Ele explica:

E o que era o “Festival Yawanawá”? Era reinventar um monte de coisas, era reinventar as brincadeiras supostamente tradicionais, e também era uma coisa de pesquisar com os velhos e transformar aquilo para turista. Eles viam os gringos como mercadorias e era um negócio muito escancarado. Para vocês terem uma ideia, o governador ia todo ano no festival. Durante o dia tinha várias coisas, tinha o momento dos guerreiros Yawanawá, que tinha as lutas, as brincadeiras e também tinha o momento da cerimônia da Ayahuasca. Aí é que a coisa piora... porque o que acontece é que todo mundo a procurar os Yawanawá, porque esse festival vai bombando e eles percebem que têm um outro público... e aí eles vão oferecer um outro tipo de produto, que é uma iniciação xamânica. Daí você faz uma dieta nessa iniciação xamânica, e é pesada, não é para qualquer um não, mas vira uma febre. (FONTE A)

Mattos toca então no assunto sobre a relação de Alok com os indígenas, já que Alok esteve na reserva, inclusive tomando Ayahuasca:

Quando o Alok chega, os caras são muito especialistas, e o que eu quero dizer é que essa galera já recebe gente há muitos anos. Essas meninas foram criadas recebendo esses gringos de todo lugar, trazendo todas essas referências de outros povos indígenas. Esses são os Yawanawá. Então assim, os Yawanawá que andavam pelados só com a envira, é só mais um elemento dentro dessa sopa toda que são os Yawanawá. (idem)

Quando os entrevistadores perceberam que não havia nada ou quase nada de autêntico nos trajes, Mattos quis discutir o tema autêntico: “Indígena autêntico é uma contradição entre termos! Porque o indígena é justamente o que devora o outro, então ele não pode ser autêntico...”. Quando questionado se era aculturação, por parecerem trajes algo exagerados para representarem uma etnia, ele explica que definir cultura já é complicado: seria algo como definir o que é sociedade para os indígenas. “Sociedade é animal, plantas... então cultura para eles é o corpo”. Ele pensa inicialmente em usar acultural, mas substitui por devoração, um conceito que traz do antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009):

Mas o que eu quero trazer de volta é como eu fui traçando com os conceitos que a antropologia vai pensando, principalmente o Lévi-Strauss, que é essa coisa do afastamento e da aproximação, de devorar e ser devorado. Porque você pode tentar devorar o outro e ser devorado. (idem)

De volta aos trajes de O Futuro É Ancestral, Mattos acredita que foi o caso de serem devorados:

Aí eu acho que eles foram devorados. E eu falo isso porque eu estou te contando a história dos Yawanawá. Os Yawanawá são um povo que faz do indígena, da cultura indígena, da identidade indígena um negócio. (idem)

Neste caso, trata-se evidentemente de uma opção deles. Não cabe um julgamento de valores.

2. Apontamentos finais

Este breve artigo trouxe à tona, graças fundamentalmente à contribuição do Professor Amilton Pelegrino de Mattos, alguns conceitos de difícil discussão no que se refere às comunidades indígenas: cultura, aculturação, tradição, autêntico e autenticidade...

Ao se traçar as trajetórias dos trajes Yawanawá, ficou evidente que aqueles trajes prévios ao “contato” – o encontro com o homem branco – não existem mais por uma série de razões: a catequização e a ação violenta e repressora do missionarismo; a mudança para uma atividade econômica em que o traje era diferente, já que eles passaram em sua maioria a trabalhar como seringueiros.

Quando os próprios Yawanawás decidem expulsar os missionários e retomar o controle de suas terras, novas opções têm que ser feitas em todos os sentidos da vida da comunidade, inclusive as vestimentares. Fica evidente que estar nu ou usando uma casa de envira, ou mesmo uma tanga de cerâmica ou tecido não é o traje a ser adotado por uma comunidade que tem que estar inserida no mundo, inclusive lidando com a violência do homem branco que continua atacando e violentando as mulheres indígenas.

Assim, a adoção de saias de palha, de túnicas bordadas a serem usadas nos encontros importantes e festas em que os brancos estão envolvidos e outras escolhas que podem soar estranhas aos olhos de alguém externo ou alheio à comunidade, fazem parte de um projeto desta comunidade indígena, quer seja um resquício do que o missionário determinou como “traje indígena”, quer seja uma opção mercadológica do festival Yawanawá.

Naturalmente, há uma questão de conforto corporal que o traje “do branco” traz que não pode ser deixada de lado.

De volta à performance do DJ Alok, em conversa com o líder dos Huni Kuin, Mapu Huni Kuin, que se apresentou junto com os Yawanawá, ficou claro que não houve um figurinista

contratado para o trabalho: cada etnia fez a escolha dos trajes que iria usar.

É necessário lembrar que, acima de tudo, é uma performance artística, em que artistas de diferentes etnias foram convidados a cantar com um artista branco de renome internacional. Mapu Huni Kuin disse o seguinte sobre a experiência com o DJ Alok:

A minha experiência com o Alok em Nova York pra mim foi muito espetacular mesmo, e sabe por quê? Foi uma oportunidade da gente falar com o mundo, e ao mesmo tempo expor esta diversidade de conhecimento que o nosso povo tem para a humanidade, mesmo, conhecer a identidade cultural, a identidade do povo nativo que vive na floresta. Então é exatamente isso, o Alok é uma abertura de porta e a gente chegou nas pessoas grandes para poder mostrar para eles onde eles não têm esse conhecimento e a gente chegar e apresentar essa nossa cultura, através da pintura, através do cocar, através do colar, através do Sãputari, que é esta veste, através das pulseiras... Então, pra mim, foi uma oportunidade mesmo, uma abertura de porta mesmo, e foi muito bom. Poxa, é uma emoção falar desse momento, porque a gente é muito grato por todas as portas que se abrem, sabe? Então é isso, para mim foi um marco, ficou marcado na história! (Fonte B)

Os trajes das Figuras 6, 7 ou 9 – a nudez, a tanga, as saias de palha com os seios expostos talvez satisfizessem aqueles que buscam sempre no traje de cena – e é o caso, já que se trata de uma performance (e pública) – o realismo. Neste caso, o que seria o traje realista? Algo que remetesse aos “shows etnológicos” dos séculos XIX e XX, que foram também chamados de “zoológicos humanos”, quando seres humanos de países que estavam sendo colonizados eram expostos como animais? Foi o caso dos 267 homens e mulheres do Congo, que foram levados para um parque em Bruxelas, na Bélgica, numa “Vila do Congo” que atraiu 40 mil visitantes por dia em 1897, para exaltar os feitos colonizatórios do rei Leopoldo II, que levava “a civilização para o Congo”? O jornal *Deutsches Welle* relata, através do historiador Marteen Couttenier, que os congolezes “eram literalmente apresentados como homens das cavernas, dançando com saias de ráfia, cheios de desejos primitivos”, acrescentando que “eles nunca eram mostrados como intelectuais ou artistas ou apenas pessoas normais”. Mais assustador? Esta espécie de

reconstrução do selvagem aconteceu na Bélgica em mais duas edições. A de 1958 produziu uma das fotos mais tristes que a humanidade já viu: uma menina negra do Congo, muito pequenina, é alimentada por sobre uma cerca de madeira por uma mulher branca, sorridente.

Muito recentemente, o autor deste artigo escreveu:

Cada vez mais caminhamos para uma participação efetiva do traje de cena no todo do espetáculo, sendo parte integrante dele do ponto de vista autoral, não submisso a apenas um ponto de vista – de um diretor, por exemplo. A mesma liberdade criativa dada à equipe tem que ser permitida ao figurinista: o ato de criação do traje é uma expressão artística livre. Restringir um traje ao realismo, no sentido algo distorcido que muitas vezes assume, é retirar do artista-figurinista seu direito de expressão. Até mesmo para trabalhar o seu realismo, se é o que deseja retratar em cena – tem que ser um realismo amadurecido, artístico, não fetichizante – a não ser que isso interesse do ponto de vista do processo final. (VIANA, 2023)

É possível pensar, como sugeriu Mattos, que eles tenham sido devorados. Mas do ponto de vista da criação artística, eles reuniram elementos de várias culturas – ainda que o termo seja de difícil definição –, algumas tão ancestrais como as suas: Apache, Maia, Inca, outras etnias brasileiras – em prol de uma criação artística que estivesse integrada à proposta do evento, da performance, e do projeto O Futuro É Ancestral, do Instituto Alok.

Esta liberdade artística é um pressuposto do figurinista, sejam eles indígenas ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FONTE A: VIANA, Fausto. **Entrevista com Amilton Pelegrino Mattos**, feita no dia 03 de março de 2023, publicada nesta mesma edição de *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais*, Capítulo 13.

FONTE B: Viana, Fausto. **Entrevista com Mapu Huni Kuin**, feita no dia 05 de abril de 2023, publicada nesta mesma edição de *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais*, Capítulo 14.

VIANA, Fausto. **Trajes realistas nas artes cênicas: um ensaio a partir das telenovelas**. Texto inédito, no prelo, a pedido do Instituto Politécnico de Lisboa.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Fausto Viana: É bacharel, mestre e doutor em artes cênicas pela ECA-USP. Professor livre-docente da Universidade de São Paulo, é autor, entre outros, dos seguintes livros: *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *O traje de cena como documento*; *Dos cadernos de Sophia Jobim. Desenhos de história da moda e de indumentária* e *O figurino teatral e as renovações do século XX*.

faustoviana@usp.br

PALAVRAS-CHAVE: Yawanawá; DJ Alok; Traje de cena; Traje de performance; Nações Unidas.

Este artigo contou com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, a FAPESP, através do projeto 2109/01281-0. O título do projeto é *Para vestir a cena contemporânea: modas e moldes no Brasil dos séculos XVI e XVII*.



Capítulo 5

APARÊNCIA INDÍGENA ESTEREOTIPADA NO TEATRO POPULAR DO PÁSSARO JUNINO EM BELÉM DO PARÁ

Stereotyped indigenous appearance in the popular theater Pássaro Junino in Belém do Pará

Ribeiro, Graziela; Doutora em Artes; Universidade Federal do Pará; grazielaribeiro@ufpa.br

Alcântara, João Victor de; Graduando em Arquitetura e Urbanismo; Universidade Federal do Pará; joao.trindade@itec.ufpa.br

1. Introdução

A noção de estereótipo, segundo Campos (2021), começa a se moldar no século XX, a partir de uma publicação do jornalista Walter Lippmann no ano de 1922. O termo foi adotado primeiramente para se referir à ideia “(...) que os sujeitos são definidos pela sociedade como forma de defesa pessoal, e são determinados de acordo com a cultura e tradição familiar as quais nos pertence” (CAMPOS, 2021, p.3). Outros estudos acerca do tema foram publicados posteriormente; no entanto, permanece em sua essência uma definição correspondente com a generalização das características referentes a um determinado grupo de indivíduos.

Na sociedade contemporânea, a concepção de estereótipo tem sido aplicada em diversos contextos e perpassa por debates que envolvem questões étnicas, raciais, de gênero, grupos urbanos etc. No que diz respeito às populações indígenas brasileiras, por exemplo, a visão estereotipada se vê presa à imagem romântica, distanciada da realidade atual, em que os representantes dos povos originários se

manifestam em redes sociais, na política e na mídia. Muitas destas vozes do agora desmistificam o discurso obsoleto acerca de sua existência e modos de vida. No entanto, apesar do volume de informações sobre a situação do indígena, em contexto urbano ou rural, a questão da aparência é permeada por dúvidas, incertezas e abordagens polêmicas. Com o adendo de que a aparência aqui mencionada se refere à apresentação de elementos incorporados ao vestir, incluindo o uso de acessórios.

No âmbito acadêmico, temáticas indígenas têm sido revisitadas e reescritas a partir de novas perspectivas. Com o advento das políticas públicas para os povos tradicionais, a escrita realizada neste trabalho visa contribuir trazendo algumas provocações, aprioristicamente, em tom muito mais reflexivo do que propriamente com respostas prontas. Assim, busca-se pensar sobre a forma estereotipada da aparência indígena no contexto teatral, especificamente dentro de uma prática cultural tradicional da região Norte do Brasil: o teatro popular Pássaro Junino, que resiste há mais de cem anos na capital do estado do Pará, Belém.

Ocorre que dentre os personagens dos Pássaros Juninos, observa-se a presença de um grupo composto por personagens indígenas, conhecida como Maloca. A presença deste núcleo é fixa nas apresentações, e os personagens performam devidamente caracterizados. A forma pela qual se dá esta caracterização nos leva a pensar sobre alguns pontos no que tange à "forma indígena" de trajar, e, sobretudo, como ainda permanece entre nós a imagem das "Iracemas e Peris" até os dias de hoje.

Organizou-se, então, desencadeado pela referida temática, um texto que trata primeiramente da contextualização do fenômeno cultural Pássaro Junino, buscando um entendimento sobre a função e a estética do núcleo Maloca nas apresentações, para tal usou-se referencial teórico composto por autores e obras que descrevem estes fatores: Luís da Câmara Cascudo, João de Jesus Paes Loureiro, Margareth Refkalefsky e Carlos Eugênio

Marcondes de Moura. Sobre aparência, utilizou-se como arcabouço teórico as ideias do sociólogo francês Michel Maffesoli, que aprofundou o assunto em suas obras *No fundo das aparências* e *O tempo das tribos*.

A metodologia de elaboração deste conteúdo priorizou a consulta em livros e em veículos da mídia digital atual, caracterizando tal procedimento como uma pesquisa de caráter exploratório. Uma breve análise imagética complementa as observações geradas a partir das referências bibliográficas. Cabe no futuro uma ampliação da problemática principal, que deve se aprofundar com entrevistas de participantes do Pássaro Junino.

Como resultado parcial, constata-se que temos um território complexo, tendo em vista dois desdobramentos: a gênese da imagem do indígena brasileiro e a visão que unifica as características estéticas específicas de cada etnia.

2. Breve definição de Pássaro Junino

Para fins de contextualização, temos como ponto de partida os apontamentos descritivos do verbete do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, acerca do folguedo estudado. A referida obra destaca que o Pássaro Junino é uma atração que integra as festividades juninas na região Norte do Brasil, em especial na capital do Estado do Pará, Belém, e inclui uma apresentação teatral com enredo mágico de morte e ressurreição, com a incorporação de quadros com música, dança e performances de uma variedade de personagens organizados em núcleos. Assim temos os núcleos de nobres, maloca, matutos, fadas e o pássaro, que geralmente se personifica em uma criança.

Figura 1 - Apresentação do Pássaro Junino Pavão em junho de 2023



Foto: Alexandre Baena.

Esta forma de teatro popular foi criada sob influência do movimento teatral e operístico profissional que circulava na região durante o período da *Belle Époque* amazônica, ou seja, fim do século XIX e início do XX. Até os dias de hoje, a estrutura narrativa se mantém fiel à original: um enredo de morte e ressurreição em torno de um pássaro. O elenco é formado por brincantes, que não necessariamente têm formação na área cênica, sendo o responsável pelo grupo e pela organização dos ensaios, apresentações e afins, conhecido como guardião. Existem grupos com aproximadamente cem anos de existência.

O professor e escritor João de Jesus Paes Loureiro, na obra *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*, faz a seguinte explanação:

É compreensível que, numa realidade cultural como a da Amazônia, de riquíssima variedade de pássaros indissociáveis de sua paisagem, marcada pela contemplatividade e o devaneio, o pássaro entra-se de forma preeminente nas simbologias da arte. (LOUREIRO, 2000, p. 314)

Além disso, o autor sintetiza algumas características da estrutura de funcionamento do Pássaro Junino.

O Pássaro Junino é uma forma de teatro popular, um teatro *sui generis*, com aparência de opereta, organizado em pequenos quadros e contendo uma estrutura da base musical. A linha dramática condutora é constituída pela perseguição de um pássaro pelo caçador, sendo que, após abatido, o pássaro é ressuscitado, em geral, por algum personagem com poderes mágicos. (LOUREIRO, 2000, p. 311)

A pesquisa de Carlos Eugênio Marcondes de Moura intitulada “O teatro que o povo cria”, publicada pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, em 1997, faz uma densa investigação, não apenas sobre o Pássaro Junino, mas sobre os chamados “cordões de bichos”, presentes na capital e interiores do estado. Os cordões podem incluir outros animais, como peixe-boi e apresentam peculiaridades que os distanciam do melodrama.

Os grupos de Pássaros geralmente são identificados a partir de uma espécie (Tem Tem, Tucano, Rouxinol, Beija-flor, Colibri e outros) e de sua origem, relacionada a uma região específica de Belém, bairros e distritos (Guamá, Outeiro, Mosqueiro e outros).

No geral, as apresentações possuem personagens distribuídos nos seguintes núcleos: o Pássaro (cada grupo possui um pássaro diferente e o personagem da apresentação é o animal correspondente ao nome do grupo), os Nobres, Caçador, Matutos, Fada, Pajé, Feiticeira, Maloca e Ballet.

3. Sobre o núcleo “Maloca”

Um dos núcleos fixos nas montagens de Pássaro Junino é formado por personagens indígenas e se denomina “Maloca”¹. Moura discorre sobre a função da Maloca e explica que:

¹ [...] casa de guerra em nheengatu, ou simplesmente a casa, decorrentemente, o grupo humano que dela participa, ligado pelos vínculos do solidarismo tribal (CASCUDO, 2012, p. 420).

Em princípio a função da maloca é coadjuvar aqueles que se dispõem a reencontrar ou capturar o pássaro roubado ou fugitivo, a exemplo do que ocorre no boi-bumbá. À medida que os textos se sofisticam, a maloca passa a ter outra participação, por exemplo, tomando o partido dos bons contra os maus. Isto significa acolher as vítimas do vilão, cuidar de seus ferimentos e até mesmo dispor-se a ir à guerra, em solidariedade aos despojados de seus direitos. (1997, p. 245)

Algumas características marcantes deste núcleo são: a utilização de figurinos confeccionados com plumas e penas, os nomes de suas personagens e utilização de termos em tupi-guarani e/ou nheengatu². De modo geral, na Maloca também se observa personagens fixos. Dentre eles estão: O *Morubixaba* (*Tuchaua*, autoridade máxima do grupo); Índia-branca (uma das principais personagens da Maloca e é responsável pela comunicação entre indígenas e não indígenas) e outros personagens de menor destaque, que são batizados com nomes de origem indígena, como: Piapotira, Iananci, Nubiára, Ierecê, Potira Coema etc.

Um aspecto observado por Moura é que o núcleo indígena é uma representação inspirada na nação *Aruã* que, segundo o autor “[...] povoou a ilha de Caviana, Mexiana e a parte oriental da Ilha do Marajó, ali permanecendo de 1450 até 1820, quando seus últimos remanescentes foram dizimados [...]” (1997, p.248).

² [...] a língua geral amazônica, falada, em sua origem, pela nação tupinambá.

Figura 2 - Personagens da Maloca na apresentação do Pássaro Junino Pavão em junho de 2023



Foto: Alexandre Baena.

refkalefsky (2001) considera que a exuberância da indumentária do núcleo Maloca está em sintonia com o traje das crianças que cumprem a função de vestir o Pássaro, os chamados porta-pássaros, que usam uma indumentária composta por plumas, penas, tecidos brilhosos, bordados e coloridos. Em seu estudo acerca do traje de cena nos espetáculos de Pássaro Junino, a especialista descreve a aparência do núcleo indígena da seguinte forma:

A característica em se tratando de material e que os unifica como conjunto são as penas, plumas e adornos de cabeça. Na maioria das vezes, um saiote de penas e uma pequena peça de tecido rebordado de contas cobrindo os seios das índias [sic] e os grandes adornos de cabeça. Existe uma grande diversidade de uso das penas nos tornozelos, nos pulsos, colares e alguns acessórios específicos entre os quais destacamos o arco e a flexa ou a lança, que enfatiza a função dos guerreiros. (2001, p. 116)

A problemática proposta por este trabalho parte da necessidade de se refletir sobre este tipo de representação estereotipada da aparência indígena na contemporaneidade, visto que, paradoxalmente, o Pássaro Junino, enquanto fenômeno

cultural, tem sido objeto de um número crescente de pesquisas acadêmicas, portanto observado a partir de olhares analíticos e críticos. Assim, fica a dúvida sobre o porquê de ainda permanecer a representação que, segundo Lessa (2016, p.19), “[...] reforça a criação de uma ideia falha sobre quem é o índio hoje no Brasil e quem era ele no passado”.

4. Em torno da ideia de aparência

Sobre a questão da aparência, temos como referência a publicação do sociólogo Michel Maffesoli intitulada *No fundo das aparências*. Ao desenvolver a figura do *Homo Estheticus*, o livro pontua a relevância em se expandir as observações quanto a esta temática, visto que, segundo o autor, “Admita-se, hoje em dia, que a aparência, a superficialidade, a ‘profundidade da superfície’ estão na ordem do dia” (MAFFESOLI, 2010, p. 109).

É a partir desta compreensão que destacamos como objeto de investigação o vestuário em folguedos da Amazônia. Em especial, ao tratar da categoria traje de cena no teatro dos Pássaros Juninos, Margareth Refkalefsky contribui de forma primorosa com seu livro *Pássaros... bordando sonhos: função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará*. Além de ter realizado uma escrita descritiva e ilustrada dos trajes, ela argumenta que é por meio do vestuário dos personagens que o público localiza a narrativa em termos espaço-temporais. Assim a autora cunhou o termo “figurino-cenário”. Conforme verifica-se no seguinte fragmento:

São os trajes, os acessórios e o corpo do ator que permitem ao comediante mostrar onde se encontra o personagem e onde se realiza a ação dramática. É a vestimenta, que orienta o espectador a estabelecer correlações entre os vários personagens. (2001, p.82)

Ainda sobre a aparência nos apontamentos de Michel Maffesoli, temos no livro *O tempo das tribos* [sic] ponderações a respeito de práticas humanas que, por diversos fatores, organizam os indivíduos em grupos, por meio de um fenômeno que o autor denomina “neotribalismo”.

No que tange às investigações acerca da sociedade pós-moderna, principalmente nas grandes metrópoles, o autor reconhece a importância da aparência, como aquilo que “aparece”, no sentido de ser visível, e que funciona como um “cimento” que une os indivíduos e contribui na formação de grupos, que ele nomeia como “tribos”³.

Quando se examina a aparência dos brincantes nas apresentações teatrais dos Pássaros Juninos, notamos que os núcleos são representados pela forma de vestir, tendo em vista que eles seguem padrões. Este padrão transcende qualquer classificação por espécie e/ou origem do grupo de Pássaro e pode se diferenciar apenas pelo material utilizado na confecção dos trajes, ou seja, o núcleo Maloca, independentemente do grupo a qual pertence, segue o padrão que reproduz o aspecto estereotipado indígena, sendo sua diferenciação muito mais consequência do número e tamanho de plumas, mais ou menos brilho, aspectos que refletem as condições financeiras do grupo e não uma estética divergente. Não se leva em consideração diferenças étnicas, portanto vemos como uma das características o caráter uniformizado e estereotipado do indígena amazônico.

5. Aparência indígena e origens dos estereótipos

No imaginário brasileiro ainda sobrevive, muito fortemente enraizado, um modelo acerca das figuras indígenas que, outrora, se difundiram em livros didáticos, na iconografia de movimentos artísticos brasileiros de séculos passados, bem como em personagens da literatura, TV e cinema. Lessa (2016) argumenta que esta construção estereotipada é consequência dos padrões estéticos das pinturas e gravuras, notadamente produzidas em

³ Ressalta-se que as reflexões de Michel Maffesoli desconsideram a ideia de utilização do termo “tribo”, hoje devidamente questionável, para se referir à qualquer abordagem relacionada aos povos originários ameríndios.

movimentos artísticos nos séculos XVI, XVII, XIX e XX. Segundo a autora, a difusão destas imagens no sistema educacional brasileiro disseminou o estereótipo indígena.

Estas características têm sido representadas por um biotipo específico e pela forma de vestir, no geral, incorporando adereços e pintura corporal, a nudez ou seminudez. Este tipo de representação é recorrente em filmes, novelas, no carnaval, no teatro, conforme verifica-se no trecho a seguir:

E o problema nasce então dessa imagem padrão construída: de indígenas nus, que vivem nas florestas, distantes da dita “civilização”, com cabelos negros e lisos, falantes de uma outra língua. Esse é um estereótipo muito enraizado em um imaginário e memória popular, mesmo em nossa contemporaneidade. (ALMEIDA, 2022, p. 583)

No que diz respeito à forma de vestir, seu caráter problemático tem gerado questionamentos e dúvidas, sobretudo durante o período do carnaval brasileiro, considerando que durante muito tempo a “fantasia de indígena” era bastante comercializada. Segundo o trabalho de Bora, acerca da representação indígena no carnaval do Rio de Janeiro, “É na segunda metade do século XIX que as fantasias de índios [sic] ganham destaque nas folias de rua da cidade, conforme comenta Eneida de Moraes” (MORAES, 1958, p. 97 apud BORA, 2013). Enfatiza-se, mais uma vez, que este “indígena” não traz traços específicos de nenhuma etnia.

Moura (1997) reconhece que o núcleo da Maloca no Pássaro Junino reproduz uma imagem romantizada do indígena, muito explorada no movimento romântico, sobretudo na fase indianista. Para o autor, “Potira Coema e suas colegas inserem-se em uma tradição literária de idealização romântica do índio [sic], de que foi um dos formuladores José de Alencar” (p. 246).

6. Aspectos conclusivos

Deparamos então com duas questões iniciadas pelo debate do estereótipo da aparência indígena. A primeira delas é o caráter de unicidade, tendo em vista que resume as características físicas diversas de variadas etnias em apenas uma, e sabemos que “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHE, 2009, p.10). A segunda, é referente à ênfase nas características relacionadas a um padrão romantizado, reforçado pela literatura e pelas artes plásticas de séculos passados, que dificultam o entendimento acerca dos modos de vida dos povos originários na sociedade atual.

Uma maneira de solucionar a questão da unificação das características das etnias indígenas seria a estratégia adotada pela cantora Anitta no carnaval de 2023. Na divulgação da fantasia da cantora, ressaltou-se que a indumentária fazia menção à etnia Guajajara. Pelo que foi divulgado nas redes sociais e portais de notícias, o traje da artista teria sido inspirado em uma entidade cultuada no estado do Maranhão e em outros estados do norte do Brasil, a guerreira Jurema.

Figura 3 - A cantora Anitta e sua indumentária no carnaval de 2023



Foto: Portal Amazônia.

Contrariamente à maneira etnocêntrica que se observa neste tipo de utilização, a cantora teve o cuidado de usar um traje confeccionado por mulheres indígenas Guajajara do grupo Ma'irTamakya, etnia do estado do Maranhão.⁴

A atitude da artista foi, no geral, avaliada positivamente, pois trouxe visibilidade ao grupo de mulheres que confeccionou o figurino. Além de ter atualizado a imagem da mulher indígena, que passa a ser entendida como uma empreendedora, distante da figura romantizada. A aprovação da ação de Anitta foi ressaltada pela atual Ministra dos Povos Indígenas do Brasil, Sônia Guajajara, que declarou:

Apropriação cultural se dá somente quando utilizam de nossos costumes e artigos sem o nosso consentimento, o que não foi o caso nesta situação, já que temos um respeito mútuo e admiração pela talentosa Anitta. (PORTAL AMAZÔNIA, 2023)

⁴ Disponível em: <https://portalamazonia.com/cultura/figurino-produzido-por-indigenas-quajajara-do-maranhao-e-usado-por-anitta-no-carnaval>. Acesso em: 12 jun. 2023.

É praticamente impossível prever se os grupos de Pássaros Juninos pretendem futuramente reelaborar a identidade visual acerca da caracterização dos integrantes da Maloca, pois sabemos que, embora movente, as manifestações de tradição popular tendem a mudar lentamente. Tendo em vista que a realidade da cultura popular no Brasil é a escassez de recursos e apoio governamental, fica também a dificuldade para a confecção de novos figurinos para os grupos e a impossibilidade de investir na mão de obra de uma comunidade, como fez Anitta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORA, Leonardo Augusto. Entre bons e maus selvagens: a representação do índio no carnaval brasileiro. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 109-126, nov. 2013.

CAMPOS, Luís Antônio M. O que são estereótipos. **Ciência Atual: Revista Científica Multidisciplinar da Unisão José**. Rio de Janeiro, 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

LESSA, Agla M. de M. **Imagens e Olhares: povos indígenas e a construção/reforço de estereótipos através de imagens dos séculos XVI-XVII e XIX-XX utilizadas como complementos em conteúdos na sala de aula**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Cachoeira, BA, 2016.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. Volume 4. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará: da dramaturgia ao espetáculo**. Belém: Secult. 1997.

PAULO DE ALMEIDA, Helena Azevedo. A mitologia de uma “identidade indígena” única e a sua transmutação em “caboclo”: uma perspectiva em longa duração. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, vol.19, ano XIX, nº 1, janeiro/junho, 2022.

PORTAL AMAZÔNIA. Disponível em: <https://portalamazonia.com/cultura/figurino-produzido-por-indigenas-quajajara-do-maranhao-e-usado-por-anitta-no-carnaval>. Acesso em: 12 jun. 2023.

REFKALEFSKY, Margaret. **Pássaros... bordando sonhos: função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará.** Belém: Instituto de Artes do Pará, 2001.

Conhecendo os autores deste capítulo:



Graziela Ribeiro Baena: Possui graduação em Letras e Moda, formação técnica em Figurino, é Mestra e Doutora em Artes. Figurinista em Belém do Pará, pesquisa visualidade na cena e é docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

grazielaribeiro@ufpa.br



João Victor de Alcântara: Figurinista paraense. É graduando em Arquitetura e Urbanismo na UFPA, técnico em Figurino Cênico pela ETDUFPA e estudante do curso técnico em Cenografia pela ETDUFPA. Bolsista de Iniciação Científica atrelado ao programa PRODUTOR/UFPA.

joao.trindade@itec.ufpa.br

PALAVRAS-CHAVE: Pássaro; Junino; Maloca.



Capítulo 6

OS TRAJES DE KANATA: UM CASO DE APROPRIAÇÃO CULTURAL?

The costumes of Kanata: a case of cultural appropriation?

BIRCHAL, Juliana de Lima; Mestranda; Universidade de São Paulo; julianabirchal@usp.br / jlbirchal@gmail.com

1. Introdução

Em 15 de dezembro de 2018, estreava o espetáculo *Kanata – Episódio I – A controvérsia*¹ do Théâtre du Soleil na Cartoucherie, dentro da programação do Festival de Outono em Paris. Com direção de Robert Lepage, o espetáculo já havia dado o que falar antes mesmo de ser apresentado ao público. Protagonizando uma polêmica que mobilizou artistas, intelectuais, jornalistas e lideranças indígenas do Canadá e da França, o espetáculo foi acusado de apropriação cultural e racismo contra as Primeiras Nações². O debate tomou conta da imprensa e das redes sociais e o espetáculo foi momentaneamente cancelado.

¹ No original: *Kanata – Épisode I – La Controverse*.

² As Primeiras Nações contemplam os povos originários do território que foi colonizado pelos europeus. As coletividades autóctones são reunidas em seis grupos de acordo com sua distribuição territorial, a saber, Primeiras Nações das regiões arborizadas, Primeiras Nações iroquesas, Primeiras Nações das Planícies, Primeiras Nações do Planalto, Primeiras Nações da Costa do Pacífico e Primeiras Nações das bacias hidrográficas Mackenzie e Yukon. No interior de cada um desses grupos, há uma diversidade de povos indígenas, cada um com suas particularidades linguísticas, sociais, espirituais, econômicas e culturais. As Primeiras Nações fazem parte de uma das três grandes categorias de autóctones assim determinadas pela atual Lei sobre os Indígenas, sendo as outras duas os Inuítes (povo que ocupa as regiões árticas da América do Norte) e os mestiços. Disponível em: <<https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1307460755710/1536862806124>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

O caso do *Kanata* é ainda bastante debatido no meio artístico e acadêmico de um lado e de outro do Oceano Atlântico. As discussões ultrapassam a questão da apropriação cultural (bastante complexa por si só) em que duas visões contrapostas prevalecem: a primeira, de caráter universalista, defende o direito à liberdade artística e traz como argumento principal o fato de que o teatro é a arte de representar o outro; a segunda, inserida no movimento decolonial, defende que a arte não está desassociada da política e que, logo, tem um papel relevante na inclusão de sujeitos marginalizados nos espaços artísticos.

O caso suscita a reflexão de questões extremamente pertinentes e atuais para artistas e estudiosos do campo das Artes Cênicas que permeiam os campos da estética, da ética e da política, como a interculturalidade na criação artística, os limites da representação, a inclusão de sujeitos marginalizados nos espaços artísticos e de sua representatividade, ou ainda, a responsabilidade social do artista e das políticas públicas de financiamento. São tantos os desdobramentos a partir de *Kanata* que seria difícil esgotar todos os temas em um único artigo. Este texto tem como finalidade trazer uma contribuição para o debate ao analisar os trajes de cena adotados pelo espetáculo em diálogo com o contexto político e social ao qual se relaciona.

2. O processo criativo

Logo no início da criação, Lepage propôs que o espetáculo abordasse a história de seu país no que concerne a relação entre Alóctones e Autóctones, focando sobretudo nos casos de crianças que foram submetidas à assimilação cultural forçada e violência nos pensionatos indígenas³.

³ Os pensionatos indígenas foram criados em 1883 como consequência direta da Lei sobre os Indígenas que vigorou no Canadá entre 1820 e 1927 com a finalidade de “civilizar” a população indígena. No total, 132 pensionatos funcionaram por todo o país de 1857 a 1996, atingindo 150 mil crianças indígenas. Disponível em: <<https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1307460755710/1536862806124>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

Os primeiros ensaios foram conduzidos ao longo de 2015 e, em agosto de 2016, o Théâtre du Soleil realizou uma viagem exploratória por províncias do oeste do Canadá (principalmente em Alberta) onde entraram em contato com diversos artistas, ativistas e lideranças indígenas das Primeiras Nações. O grupo também passou pela cidade de Vancouver, localizada na Colúmbia Britânica, para conhecer os arredores do Downtown Eastside. O bairro é conhecido por reunir pessoas em situação de vulnerabilidade social, muitas delas de origem indígena, como consequência direta das dificuldades de integração da população autóctone nos centros urbanos. Além disso, a região é conhecida por ter sido palco do assassinato em massa de mulheres (indígenas, em sua maioria) por Robert Pickton nos anos 1990, tema que também seria abordado pelo espetáculo.

Em julho de 2018, uma carta aberta criticando o projeto artístico foi publicada no jornal canadense *Le Devoir*. Redigida por um coletivo⁴ de artistas, pesquisadores e lideranças autóctones (em sua maioria), a carta deu início a uma grande controvérsia que tomou as redes sociais e imprensa acusando os espetáculos *Kanata* e *SLÁV*⁵ (também dirigido por Robert Lepage) de apropriação cultural e racismo. A situação ganhou grandes proporções causando a retirada do apoio de coprodutores norte-americanos⁶ e, conseqüentemente, no cancelamento momentâneo do projeto.

⁴ De acordo com Nepton-Hotte (2022), o movimento foi encabeçado por quatro mulheres: Cyndy Wylde da nação Anishinabe, doutoranda na Universidade do Quebec em Abitibi-Témiscamingue (UQAT); Maya Cousineau-Mollen, poeta innu; Alexandra Lorange, militante e estudante de mestrado em direito pela Universidade do Quebec em Montreal (UQAM); e a própria autora, Caroline Nepton-Hotte, de origem mista quebequense abenaki-innu, doutoranda pela UQAM.

⁵ O espetáculo teatral-musical narrava a história de um canadense branco proveniente de Montreal que descobria ser descendente de uma pessoa negra e decidia, portanto, ir atrás de seu passado. O espetáculo abordava cantos de escravos afro-americanos do sul dos Estados Unidos datada dos 1930. No elenco, duas atrizes eram negras, mas a cantora principal, Betty Bonifasse, era branca. Assim, o espetáculo foi acusado de apropriação cultural e racismo e, em 4 de julho de 2018, as apresentações de *SLÁV* foram canceladas pelo Festival Internacional de Jazz de Montreal (GERMAIN, 2021).

⁶ De acordo com Germain (2021), o Conselho des Arts du Canada [Conselho das Artes do Canadá] recusou a subvencionar o espetáculo por não contar com colaboradores autóctones. O anúncio foi realizado no dia 25 de julho de 2018. No dia seguinte, outro coprodutor norte-americano (não explicitado pela autora) também retirou o seu apoio ao projeto.

A retomada do projeto poucos meses depois⁷ acarretou em modificações importantes no espetáculo original, a começar pelo título⁸. A narrativa, que originalmente englobaria três períodos históricos, passou a focar no tratamento às mulheres indígenas no tempo presente. Assim, o espetáculo reunia

[...] cenas de mães das quais os filhos foram arrancados de seus braços por padres; Tanya (Frédérique Voruz), uma garota indígena vinda de uma família complicada que foge e acaba nas ruas envolvida com drogas – e eventualmente é assassinada por um serial killer (Maurice Durozier, fazendo o papel do real e infame fazendeiro de porcos, Robert Pickton, hoje preso por múltiplos assassinatos em Vancouver). (PICON-VALLIN, 2021, [s.p.], tradução nossa)

Havia também o conflito envolvendo uma jovem pintora francesa Miranda (Dominique Jambert) que desejava denunciar e compartilhar as histórias das vítimas de Pickton por meio de uma exposição artística, mas, por falta de aprovação unânime das famílias das vítimas, acaba desistindo da empreitada. Por meio dessa *mise en abyme*⁹, o espetáculo expunha a própria controvérsia na qual foi inserida e apresentava o ponto de vista da trupe temerosa de que a radicalização da discussão sobre apropriação cultural na arte coíba toda e qualquer representação do outro (GIRAUD; NAUGRETTE, 2019).

⁷ Em 5 de setembro de 2018, o Théâtre du Soleil anunciava a retomada do projeto graças ao acordo fechado com o Festival de Outono em Paris (PICON-VALLIN, 2021). O apoio garantiria que a realização do espetáculo, mesmo que isso significasse uma redução da remuneração da equipe artística e da turnê que não passaria por Estados Unidos e Canadá, como previa o projeto inicial.

⁸ O título original era apenas *Kanata*, palavra de origem iroquesa que significa “vila” e que deu origem ao nome do país. O novo título faz menção aos acontecimentos do verão de 2018 e deixa a expectativa sobre uma possível sequência que não viria a acontecer (GIRAUD; NAUGRETTE, 2019).

⁹ Procedimento artístico que convida o fruidor a refletir sobre aspectos que envolvem a própria natureza da criação artística ou da obra. Ela pode ser usada em diferentes linguagens artísticas e é caracterizada por realizar a representação de si mesma dentro da obra. Disponível em: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

3. Os trajes de cena de *Kanata*

À maneira de outros espetáculos da trupe, os trajes de cena de *Kanata – Episódio I – A controvérsia* são frutos do processo de criação coletiva em que atores, figurinistas, peruqueiro trabalham em conjunto. Os trajes, neste contexto,

são construídos dentro de um processo comum e servem para o corpo de um ator, que será iluminado, que fará parte de um ambiente sonoro composto pela musicalidade, dentro de um cenário específico. (VIANA, 2020, p.153)

No Théâtre du Soleil, não existem “roupas de ensaio” e a construção do traje está conectada à busca pelo personagem. Deste modo, desde o primeiro dia, os atores improvisam munidos de peças de roupas, adereços, máscaras e de quaisquer objetos que sejam necessários para concretizar a transposição do seu corpo cotidiano num corpo poético.

Esse modo de trabalho esteve presente no processo de criação de *Kanata*, adequando-se às condições particulares do projeto, como o estilo de direção de Robert Lepage e os ensaios intermitentes intercalados por longas pausas. No filme documentário *Lepage no Soleil: na origem de Kanata*¹⁰ que cobre o processo de criação até meados de fevereiro de 2018, a atriz Dominique Jambert relata um pouco desse choque inicial entre o modo de criação do Théâtre du Soleil e Robert Lepage.

Bem no início dos ensaios, no primeiro dia, nós trabalhávamos com ele [Robert Lepage] [...] e em determinado momento, ele nos diz: “Temos um quarto de hora, vou lhes dar quinze minutos e vamos tentar trabalhar sobre isso. Sobre este mundo”. E de repente, todo mundo desapareceu. Todos os atores desapareceram. Todos. E ao cabo de cinco, dez minutos, ele diz “Mas cadê eles?”. E nós tínhamos partido para os armários para buscar coisas para voltarmos vestidos... E daí, ele disse: “Amigos, eu sei que vocês trabalham dessa forma, mas não vai ser possível fazer isso o tempo todo. Podemos, talvez, trazer duas ou três coisas se vocês precisarem de um acessório, mas não comecem a criar figurinos para fazer só uma pequena improvisação”. Então, isso foi muito interessante para nós. (JAMBERT, in: *LEPAGE au Soleil*, 2019, tradução nossa)

¹⁰ No original: *Lepage au Soleil: à l'origine de Kanata*.

Além de evidenciar as diferenças entre a direção de Robert Lepage e Ariane Mnouchkine, o relato acima comprova como a criação dos trajes está diretamente associada ao trabalho dos atores da trupe. Na medida do possível, Lepage tentou respeitar esse modo de trabalho, permitindo que os atores lhe apresentassem propostas para o traje de cena.

As referências visuais de pinturas, fotografias e filmes apresentados por Lepage aos atores foram essenciais para inspirar a composição dos trajes, assim como a experiência de campo da trupe no Canadá em contato com membros da comunidade indígena e outros canadenses que se ligavam à história retratada por *Kanata*.

A partir desses elementos, os atores compuseram os figurinos utilizando-se principalmente de peças do acervo do Théâtre du Soleil, uma sala repleta de figurinos e adereços de espetáculos anteriores da trupe. Os ensaios eram acompanhados pelas figurinistas-costureiras – Marie-Hélène Bouvet, Nathalie Thomas e Annie Tran – e de Jean-Sébastien Merle, responsável pelos penteados e perucas, que participaram de todo o processo criativo. É importante ressaltar que o uso dessas peças de acervo não está associado a uma economia de recursos e sim a uma metodologia de trabalho em que o ator se impregna da memória dessas peças – que já tiveram uma vida em cena – e que, portanto, oferecem material criativo para a construção do personagem.

Afora as vestimentas, a investigação perpassou por mascaramentos familiares ao Théâtre du Soleil em sua maioria. Um exemplo disso é a *máscara total* do urso, confeccionada pelas figurinistas-costureiras em conjunto com o mascareiro Erhard Stiefel, que foi retomada em *Kanata* (Figura 1). Originalmente criada para o espetáculo *A Índiada ou a Índia dos seus sonhos*¹¹ de 1987, trata-se de um traje que cobre o ator por completo, da cabeça aos pés, e representa o animal de maneira bastante realista.

¹¹ No original: *L'indiade ou l'Inde de leurs rêves*.

Figura 1 - *Máscara total* de urso



Fonte: Foto de ensaio Michèle Laurent¹².

Já para retratar as crianças dos pensionatos indígenas, os atores se inspiraram nas *máscaras flexíveis* usadas anteriormente no espetáculo *Tambores sobre o dique, em forma de peça antiga para marionetes interpretada por atores*¹³ (1999) (Figura 2). Assim, diferentes amarrações de meia-calça sobre o rosto com a presença ou ausência de maquiagem e peruca foram propostas para caracterizar as crianças. O mascaramento ajudava a rejuvenescer os atores ao mesmo tempo que dava um aspecto uniforme aos rostos, evocando o apagamento identitário sofrido por elas nos pensionatos.

¹² Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/206>. Acesso em: 2 ago. 2023.

¹³ No original: *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*.

Figura 2 - *Máscaras flexíveis* de *Tambores sobre o dique*. À frente, Judith Marvan-Enriquez e Eve Doe Bruce



Fonte: Foto Michèle Laurent¹⁴.

Em adição às propostas apresentadas acima, a trupe também experimentou o uso de recursos tecnológicos (característica bastante presente no trabalho de Robert Lepage) na composição visual dos personagens. A projeção de documentos fotográficos sobre os corpos permitia associar as figuras históricas retratadas aos atores em cena. Este procedimento não permaneceu no espetáculo finalizado, mas é possível averiguar a presença de outros recursos tecnológicos em cena, como na imagem abaixo (Figura 3) na qual a pintora Miranda retrata Tanya Farrozhad (Frédérique Voruz), uma mulher indígena.

¹⁴ Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/6>. Acesso em: 2 ago. 2023.

Figura 3 - Miranda (Dominique Jambert) pinta Tanya com a ajuda de uma tela tátil



Fonte: Foto de ensaio Michèle Laurent¹⁵.

Todas estas propostas se concentravam sobre os primeiros dois atos do espetáculo original que retratavam períodos históricos distantes da contemporaneidade. No entanto, o terceiro ato, localizado no tempo presente, marcava uma mudança na linguagem cênica adotada no espetáculo, com maior inserção de elementos do real e manipulação tecnológica.

Os personagens contidos nesta terceira parte eram majoritariamente criados a partir de exemplos reais. O trabalho de atuação envolveu a observação e *mimeses* de gestos, ritmo, modo de falar e andar que, posteriormente, deveriam ser transpostos em cena. A indicação de Robert Lepage era que, justamente por representarem personagens mais colados à realidade, os atores deveriam elevar o nível de jogo em relação aos atos anteriores, evitando, assim, cair numa atuação realista (*LEPAGE au soleil*, 2019).

¹⁵ Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/206>. Acesso em: 2 ago. 2023.

Assim, a atuação funcionava como espécie de contraponto aos trajes de cena que eram bastante realistas. Dentre os personagens representados estavam moradores de rua, prostitutas, usuários de drogas e outros frequentadores da Rua Hastings, evocando as pessoas observadas pelos atores em sua visita ao Downtown Eastside em Vancouver (Figura 4).

Figura 4 - Personagens da Rua Hastings em Vancouver acompanhados do documentarista Tobie. Da esquerda para a direita: Ghulam Reza Rajabi, Alice Milléquant e Martial Jacques



Fonte: Foto de ensaio: Michèle Laurent¹⁶.

O espetáculo original como um todo contava com um número muito grande de personagens, dentre eles membros do exército e da corte britânica, líderes indígenas, religiosos e crianças dos pensionatos indígenas, moradores de rua e até um urso! Com mais de 35 atores em cena de cerca de 26 nacionalidades diferentes, nenhum personagem era representado por um ator de origem correspondente, gerando um grande caleidoscópio de culturas, idiomas e sotaques (Figura 5).

¹⁶ Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/206>. Acesso em: 6 jul. 2023.

Figura 5 - Ao centro, uma personagem indígena representada pela atriz indiana Nirupama Nityanandan



Fonte: Foto de ensaio Michèle Laurent¹⁷.

Embora o espetáculo se baseasse em fatos documentais envolvendo as populações autóctones e sua relação com os alóctones no Canadá, a montagem não visava a uma representação realista. Ao contrário, Robert Lepage decidiu por abraçar a multiplicidade de culturas presentes no *Soleil*, realizando a justaposição de elementos a princípio não relacionados ao tema do espetáculo, como o uso do *dari* (língua *afegã*) para alguns grupos indígenas representados e a associação da *capoeira* às danças tradicionais performadas em cena.

Após os acontecimentos do verão de 2018, o espetáculo foi reduzido a um único ato. Com a modificação, mais da metade dos personagens desapareceram. Os remanescentes foram, em sua maioria, aqueles circunscritos ao tempo presente. Na imagem abaixo (Figura 6), é possível identificar o encontro de Robert

¹⁷ Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/206>. Acesso em: 6 jul. 2023.

Pickton (Maurice Durozier) com Tanya (Frédérique Voruz) e sua amiga, Sarah (Alice Milléquant).

Figura 6 - Da esquerda para a direita: Sarah (Alice Milléquant), Robert Pickton (Maurice Durozier) e Tanya (Frédérique Voruz)



Foto: Salvatore Pastore. Festival de Teatro de Napoli 2019 | Teatro Politeama¹⁸.

4. Um caso de apropriação cultural?

No livro *Apropriação cultural* (2020), o autor Rodney William traz a imagem da banca do mercado para explicar o fenômeno da apropriação cultural. A banca evoca uma relação de troca em que ambos os lados se beneficiam dela. Caso contrário, “quem vem pra trocar e nada deixa pratica uma extorsão, um roubo” (WILLIAM, 2020, p. 21). De forma simplificada, a apropriação cultural seria esta extorsão dos elementos culturais de um povo – sua língua, sistema de crenças e tradições, valores e costumes, modos de ser e de se expressar

¹⁸ Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/la-galerie-multimedia/en-images/spectacles/206>. Acesso em: 2 ago. 2023.

- apagando ou banalizando os seus valores, a sua história e a sua origem.

Embora o termo apropriação cultural seja relativamente recente, o fenômeno é bastante antigo. De acordo com Jean-Philippe Uzel (2019), o conceito evidencia a maneira como sociedades ocidentais se apropriaram da cultura de povos colonizados como forma de dominação. Logo, o fenômeno da apropriação cultural acaba por revelar o antigo esquema entre povos colonizadores e colonizados que ainda reverbera nas relações culturais, artísticas, políticas e sociais. Nesse sentido, é impossível desvincular o ato artístico do contexto político-social no qual está inserido.

Em entrevista publicada no jornal *Télérama* em setembro de 2018, Ariane Mnouchkine refuta a ideia de que uma criação artística possa se apropriar de uma outra cultura, uma vez que

Culturas não são propriedades de ninguém. Nenhuma fronteira as limita, porque, justamente, elas não têm limites conhecidos no espaço geográfico, nem, sobretudo, no tempo. Elas não são isoladas, elas se semeiam desde o alvorecer das civilizações. Não mais que um fazendeiro que não pode impedir o vento de soprar sobre o seu campo sementes saudáveis ou doentes da sementeira do vizinho, nenhum povo, nem mesmo o mais insular, não pode reivindicar a pureza definitiva de sua cultura. As histórias de grupos, hordas, clãs, tribos, de etnias, de povos, até de nações, não podem ser patenteadas, como pretendem alguns, porque todas elas pertencem à grande história da humanidade. (GAYOT, 2018, [s.p.], tradução nossa)

Por mais que as culturas sejam de fato constituídas a partir de trocas entre diferentes povos ao longo do tempo, o argumento acima parece desconsiderar os violentos movimentos de extermínio exercidos sobre culturas minoritárias. De acordo com Jean-Philippe Uzel (2019), artistas provenientes do Norte global, quando acusados de apropriação cultural, tendem a desqualificar o debate, como se toda troca entre culturas fosse de caráter horizontal e igualitária. A defesa pela liberdade artística e o argumento universalista desconsideram as implicações sociais e políticas envolvidas no ato artístico.

Em relação ao espetáculo *Kanata*, é preciso considerar que a grande repercussão do debate sobre o caso se deve ao fato de que, naquele momento, o Canadá passava por uma investigação em nível nacional sobre as mulheres indígenas desaparecidas e assassinadas (UZEL, 2019). Ademais, o contexto envolvia o recente movimento das comunidades autóctones que tentam se reapropriar de suas próprias culturas e narrativas, algo que lhes fora usurpado durante séculos. Assim, se, para Robert Lepage e o Théâtre du Soleil, realizar um espetáculo sobre a relação entre autóctones-alóctones no Canadá, seria compactuar com a sua luta, para muitos membros da comunidade indígena, *Kanata* seria mais uma forma de tirar o protagonismo dos indígenas de sua própria história.

Os elementos acima expostos nos ajudam a compreender as reivindicações do movimento decolonial no campo artístico, mas não são capazes de solucionar questões bastante nevrálgicas à atividade teatral sobre a representação. Afinal, não seria o teatro a arte de representar o outro? Existem limites para esta representação? Se sim, quais seriam eles? Seria possível conciliar representação e representatividade?

No caso dos trajes de cena propostos em *Kanata*, é possível perceber que a verossimilhança dos personagens representados não foi uma preocupação do espetáculo cênico. Inversamente ao que proporia uma encenação realista, a distribuição dos papéis e a justaposição com elementos não relacionados às culturas representadas atestam que se trata de um trabalho artístico de recriação e transposição. Portanto, não me parece válido julgar estes trajes como exemplos de apropriação cultural.

No entanto, não existem parâmetros objetivos que indicam se determinadas ações *a priori* incorrem ou não em apropriação cultural. O que é determinante, de fato, é a postura ética do artista diante do material artístico e cultural (UZEL, 2019). Neste sentido, pode soar estranho que o grupo tenha assumido uma postura defensiva, usando até mesmo argumentos jurídicos para defender a legitimidade do

espetáculo – o que soaria perfeitamente normal nas culturas canadense e francesa que prezam a liberdade de expressão artística. Talvez a questão da apropriação cultural não fosse mesmo sequer cogitada. Hoje, olhando em retrospecto, talvez ações que contribuíssem verdadeiramente para a inserção de artistas autóctones no espetáculo tivessem sido muito bem recebidas... Relembrando a metáfora da banca do mercado, qual seria a troca oferecida por Mnouchkine e Lepage?

Neste sentido, é compreensível o questionamento dos signatários autóctones sobre o modo de produção de *Kanata*. Afinal, o projeto foi, em parte, financiado pelo Conselho das Artes do Canadá (CAC) que é responsável por promover projetos que contribuam para a colaboração entre artistas autóctones e alóctones. Ao final, mesmo com todo o diálogo promovido entre os artistas, pouco foi realizado em prol dos artistas indígenas. Diante deste fato, o diretor Robert Lepage assumiu um *mea culpa*, pois “a conciliação pertence enfim a pessoas como eu que detêm os meios, que têm os recursos, a notoriedade e o ouvido do público” (LEPAGE apud NEPTON-HOTTE, 2022, p. 20, tradução nossa).

O caso *Kanata* revela os desafios do teatro contemporâneo no cenário globalizado. É bastante relevante que um grupo como o Théâtre du Soleil, um grupo diverso e reconhecidamente engajado social e politicamente, tenha protagonizado a controvérsia, o que demonstra que qualquer artista, mesmo que de forma inocente ou pouco consciente, pode incorrer em falta diante de outra cultura, principalmente aquelas historicamente dominadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUBIN-DUBOIS, Kateri *et al*. Encore une fois, l’aventure se passera sans nous, les Autochtones ? *Le Devoir*, Québec, 14 jul. 2018a. Disponível em: <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones>. Acesso em: 27 abr. 2023.

AUBIN-DUBOIS, Kateri *et al*. À propos de « Kanata, épisode 1, la controverse ». *Le Devoir*, Québec, 15 dez. 2018b. Disponível em:

<https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/543673/a-propos-de-kanata-episode-1-la-controverse>. Acesso em: 16 maio 2023.

BRUNETTE, Edith. Fragilité artistique et défense d'une autonomie illusoire de l'art : une relecture des réactions des artistes établies aux manifestations contre *SLĀV* et *Kanata*.

Arborescences [online], n. 11, p. 8-27, dez. 2021, DOI

<https://doi.org/10.7202/1088907ar>. Disponível em:

<https://id.erudit.org/iderudit/1088907ar>. Acesso em: 16 maio 2023.

COUSINEAU-MOLLEN, Maya. Kanata : quand les autochtones disent non ! [Entrevista concedida a] *Le Média*. Produção: Le Média, França. 23 dez. 2018. 31min29s. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=lg5ptrcijDI&t=986s>. Acesso em: 3 abr. 2023.

DÄLLENBACH, Lucien. Mise en abyme. 25 jul. 2010. *In*:

Encyclopædia Universalis. Disponível em:

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/>. Acesso em: 2 ago. 2023.

EX MACHINA. Comunicado de imprensa de 26 de julho de 2018.

Annulation du projet Kanata. *In*: Théâtre du Soleil. Québec, 26 jul. 2018. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/communique-de-presse-ex-machina-26-juillet-2018-4260>.

Acesso em: 2 maio 2023.

GAYOT, Joëlle. Ariane Mnouchkine « Les cultures ne sont les propriétés de personne ». *Télérama*, Paris, 18 set. 2018. *In*:

Théâtre du Soleil. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/ariane-mnouchkine-les-cultures-ne-sont-les-proprietes-de-personne-4263>. Acesso em: 10 maio 2023.

GERMAIN, Andréanne. *L'appropriation culturelle dans les arts*.

2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Quebec, Trois-Rivières, 2021. Disponível em: <https://depote.uqtr.ca/id/eprint/9866/>.

Acesso em: 8 maio 2023.

GIRAUD, A.; NAUGRETTE, F. Raconter et jouer l'histoire de l'opprimé, est-ce encore l'opprimer ? *Écrire l'histoire*

[online], n. 19, p. 207-211, dez. 2019, DOI

<https://doi.org/10.4000/elh.2009>. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/elh/2009>. Acesso em: 10 maio 2023.

GOVERNO DO CANADÁ (Canadá). Les Premières Nations au Canada. 5

fev. 2017. Disponível em: <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1307460755710/1536862806124>.

Acesso em: 8 maio 2023.

LALONDE, Catherine. « Kanata » : les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine. *Le Devoir*, Québec, 11 jul. 2018.

Disponível em: https://www.ledevoir.com/culture/532131/les-amerindiens-du-canada-lus-par-lepage-et-mnouchkine?utm_source=recirculation&utm_medium=hyperlien&utm_campaign=corps_texte.

Acesso em: 27 abr. 2023.

LEPAGE au soleil: à l'origine de Kanata. Direção: Hélène

Choquette. Produção: Anne-Marie Gélinas, EMAfilms e Filmoption

International. Canadá: EMAfilms, 2019. Documentário. Vimeo. 10 set. 2019. 94 min. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/lepageausoleil/348455833>. Acesso em: 8 jun. 2023.

NADEAU, Michel. À propos de l'annulation de Kanata. **Théâtre du Soleil**. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/a-propos-de-l-annulation-de-kanata-4259>. Acesso em: 8 maio 2023.

NEPTON-HOTTE, Caroline. *Kanata... appropriation ou effacement ?* **Les Cahiers du CIÉRA**, n. 20, p. 27-32, maio 2022. DOI <https://doi.org/10.7202/1092547ar>. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/1092547ar>. Acesso em: 11 maio 2023.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Le Théâtre du Soleil: The First Fifty-Five Years**. Routledge, 2021. E-book.

THÉÂTRE DU SOLEIL. Comunicado de imprensa de 27 de julho de 2018. Paris, 27 jul. 2018a. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/communique-de-presse-theatre-du-soleil-27-juillet-2018-4261>. Acesso em: 2 maio 2023.

THÉÂTRE DU SOLEIL. Editorial de 5 de setembro de 2018. Le ressaisissement. Paris, 5 set. 2018b. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/les-edits/editorial-du-5-septembre-2018-26>. Acesso em: 2 maio 2023.

THÉÂTRE DU SOLEIL. Editorial de 3 de outubro de 2018. Paris, 3 out. 2018c. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/les-edits/editorial-du-3-octobre-2018-27>. Acesso em: 2 maio 2023.

UZEL, Jean-Philippe. Appropriation artistique versus appropriation culturelle / Artistic Appropriation Versus Cultural Appropriation. **Esse arts + opinions**, n. 97, p. 10-19, 15 ago. 2019. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/esse/2019-n97-esse04801/91453ac/>. Acesso em: 23 maio 2023.

VIANA, Fausto. A criação coletiva e os trajes de cena do Théâtre du Soleil. **Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI – UnB**, vol. 14, ano 5 | Dossiê música e cena do Théâtre du Soleil, set. 2020, p. 150-166. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34372>. Acesso em: 5 jun. 2023.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020. 208 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro). ISBN 978-85-98349-96-1.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Juliana de Lima Birchal: atriz, palhaça e professora. Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo com a pesquisa “Da máscara à *masquiagem*: o mascaramento do Théâtre du Soleil nos espetáculos *A Era de Ouro* (1975), *Tambores sobre o dique* (1999) e *Um quarto na Índia* (2016)” sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana com bolsa apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Entre 2014 e 2016, realizou uma residência artística no Théâtre du Soleil com os recursos da LMIC onde pôde acompanhar a trupe entre França e Índia. É licenciada em Teatro pela UFMG (2013) e formada no curso profissionalizante em teatro do CEFAR/Palácio das Artes (2010).

julianabirchal@usp.br

jlbirchal@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: *Kanata*; traje de cena; mascaramento; Théâtre du Soleil; Robert Lepage; Primeiras Nações; apropriação cultural.



Capítulo 7

ENTREVISTA COM LAURA FRANÇOZO, PRODUTORA DE FIGURINO DE *IL GUARANY* (2023), NO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO

*Interview with Laura Françoço, Costume
Producer to Il Guarany (2023),
Theatro Municipal (São Paulo)*

Gil, Maria Celina; Doutora; Universidade de São Paulo;
mariacelina.gil04@gmail.com

1. Introdução

O ano de 2023 marcou o retorno da ópera *Il Guarany* aos palcos brasileiros. Vinte e três anos após a última montagem, o Theatro Municipal de São Paulo trouxe uma nova proposta para a obra clássica de Carlos Gomes. Concebida pelo líder indígena Ailton Krenak, intelectual e ambientalista, a obra de quatro atos inspirada no romance de José de Alencar traz novos olhares. Para além do ideal romântico, que criava um mito originário heroico e cristão para o Brasil, a nova montagem buscou atualizar as discussões. A equipe multicultural, com funções divididas em duplas, procurou valorizar o protagonismo indígena tanto na produção quanto na escolha de atores e cantores.

Uma das produtoras de figurino dessa temporada foi Laura Françoço. Formada em Artes Visuais, Laura atua no mundo da ópera há muitos anos. Atualmente, é uma das produtoras de figurino do Theatro Municipal de São Paulo. Em *Il Guarany*, ela trabalhou em conjunto com Eunice Baía, artista indígena e produtora do mesmo teatro.

a equipe de produção executiva do Theatro Municipal. Meu foco é trabalhar na produção de figurinos, que é uma coisa que eu já fazia dentro do Festival de Ópera de Manaus, onde comecei como assistente e depois fui para essa área de gerenciar os projetos de figurinistas e assinar figurinos também. Mas eu recebia os projetos e tinha que fazer esse trabalho de montar equipe, gerenciar verba, comprar material, organizar provas... e no Municipal também faço isso. Eu não assino, mas eu produzo os projetos de outros figurinistas. Esse ano de 2023 a gente teve a montagem do *Guarany* e eu fui uma das produtoras que encabeçou essa parte do figurino.

Como tinha sido o seu contato com o *Guarani* antes disso? Porque a última montagem tinha acontecido há muito tempo, né?

Sim, bastante tempo e eu nunca tinha tido um contato com essa ópera diretamente. Eu fui pegar para ler e entender quando entrei para o Theatro e me falaram o que ia ser a temporada de 2023. Aí eu fui pegando todos os libretos de todas as óperas para ler, para fazer a decupagem. Quando a gente faz essa primeira leitura do texto, a gente vai anotando o que está indicando ali de objeto, de figurino e cenário, mas a gente sempre tem que esperar o que virá da direção cênica, da figurista em questão. Eu pessoalmente nunca tinha tido contato com essa ópera. Acho que só como a grande média dos brasileiros, que é ouvir aquele trechinho da abertura da *Hora do Brasil* e era isso o conhecimento de *Guarani* (risos).

E o que a gente aprende na escola, porque a gente aprende a história do *Guarani* em literatura.

Pois é, também. E olha que eu acho que no meu caso nem tanto isso, porque estudei em escola construtivista, mais alternativa, então eu tive o privilégio de não ter uma formação que fosse tão estigmatizada dos povos indígenas.

***Il Guarany* foi uma ópera que foi criada e pensada lá atrás para ser “modelo exportação”, né?**

Sim, inclusive ela estreou fora, no Teatro Alla Scala de Milão, e foi um grande hit. Ficou vinte anos em cartaz, foi muito sucesso na Itália. As óperas no geral, nem diria só *O Guarany*, muitas têm essa característica de tentar criar um mito de Estado-Nação. Mesmo a ópera *Átila*, se você parar para pensar, ela também procura cumprir esse papel, de reafirmar uma identidade nacional, seja para o público externo ou interno. A ópera também é um *soft power*. É um espelho do que está acontecendo. E por isso eu acho que a ópera ainda é relevante, por mais que ela tenha questões e todas as ressalvas possíveis. O texto de ópera que se escreve hoje não vai ser o mesmo do século XIX, porque as questões são outras. Mas a gente ainda pode pegar um texto do século XIX e montar hoje um libreto, entendendo o que tem de interessante ali, o que ainda conversa com a gente hoje, qual era o contexto daquela época.

A ópera não tem mais, claro, a popularidade que tinha no passado, mas ainda continua sendo esse espelho. Eu acho que *O Guarany* que a gente montou agora no Municipal é um espelho para o Brasil de hoje, não do Brasil de quando ele foi escrito, mas continua podendo fazer esse serviço, por mais que a posição tenha mudado, que a gente entenda hoje a forma como foi escrita. É um *Guarany* extremamente romantizado, que tem problemas seríssimos no texto de racismo, de machismo, tudo isso. Mas a forma como a montagem foi desenvolvida cumpre uma função semelhante à de quando a ópera foi criada: de ser um Brasil que a gente gostaria que as pessoas entendessem, dentro da sua complexidade. Eu acho que essa montagem não mostra um Brasil bonito, como a montagem original, idealizado, romântico, com os Adão e Eva brasileiros fundamentais da nação. Mostra uma realidade muito mais violenta, mais cruel..., mas que é a nossa história. E com uma participação e um protagonismo indígena que não tinha até então.

E a gente acha poucas fotos ou ilustrações das montagens anteriores, dos cenários, dos figurinos. Vocês tinham essa referência das montagens anteriores para consultar?

Olha, eu não tenho certeza se as outras equipes, de criação, chegaram a fazer alguma pesquisa disso, mas da gente não partiu essa pesquisa. O teatro não pediu que se olhasse isso. Quando a direção artística do teatro entra em contato com diretor, diretora, para iniciar uma nova montagem... ok, tem coisas que são canônicas, tipo vestido xadrez da Mimi [*La Bohème*], o vestido império da *Tosca*, coisas que são muito icônicas no figurino. Mas acho que não costuma ser muito comum, pelo menos não nos lugares em que eu já trabalhei, que a direção peça para se olhar coisas anteriores. É sempre “qual a sua visão disso?”. O máximo que pode acontecer, que já vi, é um pedido de reinterpretação de alguma obra, à luz de algo.

Por exemplo, a gente fez uma montagem – e essa é uma ópera que eu assinei – dentro do Festival da ópera *Acis e Galatea*, que é de mitologia grega, que nos pediram para fazer uma contraposição com o mundo dos ribeirinhos. Então o ciclope vira um *Mapinguari*, que é uma espécie de ciclope indígena, uma figura mitológica daqui. Isso eu já vi. Mas geralmente não se parte muito das anteriores, ainda mais quando se trata de uma ópera brasileira, nesse caso. Acho que em outras óperas mais tradicionais é mais comum que se faça esse tipo de pesquisa, mas dentro do nosso repertório nacional não é uma prática tão corrente.

Essa produção de *Il Guarany*, em especial, aconteceu rapidamente, certo? Não foi uma produção com tempo muito longo de trabalho.

Não foi nada longo, foi bem apertado na verdade (risos). Tudo foi montado em sete semanas.

Nossa, bem pouco tempo!

É, é extremamente pouco tempo, mesmo para o nosso padrão é menos que o normal.

E como que foi o processo para pensar a visualidade dessa ópera?

Bom, isso parte da direção cênica e, principalmente, da conversa da direção cênica com os diversos artistas envolvidos. Essa foi uma ópera muito excepcional porque a primeira ideia dela partiu do Ailton Krenak, quando foi desenhada a temporada desse ano. Aí entrou a Cibele Forjaz como diretora cênica e junto com ela entrou Denilson Baniwa, que é um artista visual e ele veio para criar junto com a Cibele, além de entrar na cenografia. Entrou também a Simone Mina como cenógrafa, figurinista, fazendo uma direção de arte. O Denilson é um grande artista, mas a concepção de espaço cênico é uma coisa complexa quando se fala de um palco do tamanho do que tem o Theatro Municipal, que ainda tem questões de acústica, e a Simone tinha uma experiência extensa para pensar essas questões, então eles trabalharam juntos nessa criação visual. Aí parte-se das conversas entre esses artistas, eles concebem e apresentam o projeto para o Theatro Municipal. É a partir do que eles apresentam que a gente começa a viabilizar a produção.

A gente fez, por exemplo, um dia lá no teatro, que foi um dia de filmagem do Denilson. Ele fez os desenhos dele de momentos, de cenas do espetáculo. Eles conversaram previamente e foi chamada também a Vic Von Poser, que é uma artista do vídeo. E foi um dia disso, um Domingo de Páscoa que a gente ficou lá acompanhando ele. Providenciamos o espaço, a iluminação, canetas para ele poder pintar, viabilizamos tudo. Conforme foi saindo o projeto, formou-se a equipe técnica, que cuida da cenografia, e a equipe de produção executiva, que cuida tanto de produção de objetos quanto de figurino. No caso do figurino, quando chegaram os croquis, os desenhos técnicos, a primeira coisa que a Simone falou foi “a gente está concebendo a partir do que a Cibele pediu: um mundo em três partes”. Então o palco é dividido em três partes: em frente é o mundo Mármore, esse mundo ocidental; o meio do palco é o mundo da Pedreira, de onde se extrai esse mármore da natureza; e o fundo é Floresta ainda intocada que é o de onde viriam os guaranis. Veio

também o povo Guarani da aldeia aqui do [bairro] Jaraguá para participar, para cantar. Essas intervenções musicais guaranis já estavam previamente estabelecidas quando a Cibele entrou.

Uma expressão que a gente ouvia muito a Cibele falar era a questão das cosmogonias indígenas. A grande preocupação era mostrar como esses mundos eram diferentes, em todas as camadas da visualidade, seja cenografia, figurino, iluminação. Mostrar a complexidade dessa tradição, trabalhar para acrescentar camadas de sentido. No libreto tem a história da mulher indígena Aimoré assassinada, que é o estopim da guerra entre Aimorés e Portugueses, mas ela nunca é nomeada. A Cibele fez um paralelo com a Moema, através dos desenhos do Denilson, além da cena em que há a onça sendo caçada, morta, e se transformando numa figura feminina. Então havia essa polifonia. Tinha os momentos dos Guaranis entrando para cantar suas músicas, para além do coro da casa. Havia as legendas dos textos, mas também imagens de textos sendo projetadas. Tudo em todo lugar ao mesmo tempo (risos).

Principalmente na cenografia, não? Tinha pinturas, imagens digitais, construções.

Sim, eram muitas camadas. É o tipo de obra que talvez você precise ver muitas vezes para entender todas as camadas possíveis. Tem gente que vai ficar mais só em um elemento ou em outro, mas é muito complexo. As pessoas podem assistir e achar que é muita informação e você pode não gostar. Mas ali tem coisa. Tem muita história, tem o Guarany original e tem aquilo que acontece hoje. Esse conflito do mundo mármore com o mundo indígena guiou muito a concepção visual. São dois mundos se misturando e explodindo estilhaços por todas as partes.

Diferente do *Guarany* original, em que essa convivência de mundo vai sendo harmônica, né?

Não é harmônica. E essas camadas ajudam a dar dimensão do que é a complexidade da realidade. Aí dentro dessa concepção de um mundo mármore, do consumo, do plástico, versus esse mundo mais da natureza, a Simone pediu que a gente encontrasse um fornecedor de impressão digital. Ela e a equipe dela de assistentes desenvolveram as estampas de mármore para cada personagem dos solistas, e a gente produziu essas estampas, eu acho que eram sete ou oito estampas se não me engano, em diversos tecidos diferentes. Nós contratamos uma equipe com dois modelistas. Na casa, fixo, a gente tem três costureiras, mas contratamos, além das três da casa, três costureiras e esses dois modelistas e cortador, para dar conta de produzir tudo. Para os solistas eram basicamente peças de alfaiataria. Para o coro, o coro lírico da casa, a gente usou bastante coisa de acervo. Os assistentes dela fizeram um trabalho minucioso de separar peças do acervo, e alguns ternos a gente fez sob encomenda também. Esses ternos foram pintados e eram de um grupo particular do coro, os exploradores. Teve seleção de adereços do acervo, teve compras de adereços novos, teve confecção de adereço do zero, então foram muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo.

Figura 1 - Ternos pintados do grupo dos exploradores



Fonte: Acervo de Laura Françoço.

Figura 2 - Adereços de Ceci e Ceci-Été



Fonte: Acervo de Laura Françoço.

E para além dessa primeira roupa, o coro lírico nessa ópera entra em dois momentos basicamente: entram com exploradores, que no libreto diz que são espanhóis e portugueses, mas na visão da direção e do figurino eram apenas exploradores, então mesmo as mulheres estavam vestidas de homem, com alfaiataria masculina; e aí na segunda entrada eles entram

como Aimorés, só que não faz nenhum sentido em 2023 você vestir um coro lírico de pessoas majoritariamente brancas como Aimorés. Então optou-se por eles representarem as vozes da Floresta – a Simone e a Cibele vão saber explicar muito melhor a simbologia de tudo isso baseado em qual cosmogonia – mas então era uma roupa muito mais simbólica. A gente teve que comprar 84 redes, rede mesmo assim de casa e a gente fez cavas e eles vestiram. Era uma cena muito bonita, o cenário tinha muitas redes e as pessoas estavam vestidas também com rede. E tinha toda uma coreografia. Para além de tudo isso a gente tinha também os Guarani, que eram 20 pessoas se não me engano 26, que aí tinha também dois figurinos: um figurino mais urbano e um figurino mais tradicional, que é de quando eles fazem as suas apresentações. Tinha também as pinturas corporais, que foram eles mesmos que fizeram.

Além disso, outro fator importante é a concepção da Cibele de fazer os duplos. Então tem os cantores que fazem o papel do Peri – são 2 cantores brancos – e claro que que a gente não vai pintar ninguém, não vai fazer uma representação indígena estereotipada.

Como uma “fantasia de indígena”.

Sim, essa ideia de “fantasia de índio” é tudo que a gente queria fugir, né. Criou-se então esse paralelo de ter um Peri indígena, que é o David, um ator indígena Guarani, da Aldeia do Jaraguá. E aí como ele tinha um duplo, criou-se um duplo também para a Ceci. Ela é uma personagem portuguesa, então eu li críticas em que as pessoas falam “mas não faz o menor sentido ter uma Ceci dupla, porque ela é portuguesa”, mas na verdade faz, porque o que acontece é que ela vai se tropicalizando nessa versão. Ao invés de reforçar o que está no libreto, de que o Peri se converte ao cristianismo para ficar com a Ceci, eles inverteram o jogo. A Ceci é que vai se tornando uma pessoa da terra e ela é uma metáfora da natureza. Tem essa interpretação que eu achei muito potente de que é isso que o mundo branco faz, explorando e destruindo tudo, até a si próprio, porque tem no segundo ato a cena de

estupro da Ceci. Então o estupro da Ceci é uma representação não só da violência contra a mulher, como da violência contra a natureza. Eu acho que eles criaram uma concepção de montagem que favorece muitas camadas de leitura, o que é bem interessante.

Como foram sendo feitas as escolhas de texturas, tecidos?

No caso das impressões, a gente teve uma conversa, então eu conhecia os desenhos, as referências, sabia que tipos de tecidos íamos precisar para aquelas estampas. Tinha que pensar também quais tecidos funcionariam para a alfaiataria. Tínhamos algumas musselines, alguns tecidos mais leves. Então fui atrás de lugares que tivessem uma gama maior de tecidos.

Figura 3 - Testes para impressões digitais da estampa de mármore



Fonte: Acervo de Laura Françaço.

No caso do figurino Aimoré a gente foi atrás de coisas mais rústicas, que foi a orientação da Simone. A princípio, tínhamos falado de fazer em tons nude, mas aí a gente ia precisar de três, quatro, dez tons de nude. Ela e a Cibele acabaram conversando mais, aprofundando mais a ideia, e

decidiram pelo vermelho, que é uma cor que só aparece no espetáculo quando os indígenas aparecem, no coro Aimoré e no coro Guarani, e o piso também era vermelho, então a gente uniformizou. Foi um processo muito prático, de buscar o máximo efeito no pouco tempo que tínhamos. Eram 150 peças para produzir.

Era um elenco grande, tendo em vista que além do elenco da casa tinha ainda os artistas convidados.

Era um elenco grande, mas não é um dos maiores da história da casa – o *Turandot*, por exemplo, era maior. Mas só do coro da casa são 83 pessoas, mais os dois elencos, que dava umas 12 pessoas, mais o coro Guarani que dava umas 23 pessoas. Dá mais de 100 pessoas no palco numa piscada.

E chama muito a atenção quando se vê a equipe dessa montagem, porque ela tem uma presença grande de pessoas de origem indígena, não só figuras de nomes conhecidos, como demais profissionais na equipe técnica e atores.

Sim, e isso foi uma preocupação na escalação. Nós também trabalhamos em duplas. Eu fui uma das produtoras e a minha dupla na produção de figurino foi a Eunice Baía, uma mulher indígena que trabalha assim como eu no Theatro Municipal. A gente achava que essa ópera tinha, de uma vez por todas, que incluir quem de fato está nessa história. No visagismo também, teve a Gabi Schembeck e a Luisa Kwarahy, uma mulher trans indígena. A gente procurou ter essas parcerias, que eu acho que funcionaram muito bem. Para mim funcionou muito, tanto internamente – minha dupla com a Eunice foi muito boa, muito frutífera – quanto para a encenação. Eu acho que não tem mais como fazer esse tipo de montagem sem levar tudo isso em consideração. Uma das coisas que eu presto muita atenção como uma pessoa do meio, quando estou lendo sobre alguma ópera em algum lugar, ou mesmo dentro do teatro, é olhar a equipe criativa e perguntar se tem alguma mulher, alguma pessoa negra, alguma pessoa trans, indígena. Acho que não dá mais para não ter, apesar de que eu ainda vejo por

aí montagens em que toda a equipe técnica é de homens brancos. Mas ainda mais em se tratando do *Guarany*, acho que não tem como ser de outro jeito.

Como ter essas duplas impactou no resultado visual? Na concepção dos cenários e figurinos?

Acho que na minha área, mais da técnica, é muito comum trabalhar em duplas. Mas com certeza teve um impacto forte. O cenário que a Simone desenhou foi suporte para a arte que o Denilson desenhou e vice-versa. São elementos que se completam lindamente. E isso em todas as áreas. Não tem como separar, isso foi feito por uma pessoa e isso por outra.

É um trabalho coletivo.

Claro que tem outras contribuições. Falando do cenário, falei de Denilson e Simone, mas também teve a contribuição da Vic com os vídeos. O Denilson desenhou e a Vic fez animações com aquilo. A cena da cobra circulando o teto tem muito do trabalho dela e da equipe dela. E eu acho que o trabalho do teatro, da ópera, são trabalhos coletivos por natureza. Eu saí das artes visuais porque eu gosto é disso, do coletivo, e a ópera tem isso de legal. E quando as pessoas realmente se propõem a fazer junto, funciona maravilhoso, as coisas crescem muito. Você não fica preso só no seu jeito de ser. A gente tem muito a ganhar trabalhando em dupla, trio, conjunto. E aí eu vou divagar para as coisas que me chamam a atenção: por que no teatro não tem quase a figura de diretor de arte, é uma coisa mais recente? Porque normalmente você tem um cenógrafo, um figurinista, um iluminador – e eu estou falando tudo no masculino, mas é só uma generalização mesmo – e um diretor de cena. As pessoas se sentam juntas, conversam e vão criando uma coesão, uma linguagem entre si. O cinema, como é uma produção ainda maior que uma ópera, que envolve um tempo mais dilatado, outra escala, eu acho que precisa de um diretor de arte para centralizar e garantir que todo mundo esteja conversando e de acordo com todo mundo. É preciso, para uma montagem funcionar, que as pessoas concordem e trabalhem coletivamente, sabe?

Paleta de cor, textura, forma, movimento, dos objetos e das pessoas em cena. São interações que têm que estar bem casadas em cena. E eu acho que as duplas foram muito legais, por isso: são pessoas habituadas a trabalhar em conjunto. E casou bem com as referências e histórias de cada um. Talvez o Denilson tivesse menos experiência de trabalhar com o espaço do teatro, mas a Simone tem esse treino. Então ela sabia como olhar as imagens e colocar em outro lugar para ocupar aquele espaço. A mesma coisa com Luiza e Gabi, que souberam juntar os saberes de uma e de outra para fazer a coisa acontecer.

Eu não sei o que você pensa sobre isso, mas eu tenho a sensação de que a peça foi muito bem recebida não só porque chama a atenção visualmente, mas porque revisitar essa temática nesse momento era importante para o Brasil.

Definitivamente. Eu acho que existe um espírito do tempo, do momento atual. Tem críticas que eu li que reclamavam muito, de pessoas muito tradicionais da ópera, falando que era um absurdo, que tinham mexido em tudo. Mas ao mesmo tempo a ópera só vai continuar existindo se acompanhar o seu tempo. E ela vai mudar. Nada é para sempre, nada segue igual. O que fica imóvel, fica parado no tempo. Então acho que a montagem chamou a atenção por esse aspecto também. Se a gente pensar, por exemplo, em *Café* (2022), que é uma ópera que tivemos ano passado, que tinha uma temática envolvendo o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). Acho que mostra que as pessoas estão cada vez mais fazendo essas leituras críticas. Teve a *Aída*, da Bia Lessa, há um tempo, que era uma crítica à guerra. Eu vejo essa tendência no mundo da ópera, mas o Guarany foi fora da curva, por ter uma história muito icônica de muito sucesso fora do Brasil, por esse histórico do romantismo, da identidade nacional; e porque eu acho que com a concepção do Ailton Krenak ela não poderia ter sido feita de outro jeito. Eu sinto que se ele não estivesse ali, talvez as pessoas não tivessem coragem de enfrentar tudo isso. Tem uma questão de responsabilidade hoje, que as pessoas não querem fazer as coisas de modo leviano. Eu acho um ato de coragem fazer essa montagem.

Sempre tem críticas, mas tem o momento histórico. É o momento de lidar com isso e é preciso que haja as pessoas adequadas, com a bagagem adequada para esse trabalho. Já não é qualquer um que encara *O Guarany* normalmente, porque é uma obra complexa musicalmente. Mas precisava de pessoas que tivessem bagagem de trabalho junto aos povos indígenas, como a própria Cibele inclusive. Hoje não se encara um trabalho desses da mesma forma.

Eu sinto que a peça gerou críticas nos fãs mais tradicionais de ópera, mas despertou interesse de pessoas que não são o público tradicional de ópera.

Exato. E formação de público é uma questão para ópera hoje. Tem espaço para diferentes coisas. Tem espaço para montagens como *O Guarany* e tem espaço para outras montagens mais tradicionais, que também podem acrescentar e trazer discussões. O que é rico é poder ter espaço para pensar, experimentar, trocar. Não pode é ficar parado no tempo. Tem que ter espaço para diferentes entendimentos de ópera e para qual o papel da ópera ainda hoje. E eu acho que *O Guarany* discute isso: qual é o papel da ópera no Brasil hoje?

E a gente espera que mais obras vejam releituras, porque é um trabalho muito legal repensar essas obras e atingir esses públicos, que se atraíram pela renovação.

Com certeza. É uma tendência no mundo e no Brasil há um tempo e eu acho que vem se intensificando. Vamos ver para onde isso vai nos levar. Eu estou animada!

Obrigada, Laura! Foi ótimo.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Celina Gil: Graduada em Comunicação Social - Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH- USP (2014). Mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP. Sua dissertação *Os potenciais narrativos do bordado* estudou os usos do bordado nos trajes de cena, além de traçar uma história da técnica. Doutora em Artes Cênicas da ECA-USP, seu projeto investigou performatividade e teatralidade a partir do trabalho artesanal na moda. Membro do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo.

mariacelina.gil04@gmail.com



Capítulo 8

ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO INDÍGENA EM *MACUNAÍMA* (1978), DE ANTUNES FILHO

*Analysis of indigenous representation in
Macunaíma (1978), by Antunes Filho*

Martins, Paula; Doutoranda; Universidade de São Paulo;
Paulamartinsartista@gmail.com

1. Introdução

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas. Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte e Seis, São Paulo. Senhoras: Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saúdade (*síc*) e muito amor, com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo – a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes – não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes beligeros e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates da erudição, porém heis de convir conosco que, assim, ficais mais heroicas e mais conspícuas, tocadas por essa plátina respeitável da tradição e da pureza antiga. Mas não devemos desperdiçarmos vosso tempo fero, e muito menos conturbarmos vosso entendimento, com notícias de mau calibre; passemos, pois, imediato, ao relato dos nossos feitos por cá. (ANDRADE, 2019, p. 61-62)

O objetivo deste estudo é analisar a representação indígena em *Macunaíma*, de 1978, direção de Antunes Filho, resultante da montagem coletiva do Grupo Pau Brasil (que posteriormente passa a se chamar Grupo Macunaíma). Para isso, este estudo abordará os trajés de cena e a caracterização dos atores no espetáculo, assinados por Naum Alves de Souza.

A encenação, que parte da adaptação da obra literária *Macunaíma*, escrita em 1928, por Mário de Andrade, representa um marco na história teatral brasileira. Portanto, esta investigação pauta-se no estudo das escolhas estilísticas, do contexto histórico e das influências artísticas que permeiam o processo criativo relacionado aos figurinos do espetáculo, e entende os trajes de cena como fonte documental.

2. Ponto de partida

Macunaíma, de Antunes Filho, estreou em 15 de setembro de 1978 no Theatro São Pedro, em São Paulo. Além das apresentações na capital paulista, o espetáculo percorreu o país e apresentou-se em mais 17 países, tendo uma repercussão que modificou a cena teatral brasileira.

O fato ocorre devido a uma pulsão criativa proposta pelo diretor, que percorrera uma trajetória artística iniciada em grupos amadores de teatro. Em seguida, migrara para o Teleteatro, passara a atuar no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1952, como assistente de Zbigniew Ziemiński¹, e, em 1968, criara o Teatro Pequeno de Comédia.

Com o Teatro Pequeno de Comédia, Antunes encena *Esperando Godot*, no ano de 1977 e, em 1978, paralelamente à montagem de *Macunaíma*, monta também *Quem tem medo de Virgínia Wolf*. É neste período que sua forma de fazer teatro começa a ser modificada, pois é ao deixar o teatro comercial e iniciar um teatro de pesquisa, de caráter mais experimental, que Antunes Filho transforma sua linha criativa. A grande

¹ “Zbigniew Ziemiński (Wieliczka, Polônia, 1908 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1978). Diretor e ator. Apesar de sua origem europeia, é considerado o primeiro encenador brasileiro. Seu espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), pelo grupo Os Comediantes em 1943, marca o início do que se considera Teatro Brasileiro Moderno.” ZIEMBINSKI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/zieminski>. Acesso em: 23 jul. 2023.

repercussão da obra, conseqüentemente, altera o entendimento da expressão cênica conhecida, até então, no país.

Antunes, que tinha perfil militante e questionador, percebia no teatro uma possibilidade de exacerbação diante da perseguição sofrida pelo patrulhamento da ditadura, devido ao contexto político da época. O diretor sentia a necessidade de falar sobre as suas raízes e era o que o movia nessa busca artística. Para Antunes (2012), a democracia exige conhecimento, disciplina, consciência e responsabilidade social. Compromisso com a arte e sua relação direta com a vida, seus questionamentos e problematizações, expressos na linguagem artística, então, desenvolvida na montagem de *Macunaíma*.

Nesse ambiente desafiador, o teatro se tornou um espaço de expressão e reflexão crítica, buscando romper com a alienação e o cartesianismo, impostos pela opressão (ANTUNES FILHO, 2014). Para Maria Mirtes Mesquita (2011), atriz que participou da montagem, a procura artística era instintiva e propunha uma criação voraz, que ia de alcance ao significado interior de buscar na arte uma forma de fugir da situação de expressão artística restrita.

Macunaíma (1978), de Antunes Filho, é planejada inicialmente pela proposta de oferecimento de um curso para atores com duração de três meses, resultante de uma parceria entre Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (SATED) e a Comissão Estadual de Teatro (CET).

O curso foi planejado, originalmente, como um embrião para a montagem do espetáculo, além de ser uma forma de viabilização financeira para a sua produção. O grupo, sem estrutura, diante da falta de verba, tinha para a montagem do projeto, o libreto de Mário de Andrade e o espaço do Theatro São Pedro, que fora cedido para os ensaios e para sua estreia.

Eis que surgiu o grupo de arte Pau Brasil, com a participação inicial de 30 integrantes e, após o final do curso, reduzidos a apenas 19. Os ensaios estenderam-se por aproximadamente 12 meses, com uma carga horária diária de cerca de 12 horas. De acordo com Antunes Filho (2014), a

intenção era “decodificar de maneira justa”, dando início a um projeto que inauguraria uma antologia brasileira.

Trabalhando paralelamente na TV Cultura com o Teleteatro, Antunes Filho dedicou-se a uma extensa pesquisa sobre o romance de Mário de Andrade para criar a montagem de *Macunaíma*. A transposição cênica do material literário, no período logo após o final da ditadura, marcou um teatro de resistência, que tinha o intuito de levar uma mensagem à sociedade.

Diante do retraimento social vivido nos anos anteriores, a montagem do espetáculo foi vista por Antunes como um momento heroico. Pois, para o diretor modernista, seus esforços artísticos buscavam meios de ir contra a alienação e, com forte ação anticartesiana, alegava que “as coisas boas estão sempre atrás de obstáculos, tem sempre feras, dragões terríveis tomando conta do tesouro, e você tem que enfrentá-los!” (ANTUNES FILHO, 2014).

3. Visualidades da cena

A ficha técnica de *Macunaíma* se configurou com Antunes Filho como diretor-geral, Naum Alves de Souza como cenógrafo e figurinista, e Murilo Alvarenga na direção musical. Durante o curso inicial, os alunos recebiam “aulas de artes, música, canto coral, exercícios de tempo, ritmo, escuta, respiração e emissão vocal” (MESQUITA, 2011, p.15), práticas fundamentais para o desenvolvimento do espetáculo.

As soluções criativas diante da limitação de orçamento resultaram em uma visualidade com soluções simples. Foram utilizados poucos elementos para sugerir o ambiente. Materiais como jornais e lençóis fizeram parte da identidade e construíram a linguagem do espetáculo. Naum propôs trabalhos artísticos com os atores, que confeccionaram instrumentos e objetos usando jornais velhos, tecidos, sucatas e papel machê, utilizados posteriormente nas cenas experimentais e criativas.

O espetáculo, em seu conjunto, se completa com o cenário e o emprego engenhoso dos acessórios. O cenário produzido por Antunes liberta a imaginação do domínio das limitações espaciais dos teatros realistas; os objetos ou materiais são trazidos para o palco e retirados pelos atores, servindo de acessórios ou de cenário móvel; o espaço é definido pelo cenário e pelo movimento dos atores; os próprios atores podem fazer parte do cenário (a casa de Venceslau é designada por estátuas representadas por atrizes, São Paulo é apresentado por um bloco de atores que atravessam a cena com movimentos e trajes que representam as várias classes sociais da cidade); o público é incorporado ao espaço teatral e levado a sentir-se parte integrante da ação, buscas e perseguições acontecem na plateia. De modo geral, o cenário pobre trazido e recriado por Antunes para completar a peça que revolucionou o teatro brasileiro, leva o público a refletir sobre a realidade brasileira caracterizada pela miséria, pela falta de recursos ao alcance da maioria do povo. (ARAÚJO, 2011, p.268)

Estimulando a imaginação do espectador com recursos escassos, a precariedade material é, então, compreendida como riqueza poética. O fundo neutro da cena cria um espaço no qual o espectador é convidado a projetar sua própria narrativa, estimulando sua participação. No final de cada cena, o palco retorna ao vazio, pois todos os elementos que a configuram são retirados junto com a saída dos atores. Isso cria uma escritura cênica que vai além da peça de teatro em si, pois busca no espectador um estímulo de envolvimento ativo com o espetáculo.

No que trata da musicalidade, a atuação coral do elenco se tornou uma característica marcante do espetáculo, em que a visualidade das cenas, em blocos, ressalta a potência do discurso coletivo.

4. Proposições artísticas

Os estudos para a criação de *Macunaíma* (1978) foram pautados principalmente na investigação das obras: *Roteiro de Macunaíma* (1955), de Manuel Cavalcanti Proença, e no livro *O selvagem* (1876), escrito pelo general Couto de Magalhães. Ambos tratam de linguagem falada e estética, da relação com os indígenas brasileiros, além da narrativa do romance e da presença de lendas tupis. Desse modo, ao se

utilizar do folclore brasileiro como base para compor a narrativa do espetáculo, a montagem incorpora canções, usa instrumentos musicais de origens diversas e danças e rituais presentes na cultura brasileira.

A técnica utilizada por Antunes que melhor lhe possibilitou colocar no palco o mosaico da realidade brasileira foi a inserção de blocos que entrecortam toda a peça – bloco carnavalesco, bloco de operários, bloco de piolhos, bichos, mendigos, séquito de araras, bumba-meu-boi, urubus, povo, estátuas, estrelas – cada um com funções e significados distintos. O bloco que dá início a peça teatral, aparecem no palco vestidos de macacões de operário. De costas para a plateia e em fileiras diagonais fazem movimentos sincronizados, reproduzindo a ação de operários utilizando britadeiras, vão do lado esquerdo do fundo do palco ao lado direito próximo ao público. Esse movimento é alternado com momentos em que o grupo fica imóvel. [...] Da mesma forma, utiliza-se de outras técnicas contemporâneas estrangeiras, adaptando-as ao teatro brasileiro. Como exemplos, têm-se os recursos que contribuem para a quebra do realismo presente nas peças tradicionais: máquinas, animais, objetos e figuras abstratas são representados pelos atores; a utilização de bonecos; a utilização de máscaras pintadas direta ou abstratamente em algumas cenas, substituindo a expressão facial pela expressão corporal. Se Antunes busca em fontes contemporâneas meios para criar seu modo próprio de fazer teatro, não rompe totalmente com o teatro tradicional. [...] Antunes Filho ao recriar Macunaíma no palco, incorpora nesta a inquietação da época, à peça é aplicada às condições políticas e socioeconômicas contemporâneas. Se Macunaíma de Mário de Andrade apresenta-se ou é apresentado como símbolo nacional, como o brasileiro típico, em Antunes, a personagem passa a representar o brasileiro, vítima da condição social que ocupa na sociedade, transforma-se em fato trágico. (ARAÚJO, 2011, p.266-268)

O contexto social do Brasil, marcado pela repressão da ditadura e pela censura, teve, no teatro, uma maneira de romper com o condicionamento e de buscar a liberdade criativa (MESQUITA, 2011). De acordo com Cacá Carvalho (2014), ator que interpretou Macunaíma, a entrega dos atores e a sincronia com o diretor foram essenciais para o sucesso da montagem. E uma das principais transformações ocorreu devido ao trabalho desenvolvido no corpo dos atores.

Segundo Walter Portela (2014), ator e diretor, além das propostas de Antunes, o elenco trazia informações que foram testadas ao longo do tempo, resultando em um processo de desestruturação do corpo condicionado. Conforme Antunes Filho (2014), foram realizados exercícios de entrega,

repetições e lapidação do movimento, buscando uma expressão mais instintiva e voraz. O significado interior desses procedimentos e a busca pela arte se tornaram fundamentais para fugir da repressão e da alienação. Desse modo, a pesquisa de linguagem se estabeleceu principalmente na construção de um outro corpo².

Antes de adentrar plenamente no universo indígena, Antunes propôs um exercício antigestual na construção do homem nordestino, que buscava uma corporeidade distante da realidade paulistana. A proposta envolveu trazer experiências, como a fome, as caminhadas extensas, o cansaço e a exposição ao calor do sol. De acordo com Mesquita (2011), a desconstrução do condicionamento gestual fora explorada, nesse processo, permitindo o acesso a um estado corporal de suspensão e alinhamento de “corpo, gesto e voz” (Idem, p.24).

Nos ensaios, procuravam maneiras de dissolver a forma de fazer teatro como se conhecia até aquele momento, e, com isso, modificar o modo do ator estar no palco. O diretor define o processo como uma jornada para transformar os atores, donos de suas massas, passíveis de movimentos espontâneos e soltos. Chamado de “quebra da autoestima”, o exercício consistia na destruição de atitudes que carregamos.

A preparação do elenco, então, se deu, inicialmente, a partir da proposta de criação do corpo do homem nordestino, que sentia a fome, o calor e o sol escaldante da caatinga. Em sequência, foi proposto, segundo Mesquita (Idem, p. 25), uma saída para as “árvores, verde, água, ar para respirar e abundância de frutos...”. A partir de então, os ensaios incluíram exercícios específicos para aperfeiçoar o corpo e a voz, buscando capturar a temporalidade, a finitude e a objetividade características do universo indígena.

² “O curso inicial proposto para alunos que não eram atores revelara-se proposital, pois Antunes já pensava em formas não viciadas do gesto. Visando a eliminação de técnicas cristalizadas e, assim, criando uma expressão diferente da encenação da comédia de costumes.” (MESQUITA, 2011, p. 20)

Em sequência, adentrou-se o equilíbrio, a desconstrução e a construção de um corpo indígena – e uma das propostas foi a de entrega de uma flor. Ao trabalharem o domínio de gestos com os pés, a repetição incessante tornou-se fundamental para a construção do corpo indígena representado. Desse exercício foi criado o “tempo do índio”, que envolvia, por exemplo, a descoberta do tempo da batida do pé no chão e a expressão facial. Exercício desenvolvido por meio de rotinas de ensaios que duravam 12 horas e retratavam o dia a dia do povo (Idem, 2011).

Com isso, a proposta da montagem percorreu um trajeto em que o aspecto marcante foi dado pela transposição cênica ao universo indígena. O início dos ensaios era dado por meio da projeção espacial da aldeia no palco, com caminhadas em círculos, uma rotina de aldeia e divisão dos trabalhos estabelecida.

Existia uma paisagem geográfica criada internamente em cada um dos atores nesse tempo de caminhada que Antunes dizia ser o momento do aquecimento do motorzinho interior do ator. Nesse momento, uns mais outros menos, íamos nos conscientizando da sensação do corpo indígena em nossos corpos e espíritos. E nessa oxigenação intensa, nessa busca de plenitude do estado indígena de ser, essas sensações físicas e espirituais foram-se apoderando de cada um dos atores, ou melhor dizendo, cada um foi acessando este estado. E nos tornamos índios. Éramos índios. Essa fase do exercício era em silêncio total. Com um respeito e gravidade muito grandes. Colocávamo-nos como pajés em rituais, tamanho o respeito que tínhamos por esse ato. Nem Antunes falava. (Idem, p. 30)

A transformação corporal, a busca por uma expressão estética diferenciada e a transposição cênica do universo indígena foram elementos-chave nesse processo. Em um contexto de resistência social e cultural, o teatro se tornou uma ferramenta de expressão e de libertação, permitindo a criação de uma arte mais autêntica e instintiva. Assim, o ser e estar atoral era, então, trabalhado

ancorado na filosofia indígena: o equilíbrio corporal, o andar pausado e com o balanço natural, o olhar direto e pleno, a mente vazia sem conceitos pré-concebidos, em prontidão para andar na floresta e para o desconhecido... e daí surgia a plenitude do ator em cena! (Idem, p. 63)

Uma significativa transformação foi alcançada durante o processo a partir de uma proposição de Antunes ao elenco. Diante da maturação alcançada na construção do universo de *Macunaíma*, propôs que passassem a ensaiar despidos. A proposta, que exigiu muita seriedade e entrega, segundo Mesquita (Idem, p. 32) foi um momento crucial para a imersão no universo indígena, pois “[...] retirando os véus mentais, morais da visão do homem branco, para compreender o raciocínio, a sensibilidade, o interagir com a natureza do indígena”.

4. A representação indígena nos trajes de cena

Parte essencial para este estudo, a representação indígena nos trajes de cena de *Macunaíma* (1978), de Antunes Filho, está antes de tudo na corporalidade. Por meio de um intenso laboratório de pesquisa, em que buscou-se capturar a essência da cultura indígena brasileira, materializa-se a representação do corpo atoral, vestido das “atitudes – da ação física e mental do índio” (MESQUITA, 2011, p. 22).

Durante o processo de criação, na pesquisa de campo, os atores absorviam os maneirismos dos indígenas, na busca de uma representação autêntica e respeitosa. A pesquisa aprofundada sobre a cultura indígena de modo geral foi fundamental para a criação da indumentária, investigação que demandou dos atores a busca em livros, filmes, jornais, revistas, além de conversas com indigenistas e do contato com dois povos indígenas, Xavante e Guarani.

O figurino do personagem Jiguê, por exemplo, foi proposto pelo ator Walter Portela após o encontro com uma comunidade do povo Xavante, que estava de visita à São Paulo, para uma apresentação no Theatro Municipal. O traje de Jiguê, então, foi composto por “calção vermelho, braceletes, tornozeleiras e colar de corda de algodão trançados na cor branca, além de canelas pintadas de preto” (Idem, p.29).

A experiência de Mesquita com os Xavantes, no entanto, foi “conversando, observando, e principalmente absorvendo os gestos, o olhar, a mansidão na voz... o jeito tranquilo de andar” (Idem, p.29). A visita do elenco a uma comunidade do povo Guarani, em Parelheiros, também contribuiu para a pesquisa de desconstrução do gesto do homem branco. Os atores puderam “conversar e comprar instrumentos, objetos e colares” (Idem, p. 32), que foram incorporados aos figurinos.

De acordo com Mesquita (2011),

Naum ia aos poucos nos alimentando com imagens e materiais que transformávamos em adereços e em objetos de cena: contas plásticas, penas, panos, adornos de corpo, enfim, “figurinos” de índio. Começamos a utilizar a pintura corporal com tintas pesquisadas e misturadas pelos próprios atores. Tínhamos alguns panos, lençóis velhos, levados pelos atores, que passamos a usar como esteira, ou como parte da floresta, criando vida como bichos ou monstros. Desta utilização mimética do tecido surgiu a ideia da cenografia da floresta, juntamente com os jornais que eram comida, coberta, objetos, árvores e etc. (Idem, p. 32)

As cenas dos indígenas eram compostas por um coro feminino trajando saias com amarração simples de algodão cru, cordões nos braços e pernas, dorsos nus, colares, e com os cabelos presos. Já o elenco masculino vestia tangas de algodão, com colares, faixas pintadas com linhas vermelhas na cabeça e na cintura, joelheiras e/ou pinturas de faixas pretas nos joelhos, amarrações de cordão nos braços. Existia também um cocar desenvolvido com tecido de fralda e algodão cru, que apresentava detalhes em penas nas cores preto, vermelho e amarelo.

Outro traje a destacar-se é o da personagem Vei-a-Sol, que utilizava um cocar elaborado com longos fios de palha, sustentado por um suporte de lurex dourado. Complementando o figurino, a personagem apresentava o tronco nu, tintura dourada, os pés descalços e uma ampla saia de algodão simples.

Macunaíma e seus irmãos inicialmente usavam alguns elementos como colares e pulseiras feitos de algodão, trajavam shorts curtos de algodão com modelagem simples e tinham o torso nu. Uma imagem comum à realidade do povo Xavante e recorrente na estética indígena brasileira.

Personagens que representavam indígenas apareciam com amarrações de algodão nos calcanhares e, nos joelhos, usavam joelheiras e/ou pintura preta.

Uma das cenas mais icônicas do espetáculo, representada pelo coro de estátuas vivas, tem na pintura corporal um recurso para a composição do figurino. Feito de talco em pó, o traje de cena se materializa com uma fina camada branca sobre o corpo das atrizes e é complementado por maquiagem marcante no rosto, tapa-sexo em formato de folha e coroa de louros.

5. Metodologia

Esta pesquisa baseou-se na investigação qualitativa, realizada por meio de uma abordagem metodológica dada pela análise de documentos e materiais relacionados à produção do espetáculo *Macunaíma* (1978), dirigido por Antunes Filho.

Foram examinados arquivos fotográficos, registros audiovisuais com depoimentos e textos de crítica teatral. A análise dos trajes de cena foi conduzida a partir do exame de arquivos fotográficos, registros audiovisuais e textos de crítica teatral disponíveis. Esses materiais forneceram informações visuais e descritivas sobre os figurinos utilizados no espetáculo, permitindo uma compreensão mais aprofundada dos elementos presentes nos trajes e sua relação com a concepção artística do espetáculo.

A literatura de base consistiu em obras relevantes sobre teatro brasileiro, estudos de representação cultural e crítica teatral, proporcionando um embasamento teórico sólido para a análise dos trajes de cena no contexto do espetáculo.

O objetivo principal foi investigar a representação indígena nos trajes de cena e corpos dos atores, e investigar a expressão crítica comunicada através dos trajes de cena, considerando elementos como cores, texturas, materiais e

simbolismos presentes nas vestimentas dos personagens indígenas.

Adotando uma abordagem interpretativa para compreender o significado simbólico e estético dos trajes de cena no contexto do espetáculo *Macunaíma* (1978), de Antunes Filho, este estudo se ateve na compreensão aprofundada e na interpretação crítica dos dados coletados. Por fim, para o desenvolvimento do estudo de trajes, foi necessário considerar outros aspectos para além do espetáculo em si, como o contexto histórico, artístico e sociocultural em que foi produzido.

6. Reflexões

Seria *Macunaíma* o “indígena como uma provocação do que é o brasileiro”? Seria ele a personificação da ideia do brasileiro preguiçoso? Em face de um Brasil de identidades múltiplas, a criação da identidade brasileira vista em *Macunaíma* e a busca por uma representação autêntica e impactante refletiram na repercussão da montagem.

Macunaíma é um marco na cena teatral brasileira, um ponto de mutação do fazer artístico nacional. Ao explorar os trajes de cena e analisar a caracterização de *Macunaíma* (1978), de Antunes Filho, este estudo buscou não apenas compreender as escolhas presentes na produção, mas também refletir sobre as implicações sociais e culturais dessa representação. Os trajes das personagens da história do herói sem caráter brasileiro, transparecem a diversidade cultural do país, com uma combinação enérgica de cores, brilhos e camadas.

Nesse sentido, a pesquisa e a experimentação aprofundada da cultura indígena desenvolvida pelo grupo desempenharam um papel fundamental na concepção visual da montagem. Essas escolhas visuais, mesmo sendo simples, foram marcantes e contribuíram para a estética ímpar do espetáculo.

A nudez como traje de cena pode ser interpretada como uma maneira de desafiar estereótipos e questionar ideias preconcebidas sobre o brasileiro. A figura do indígena, presente na história, é utilizada como uma provocação em relação à identidade brasileira, destacando as múltiplas características e a falta de uma única identidade nacional. Essa abordagem está em sintonia com movimentos artísticos, como o Modernismo, o Tropicalismo e o Movimento Antropofágico, que também buscavam desconstruir conceitos fixos sobre a cultura brasileira.

A pintura corporal, importante para os trajes de cena do espetáculo, é realizada com tinta derivada da pesquisa do elenco. Eles mesmos criaram seus adereços e objetos de cena, com materiais como contas plásticas, penas, panos e adornos de corpo. Essa utilização mimética do tecido resultou na criação da cenografia da floresta, na qual jornais desempenharam múltiplas funções, como comida, coberta, objetos e árvores.

Em relação à direção de arte, impossível deixar de mencionar a maneira como o espetáculo incorporou o uso de certos acessórios, fosse para a composição do figurino, fosse para a concepção de cenários móveis. O grau de significação atingido em tais searas poderia ser aquilatado, talvez, pelo emprego conferido por Naum Alves de Souza a um objeto tão banal como, por exemplo, o papel-jornal. Além de configurarem partes do figurino, servindo de matéria-prima a algumas vestes e máscaras trajadas pelos atores, folhas de jornal ora podiam simbolizar comida apanhada na floresta, bastando para isso amarrotá-las, ora eram queimadas em cena para representarem uma fogueira acesa no meio dessa mesma floresta. (LEITE, 2018)

A montagem de *Macunaíma* (1978), de Antunes Filho, trouxe à tona questões relevantes sobre identidade, cultura e representação. A pesquisa aprofundada da cultura indígena, as proposições visuais coletivas e a provocação do indígena como símbolo do brasileiro foram elementos-chave no espetáculo. Essa abordagem, aliada ao sucesso e à ampla divulgação da produção, contribuiu para uma reflexão mais abrangente sobre a diversidade cultural brasileira e a complexidade da identidade nacional, desafiando estereótipos e oferecendo uma representação artística instigante.

7. Considerações finais

Através da análise realizada, foi possível estabelecer um diálogo profundo entre a criação cênica de *Macunaíma* (1978), de Antunes Filho, e as novas metodologias artísticas que lançaram o diretor em um novo momento de sua trajetória teatral. Ao explorar a estética e as escolhas visuais presentes nos figurinos, somos capazes de mergulhar em um universo artístico que transcende fronteiras geográficas e culturais, promovendo um diálogo enriquecedor entre a criação teatral e a realidade social que a circunda.

O espetáculo

Foi considerado um divisor de águas do Teatro Brasileiro, pela beleza plástica, pelo diálogo vivo que estabelece com o público, pela simplicidade e mobilidade criativa do cenário, pela plasticidade de sentidos que oferece à imaginação criativa do espectador; enfim, por se apresentar na incompletude de uma obra de arte que é, transpondo assim, o tempo e o espaço. (ARAÚJO, 2010, p. 257)

Macunaíma transcendeu fronteiras físicas e culturais, alcançando sucesso internacional e gerando reflexões pertinentes sobre a identidade brasileira, a diversidade cultural e a complexidade social. *Macunaíma* abre caminho para um novo olhar sobre o teatro brasileiro, reafirmando o papel do teatro como uma forma de expressão capaz de engajar, provocar e transformar.

Na fusão entre a cultura brasileira e a indígena presente nos figurinos, a análise dessa obra nos auxilia a compreender sua importância histórica e artística, e nos inspira a continuar explorando as interseções entre o teatro e a sociedade em busca de um diálogo enriquecedor e transformador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de, 1893-1945. **Macunaíma** [recurso eletrônico]: o herói sem nenhum caráter / Mário de Andrade; prefácio de Márcia Fusaro. 2. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019. (Série Prazer de Ler; n. 10 e-book).
- ANTUNES FILHO, José Alves. SescTV Documentário: **O Teatro Segundo Antunes Filho** – Desafios de um tempo duro. Direção Amílcar Claro e roteiro de Sebastião Milaré – Produtora: Amílcar M. Claro Produções. 5 ago. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/OBMLSiFtgKc>. Acesso em: 11 jul. 2023.
- ANTUNES FILHO, José Alves. SescTV Cinema: **Compasso de Espera**. 16 de fev. de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FOUQivtW1I0>. Acesso em: 11 jul. 2023.
- ANTUNES FILHO, José Alves. SescTV Documentário: **O Teatro Segundo Antunes Filho** – 60, a década das transgressões. Direção Amílcar Claro e roteiro de Sebastião Milaré – Produtora: Amílcar M. Claro Produções. 5 de ago. de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hTuq4QFR840>. Acesso em: 11 jul. 2023.
- ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. Macunaíma: da rapsódia ao palco. **Revista Literatura em Debate**, v. 5, n. 8, p. 257-270, jan.-jul., 2011. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/595> . Acesso em: 11 jul. 2023.
- LEITE, Rodrigo Moraes. **Macunaíma: um marco na história do teatro brasileiro**. Isso Compensa, 13 set. 2018. Disponível em: issocompensa.com/teatro/Macunaíma. Acesso em: 11 jul. 2023.
- MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.10, n.28, 1996. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141996000300012>. Acesso em: 11 jul. 2023.
- MESQUITA, Maria Mirtes. **Formas de criação de um espetáculo teatral: o caso da adaptação de “Macunaíma” de Mário de Andrade pelo Grupo de Arte Pau Brasil** – 1978. São Paulo, 2011. 83 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo. Orientadora: Prof.^a Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro de Azevedo.
- PEREIRA, Carlos Augusto Carvalho. SescTV Documentário: **O Teatro Segundo Antunes Filho** – Desafios de um tempo duro. Direção Amílcar Claro e roteiro de Sebastião Milaré – Produtora: Amílcar M. Claro Produções. 5 de ago. de 2014. Disponível em: <https://youtu.be/OBMLSiFtgKc>. Acesso em: 11 jul. 2023.
- PORTELA, Walter. SescTV Documentário: **O Teatro Segundo Antunes Filho** – Desafios de um tempo duro. Direção Amílcar Claro e roteiro de Sebastião Milaré – Produtora: Amílcar M. Claro Produções. 5 de ago. de 2014. Disponível em: <https://youtu.be/OBMLSiFtgKc>. Acesso em: 11 jul. 2023.

SESC DIGITAL. **Coleções e Acervos Históricos CPT_Sesc – Macunaíma**. Descortinar o Tempo. Disponível em: <https://sesc.digital/colecao/colecoes-e-acervos-historicos-cpt-sesc-macunaíma>. Acesso em: 11 jul. 2023.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **O traje de cena como documento**. 1ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2015.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Paula Martins: Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Integrante do Grupo de Pesquisa Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia, da Universidade de São Paulo. Bacharela em Artes Visuais pela Universidade de Santa Catarina. Cenógrafa e Figurinista com formação pela SP Escola de Teatro.

paulamartinsartista@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Macunaíma 1978; Trajes de Cena; Antunes Filho; Representação Indígena; Grupo de Arte Pau Brasil.



Capítulo 9

UM OLHAR SOBRE OS INDÍGENAS NOS BOIS DE PARINTINS

A look at the indigenous in the Bois de Parintins

BESSA, Ricardo André Santana; Mestre; Universidade de
Fortaleza; ricardoandrebessa@gmail.com

1. Introdução

No fim do mês de junho, no estado do Amazonas, acontece umas das maiores festas brasileiras: o Festival Folclórico de Parintins, também conhecido como a festa do Boi-Bumbá de Parintins. O confronto nas apresentações entre o boi Caprichoso e o boi Garantido no Bumbódromo, espaço construído especialmente para estas apresentações, atrai turistas do Brasil e do mundo.

A história do Boi-Bumbá, uma variação do Bumba Meu Boi nordestino, é encenada há mais de 100 anos e divide a cidade, transformando-se numa grande competição, assistida ao vivo por dezenas de milhares de pessoas, entre nativos e turistas, ou em transmissões televisivas, em portais on-line e em redes sociais. Remete à uma encenação da lenda da morte e ressurreição de um boi. O Boi de Parintins “resgatou” e introduziu a cultura indígena no folguedo, “resgatando” a cultura dos povos amazônicos.

A grandiosidade do Festival e da competição nos traz um olhar para o espetáculo, os cenários, adereços, iluminação, carros alegóricos e trajes. Estes são elementos visuais muito apreciados, em especial os personagens que têm ligações indígenas no Boi-Bumbá e que são objeto de apreciação deste trabalho: Pajé, Porta-Estandarte, Cunhã-Poranga, Tuxauas,

Rainha do Folclore e as Tribos Indígenas que compõem a encenação.

A referência aos indígenas na região amazônica é importante ao representar os costumes e lendas de povos que ainda habitam a Amazônia e que sofrem hibridações com culturas de outras regiões, a serem observadas no contexto deste trabalho. Parintins, além de suas raízes indígenas que a constituíram e deixaram sua herança cultural, misturou-se com as tradições trazidas pelos brancos, escravizados e nordestinos, transformando o boi parintinense em uma festa única.

2. O Festival Folclórico de Parintins

Parintins¹ era uma terra dos povos Maués e Sapupés e está localizada a 369 quilômetros de Manaus. Também é conhecida como Ilha da Magia ou Ilha Tupinambarana, onde acontece anualmente o Festival Folclórico de Parintins, criado em 1965, e que se tornou a maior festa ao ar livre do mundo. Em Parintins, somente durante o período pandêmico, as atividades foram interrompidas e canceladas. Um detalhe chama a atenção sobre o festival: no início, seu foco eram as apresentações de quadrilhas juninas. Cavalcanti (2000) esclarece:

¹Na segunda metade do século XVIII, várias viagens de exploração do Rio Amazonas foram efetuadas a mando do Governo Português. Na viagem realizada em 1796, o capitão José Pedro Cordovil resolveu ficar numa das ilhas formadas pelo grande rio, onde desembarcou “com seus escravos agregados” para “dedicarem-se à pesca de piracuru nos lagos próximos e também à agricultura”. Encontraram como habitantes da região os índios Sapupés e Maués. Estes juntaram-se mais tarde os Peruvianos, Uapixabas e Mudurucus. Habitavam também a região, mais para o recesso do município. Os Parintins eram antropófagos e viviam em lutas constantes com as tribos vizinhas, principalmente com os Mundurucus, seus inimigos mais ferrenhos. Cordovil deu ao local a denominação de Tupinambarana. Poucos anos após, havendo Cordovil obtido do governo de D. Maria a doação de uma sesmaria nas proximidades do lago Miriti, para ali se transferiu com a sua gente, ofertando Tupinambarana à rainha D. Maria I. Em 1880, a sede do município recebeu foros de cidade e passou a denominar-se Parintins. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/parintins/historico>. Acesso em: 4 jul. 2023.

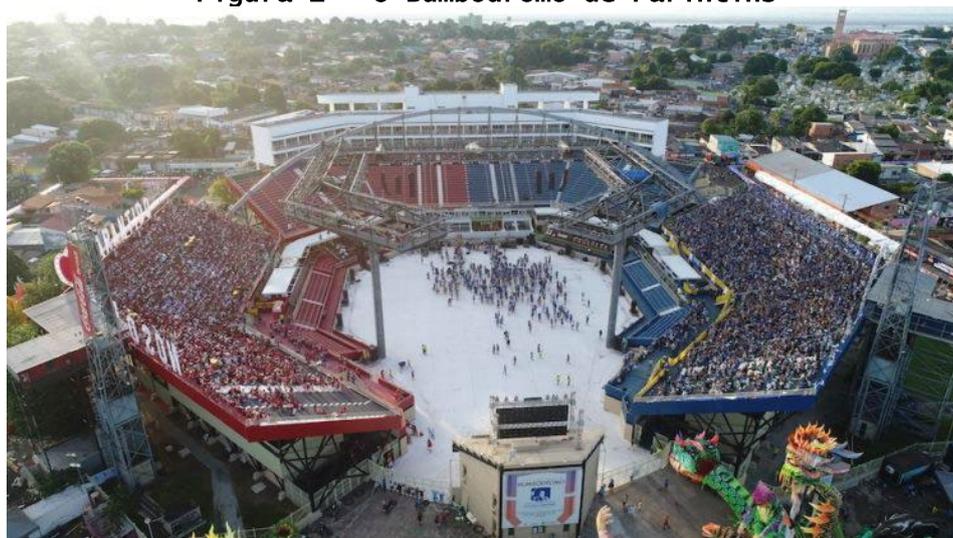
O festival é um divisor de águas na história dos Bumbás que, pouco a pouco, foram se tornando sua principal atração. Vale notar que, quando o festival foi criado, a atenção central eram as quadrilhas: "O festival começava dia 12 de junho, eram dez noites de festival, em que se aproveitavam os fins de semana, as noites de quarta-feira. Com isso muitas quadrilhas apareceram, o interior também veio, era um número de vinte, 22 quadrilhas. O boi era só para encerrar". Ainda assim, cada um em separado, para evitar os terríveis encontros de rua. (CAVALCANTI, 2000, p. 1030)

Os Bois de Parintins resistiram e as toadas (canções cantadas nas apresentações) voltaram a ser ouvidas nos currais (locais onde acontecem os ensaios) do Caprichoso e do Garantido. Sobre as toadas, Cardoso (2020) complementa:

Elas versam sobre o tema ou a homenagem escolhidos pela agremiação folclórica para o Festival. Expressam o dia a dia do caboclo amazonense, dos mitos e lendas, do linguajar falado pelos antepassados indígenas, negros e brancos. (CARDOSO, 2020, p. 117)

Através das toadas são feitas as representações caboclas e indígenas, vencendo um preconceito secular, promovendo essas culturas através das apresentações no Bumbódromo, onde se vê claramente a divisão das galeras azuis e vermelhas, como na Figura 1.

Figura 1 - O Bumbódromo de Parintins



Fonte: Brasil Norte Comunicação².

² Disponível em: <https://bncamazonas.com.br/rapidinhas/garantido-caprichoso-em-novembro/>. Acesso em: 7 jul.2023.

O Centro Cultural de Parintins, mais conhecido como Bumbódromo, cuja forma lembra a cabeça de um boi, ajudou a impulsionar o turismo na região, transformando-se em uma referência cultural no Brasil, criando uma nova identidade na Amazônia, onde destacam-se na disputa os bois Caprichoso e Garantido, a música, as referências históricas (brancas, pretas, nordestinas e indígenas), o espetáculo, os trajes, a cenografia, a iluminação, os milhares de espectadores (presenciais ou virtuais) e a engenhosidade dos criadores que foram sendo exportados para o carnaval carioca ao trabalharem técnicas inovadoras com a articulação de bonecos e carros alegóricos, além de alegorias e figurinos luxuosos.

3.0 folguedo Bumba Meu Boi

De origem europeia, O Bumba Meu Boi surgiu no Nordeste, quando a criação de gado passou a ter importância nas fazendas, durante o período colonial. Considerada por Mário de Andrade (1982) uma dança dramática, é uma representação popular teatralizada, encontrada em todas as regiões do Brasil, em períodos diferentes do ano. O Boi-Bumbá (Amazônia) acontece em fins de junho; Bois de Reis (Piauí), no período natalino; Boi de Mamão (Santa Catarina), no carnaval; e Bumba meu boi (Maranhão), nos meses de junho e julho, entre muitos bois que temos no território brasileiro. Cavalcanti (2000) reflete:

O Bumbá de Parintins é uma festa junina, fortemente integrada em sua região e no ciclo festivo católico que a circunda. É uma competição radical, limitada a dois contendores de um pequeno centro urbano. Um será vitorioso e outro será derrotado. A apresentação dos bois, por sua vez, segue uma dinâmica narrativa própria: um Boi enche gradual e literalmente a arena, num desenvolvimento circular e cumulativo, integrando obrigatoriamente, durante todo tempo, a torcida – as duas galeras – ao espetáculo. Em sua apresentação, pontuada por pequenos e sucessivos clímax, destacam-se a fragmentação e a sobreposição de sentidos. (CAVALCANTI, 2000, p.1038).

O folguedo do Bumba meu boi em Parintins é uma encenação cênica em que a mistura de culturas criou um espetáculo híbrido, colorido, que canta e dança a riqueza da cultura amazônica. Nele, a estética, a procura pelo belo, gerou uma competição em que cenários, luz e figurinos têm papel fundamental na conquista da plateia no Bumbódromo.

4. A história do Bumba meu boi

Poderíamos dizer que a história do bumba meu boi é sobrenatural ao contar a morte e ressurreição do boi. A lenda diz que Catirina, mulher de Pai Francisco, encontrava-se grávida e desejava comer a língua de um boi de seu patrão. O marido, atendendo a vontade da esposa, rouba e mata o boi preferido do patrão, que descobre o crime. Para salvar o boi, chamam um Pajé e um médico. O boi volta à vida, Francisco e Catirina são perdoados e começa a grande comemoração. Entre cantos e danças, a história dramática e cômica é encenada. É teatro popular e arte teatral. “A perspectiva do teatro como a arte de narrar uma história e a afirmação de que o bumba-meu-boi é teatral acaba por associar o bumba-meu-boi ao teatro, especialmente pelo viés narrativo” (FONTENELE, 2019, p.128).

5. O Boi Garantido e o Boi Caprichoso

A Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso, ou melhor, Boi Caprichoso, de cores azul e preto, representado por uma estrela branca na testa, recebeu este nome por ter capricho e sempre fazer melhor. Foi fundado em 1913 pelo cearense Roque Cid (1880-1949).

A Associação Cultural Boi-Bumbá Garantido, mais conhecida como Boi Garantido, é representada pelas cores branco e vermelho, além de um coração vermelho na testa. Fundada pelo amazonense Lindolfo Monteverde (1902-1979), em 1920, é a maior campeã dos festivais em Parintins.

Os Bois Caprichoso e Garantido tornaram-se organizações, constituídas publicamente, que além de dividirem o bumbódromo, dividem a cidade.

6. As apresentações dos bois de Parintins

As apresentações dos bois de Parintins acontecem nas noites dos últimos 3 dias do mês de junho do Festival. Em 2023, aconteceram nos dias 29 e 30 de junho e 1º de julho. Cada boi tem 150 minutos para fazer sua apresentação. A ordem de apresentação é feita por meio de um sorteio. Um tema é apresentado, e cada noite tem um subtema específico e que reflete nos vários trajés dos destaques. “O tema é trabalhado sobre a forma de um roteiro para os espetáculos e orienta todo o processo de criação, desde as toadas, até as coreografias, figurinos, alegorias, etc.” (DOSSIÊ IPHAN, 2018, p. 104).

Segundo o portal Gshow/Globo³, “Em 55 edições do festival, o Garantido foi campeão por 32 vezes, enquanto o Caprichoso venceu 24. Em 2000 houve empate”. Em 2023, sagrou-se bicampeão o Caprichoso.

O espetáculo dos bois de Parintins é julgado por 6 jurados responsáveis por avaliar os seguintes quesitos: apresentador; levantador de toadas; batucada; ritual; porta-estandarte; amo do boi; sinhazinha da fazenda; rainha do folclore; cunhã-poranga; boi-bumbá (evolução); toada (letra e música); pajé; tribos masculinas; tribos femininas; tuxaua luxo; tuxaua originalidade; figuras típicas regionais; alegorias; lenda amazônica; vaqueirada; galera; coreografia, organização/animação/conjunto folclórico.

³Disponível em: <https://gshow.globo.com/tudo-mais/tv-e-famosos/noticia/festival-de-parintins-2023-lota-de-famosos-saiba-tudo-sobre-a-festa.html>. Acesso em: 6 jul. 2023.

7. As representações indígenas nos trajes dos bois de Parintins

A cada ano, os trajes seguem as temáticas desenvolvidas pelas equipes de indumentária dos bois. Os personagens indígenas nem sempre fizeram parte das apresentações dos bois de Parintins e só na década de 1990 é que houve “uma crescente ênfase nos componentes indígenas da trama” (CAVALCANTI, 2000, p. 1034), e que levaria a criação do quesito pajé, que representa o grande momento das apresentações. A presença indígena, segundo Machado (2018), “está referenciada na evolução de Garantido e Caprichoso pela exaltação folclórica de povos indígenas, em alegorias, Tuxauas, Pajé e outros personagens que esboçam a cultura indígena. Por meio da teatralização destas aparições, faz-se referência ao indígena. Entretanto, cada apresentação exalta o convívio, as lideranças e raízes despertadas por esses povos” (MACHADO, 2018, p.12). O autor complementa:

Dessa maneira os rituais indígenas ao serem representados em arena chamaram a atenção do público por despertarem nas apresentações os ritos de cura, profecia, batismos e representações gigantescas materializadas e confeccionadas por artesãos parintinenses no interior dos galpões dos bumbás. (MACHADO, 2018, p. 15)

A representação de indígenas surgiu nas encenações dos Bois de Parintins a partir do folclore da região, das tradições populares e suas hibridações com o Bumba Meu Boi, representado principalmente na figura mística do pajé. As apresentações dos bois em Parintins tiveram muitas mudanças, desde o início do festival em 1965. Parintins criou uma identidade própria diferente dos bois encontrados em outros estados. A inovação está sempre presente e, de certa forma, mantém a tradição ao dar continuidade ao folguedo.

Os trajes nas representações indígenas do Caprichoso e Garantido foram inovadores ao se adaptarem às constantes mudanças e, ao mesmo tempo, criarem padrões, tornando-se alegorias, não reais. Nas histórias cantadas nas toadas vão ser cantados nossos personagens. Um detalhe que chama atenção

na valorização das culturas nativas da região de Parintins foi que, antes da moça mais bela dos bois ser chamada Cunhã-Poranga, era usado o termo “Miss”. Essa mudança desencadeou um olhar mais crítico dentro do festival, buscando e introduzindo novos personagens e grupos para serem avaliados nas apresentações e que se relacionam com a cultura indígena local: a Rainha do Folclore, a Porta-Estandarte, as Tribos Indígenas, a Cunhã-Poranga, os Tuxauas e o Pajé (IGLESIAS, 2022).

O trabalho de criação dos trajés desenvolve-se a partir da pesquisa temática das equipes de figurinistas e da execução, por costureiras e aderecistas, ressaltando-se que é uma produção grandiosa. O Boi Garantido contou com aproximadamente 2.500 brincantes em 2023 e, o Boi Caprichoso, com aproximadamente 2 mil brincantes. Ressaltamos que, além da grande quantidade de participantes em cada boi, as apresentações contam com carros e bonecos de proporções gigantescas, e que foram pioneiras em festas brasileiras, exportando artesãos e figurinistas para outra grande festa brasileira – o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O formato espetacular das apresentações dos bois em Parintins nos faz observar que os símbolos e representações indígenas não são tão fiéis, como chama a atenção Nakanome (2017):

Cabe sublinhar que a construção da persona “índio” é consciente de que se trata de um olhar sobre o indígena e não a representação fidedigna deste. Convém observar que, na concepção da personagem para a formatação do espetáculo, os bumbás se valem da realidade para, assim, denotar características na diferença entre um índio personagem de uma etnia para outra etnia, dentro dos quadros apresentados. Geralmente, se apropriam de grafismos indígenas, plumárias peculiares de determinada etnia, cerâmicas, cores, totens e tantos outros símbolos que compõem a iconografia do grupo representado. Valendo-se destes pontos identitários, os bumbás redimensionam as formas para que possam adequar-se ao formato espetacular, substituindo penas silvestres por penas sintéticas, alterando o tom das cores para efeitos colorísticos em reação a iluminação artificial, e tantos outros truques visuais para lograr efeitos nas apresentações de arena, numa mistura de realidade e releitura. (NAKANOME, 2017, p. 52)

As representações indígenas são muito presentes, visto a quantidade de penas coloridas em todos os itens que compõem os bois e a cultura amazônica que ilustram os espetáculos. Como já foi dito, a competição dos bois contempla o julgamento de 21 itens, dos quais destacamos para estudo aqueles relacionados às indumentárias ligadas aos universos indígenas apresentados nos três dias de competição. Nos quesitos avaliados no festival, vemos a cultura indígena participar dos itens Pajé, Porta-estandarte, Cunhã-Poranga, Tribos indígenas, Rainha do Folclore e Tuxauas. “O universo indígena e sua produção estética, abordados artisticamente nos principais momentos do espetáculo dos bumbás, exprime uma carga exótica e heroica” (NAKANOME; DA SILVA, 2018, p.188).

7.1. O Pajé

É o guia espiritual dos indígenas e figura central da encenação dos bois. Geralmente é interpretado por um homem mais velho. Veio do Bumba Meu Boi. É um curandeiro que carrega os conhecimentos da floresta e tem contato com a espiritualidade. Machado explica:

O pajé é o guerreiro guiado pela força dos espíritos, com o poder de cura, capaz de reger um mundo de mistérios. No festival folclórico de Parintins, o item representa a magia, o encanto e a proteção. Tem o poder mágico das ervas, evoca espíritos e pede proteção aos ancestrais, se revela transformado em personagens. Sua definição é Xamã, curandeiro e feiticeiro. Possui méritos por ser mago das transmutações. Os elementos comparativos são indumentária, performance e aparição adequada ao projeto de arena de cada boi. (MACHADO, 2018, p.14)

“O pajé surge para encenar uma luta entre o bem e o mal, combatendo um espírito aterrorizante de um determinado grupo indígena” (BATALHA, 2010, p. 88). E a figura do Pajé é apoteótica no encerramento das encenações. Na figura 2, vemos André Paketá, pajé do Boi Garantido apresentando-se no festival, em 2023.

A ênfase na figura do pajé é observada não apenas no ritual, mas também nas danças coreografadas realizadas

juntamente com as "tribos indígenas" (SILVA, 2017, p. 59). Os trajes são importantes não só por representarem a figura mística do xamã do folguedo, mas por terem movimento e representatividade na apresentação de suas três danças, uma para cada noite. Junto ao Ritual Indígena, ele compõe o momento mais apoteótico do espetáculo; momento mais elaborado, mais ensaiado (DOSSIÊ IPHAN, 2018). André Nascimento, que foi pajé do Boi Garantido, durante 20 anos, explicou como desenvolvem-se seus trajes:

A escolha das três danças, uma para cada noite de apresentação no Bumbódromo, dá-se em sintonia com os desígnios da Comissão de Arte do Garantido. Na sequência acerta com o figurinista os detalhes do risco e da concepção das roupas. Estas devem aliar a componente mística aos conteúdos próprios (arte plumária, cores e texturas) à tribo indígena reverenciada na cena, mas sem abrir mão da funcionalidade em relação ao seu desempenho na arena. (DOSSIÊ IPHAN, 2018, p. 249)

Na imagem que destacamos (Figura 2), André Paketá, atual pajé do Boi Garantido, em sua apresentação em 2023, celebrou a diversidade dos povos indígenas.

Figuras 2 e 3 - O pajé no Boi Garantido em 2023



Fonte: Instagram Pajé Adriano Paketá Show⁴.

⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/paje_adriano_paketa_show/. Acesso em: 07 jul. 2023

O pajé de André Paketá carregava grande quantidade de penas coloridas e de faisão, em ambos os trajes-fantasia, plumagem não característica da cultura amazônica. Trata-se de uma representação fantasiosa das plumagens amazônicas, tornando o personagem um pajé estilizado, híbrido, ao juntar materiais, no caso das plumagens de faisão e penas artificiais, na caracterização, que não são de aves nativas amazônicas.

7.2. Porta-estandarte

É uma figura feminina, indígena, que carrega o estandarte do boi, símbolo da agremiação. No passado, havia uma porta-bandeira com grandes saias e anáguas, que evoluiu para o padrão de porta-estandarte. O estandarte representa a fundação, o símbolo e a presença das associações folclóricas brasileiras. O portal boicaprichoso.com contextualiza:

Em muitos folguedos existe o estandarte que representa a fundação, o símbolo e a presença anual das associações folclóricas Brasil afora. Em Parintins não é diferente, este item é a Porta Estandarte e quem o conduz precisa conduzi-lo com dignidade, garra e força. São méritos para pontuação: Bailado, garra, desenvoltura, simpatia, elegância e alegria. Diferenciais e comparativos: Indumentária, estandarte, leveza, graça, sincronia de movimentos entre o bailado e o estandarte. (Portal boicaprichoso.com⁵).

A Porta-Bandeira do Boi Caprichoso, em 2023, foi Marcela Marialva, vista na Figura 4, em sua apresentação no Festival.

⁵Disponível em: <https://boicaprichoso.com/cenico-coreografico/#porta>. Acesso em: 8 jul.2023.

Figura 4 - Porta-Estandarte do Boi Caprichoso em 2023⁶



Fonte: Facebook Boi Caprichoso⁷.

A Porta-Bandeira deve mostrar dignidade e força, conquistando a plateia com sua coreografia e alegria, ao mesmo tempo que dança e movimenta o estandarte.

7.3. Cunhã-Poranga

Cunhã-Poranga foi um nome que surgiu no Conselho de Arte do Boi Caprichoso, substituindo o termo "Miss"⁸, buscando uma identidade nativa, regional, que tivesse mais

⁶ Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=665355818793058&set=pb.100059559369296.-2207520000.&type=3&locale=pt_BR. Acesso em 09 jul. 2023.

⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/boibumbacaprichoso/photos?locale=pt_BR. Acesso em: 07 jul. 2023.

⁸Forma de tratamento que, em língua inglesa, é usada para se dirigir a uma mulher solteira, normalmente antes de seu nome; Disponível em: <https://www.dicio.com.br/miss/> Acesso em 21 jul. 2023.

significado com as apresentações. Poranga significa mulher bonita na língua Nheengatu⁹.

É uma indígena sacerdotisa e a mulher mais bela da tribo, sendo caracterizada, segundo Braga (2002), com o corpo seminu ornado de plumas e penas de diferentes aves, entre as quais, penas de pato e de faisão, com movimentos de dança muito sensual, envolvendo braços, pernas e quadril, projetados nos dois sentidos laterais e para a frente, dando a impressão da bailarina flutuar acima do solo. Na Figura 4, vemos a apresentação da Cunhã-Poranga do Boi Garantido, em 2023. Isabelle Nogueira usou, para cada noite do festival, uma composição de traje indígena diferente, o que pode ser visto nas Figuras 5, 6 e 7.

Figuras 5, 6 e 7 - Apresentação da Cunhã-Poranga do Boi Garantido em 2023



Fonte: Instagram Isabelle Nogueira¹⁰.

⁹Língua indígena brasileira proveniente do abanheém (língua falada pelos índios do litoral brasileiro na época do descobrimento). É também conhecida como tupi moderno. Durante os séculos XVI a XVIII foi a mais usada no Brasil, tanto pelos índios como pelos portugueses. Foi-se modificando devido à influência de novos e mais numerosos colonizadores europeus e à atitude do governo de Portugal em determinar a supremacia do idioma português no Brasil. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/nheengatu/>. Acesso em: 7 jul. 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/isabellenogueiraoficial/>. Acesso em: 7 jul. 2023.

Os trajes da Cunhã-Poranga são sempre grandiosos, carregando um esplendor nas costas, rico em penas. Machado (2018) contextualiza:

A Cunhã-Poranga, figura feminina que representa a mulher mais bela da aldeia, uma índia guerreira nativa que se destaca na tribo por mostrar simpatia e beleza natural. No festival esse item faz representações totalmente indígenas, aparece em figurações de tribos, rituais e lendas. Dessa forma, em arena, evolui mostrando sua beleza visual e de seu figurino que chama atenção por conter objetos e sementes indígenas, artefatos de madeira e adereços que expressem a cultura regional. É respeitada pela sua beleza e magia que traduz a singularidade da mulher nativa da Amazônia. Esta pessoa se define por ser bonita, ter espírito de liderança e coragem. Nas evoluções apresenta gingados fortes marcados pelo seu porte físico e desenvoltura. Nos seus elementos comparativos destaca-se por ser atraente, bela e possuir indumentárias grandiosas e representativas. (MACHADO, 2018, p.13)

Podemos presumir que o corpo "Cunhã-Poranga" estabelece uma conexão com a natureza. Por estar envolto em elementos naturais, a mística da natureza se evidencia na dança como performance corporal. “Nesta, há uma intersecção da natureza com a cultura quando adornadas da arte plumária, penas e pele de animais, e como elaboram e descrevem os movimentos da dança.” (SANTOS, 2022, p.63).

7.4. Tribos Indígenas

As tribos indígenas parintinenses são parte das apresentações dos bois que celebram a cultura amazônica através de seus grupos étnicos. Devem apresentar no mínimo quatro e no máximo 11 povos, com ao menos 18 integrantes cada um. Por meio de danças e referências a ritos indígenas, os brincantes representam a identidade dos povos amazônicos. É importante a sincronia no desenho das coreografias apresentadas, as pinturas corporais, que são símbolos culturais e os trajes, normalmente com muitas plumas. “Todo esse trabalho que se materializa na arena do Bumbódromo está fundamentado em pesquisas pelos Bois com auxílio de coreógrafos e artistas tribais que recriam as danças e o figurino de cada uma” (MACHADO, 2018, p.20). Não

são representações fidedignas dos indígenas. A tradição é recriada através das etnias apresentadas que são constantemente trabalhadas de forma espetacular. Iglesias (2022) afirma:

A utilização dessas diversas etnias indígenas não está apenas na temática de cada bumbá, mas em suas toadas e, conseqüentemente, no uso de cores, danças, vestimentas, plumárias e pinturas corporais, que têm um propósito de trazer um plano visual e estético para as apresentações. Assim, os bois de Parintins encenam e recriam rituais indígenas para desvendar cenicamente o rico universo e cosmologia desses povos indígenas, dentro de um campo apoteótico, em três atos na arena do Bumbódromo. (IGLESIAS, 2022, p. 22)

Sobre essas composições, Machado (2018) complementa ainda:

As tribos indígenas são as composições étnicas, os grupos tribais e as comunidades indígenas. Este item aparece no festival folclórico de Parintins em momentos de demonstração da identidade, exaltando suas culturas e vivências cultuadas. Os grupos fazem ritos, práticas e técnicas de dança em forma de referenciar o saber indígena. Normalmente as tribos antecedem a evolução dos Tuxauas e o acompanham em arena fazendo coreografias e conjunto folclórico dos Bumbás. (MACHADO, 2018,p.14)

Observamos, na Figura 8, as Tribos Indígenas do Boi Caprichoso, em 2017, cujo tema foi A Arte–A Criação Cabocla.

Figura 8 - Tribos Indígenas do Boi Caprichoso em 2017



Fonte: Portal almadeviajante (2017)¹¹.

¹¹Disponível em: <https://www.almadeviajante.com/festival-folclorico-de-parintins/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

A beleza plástica é sempre uma preocupação, como podemos ver, na Figura 8, em todos os itens julgados. “A exaltação tribal, um dos pontos fortes da cultura local, esse manifesto é explorado a mínimos detalhes pela diretoria dos bois e se faz presente nas evoluções de arena” (MACHADO, 2018, p.12).

7.5. Tuxauas

Tuxauas são os chefes de tribos. Na maioria das vezes é representado por uma figura masculina. Segundo o portal edilenemafr.com¹², “As fantasias são compostas por estruturas pesadas de ferro e sustentadas pelo corpo e um cocar. Elas são confeccionadas com penas, pedrarias, e voltadas ao tema apresentado por cada agremiação e pesa dezenas de quilos”. Machado (2018) acrescenta:

Os tuxauas são confeccionados artesanalmente, cada líder tribal representa os valores, os costumes, a vestimenta, a decoração e a história de uma etnia indígena. São representações pesadas que chegam e ultrapassam os 70 quilos, por conta disso os dançarinos que carregam este item na arena devem ser pessoas fortes, de bastante preparo físico. Reproduzidos em forma de grandes cocares, os tuxauas são feitos com base de estrutura metálica, forrados com panos e palhas, decorados com objetos feitos de isopor, além de penas e adereços indígenas, também de outros materiais regionais da natureza. Atualmente, os bois Caprichoso e Garantido apresentam 3 tuxauas por noite. (MACHADO, 2018, p.21)

Cada fantasia serve para marcar a força e a virilidade do cacique, ou então, das cacicas, como fez o Boi Garantido, em 2022. Com o tema “Amazônia do Povo Vermelho”, quebrou a tradição dos Tuxauas serem representados somente por figuras masculinas e trouxe três mulheres no papel, marcando um posicionamento social de que mulheres também são líderes. Podemos observar, na Figura 9, a apresentação de uma delas,

¹²Disponível em: <https://edilenemafr.com/festival-de-parintins/protagonismo-feminino-conheca-as-mulheres-que-representaram-o-item-tuxauas-no-festival-de-parintins-2022/>. Acesso em: 6 jul. 2023.

destacando-se o tamanho e os elementos indígenas como os desenhos e penas:

Figura 9 - Representação Tuxauas do Boi Garantido 2022



Fonte: Portal amazônia.com.br.

A apresentação dos Tuxauas é sempre marcada pela originalidade e peso da fantasia-alegoria, exigindo grande preparação física para as três noites do festival.

7.6. Rainha do Folclore

É um item cênico-coreográfico individual feminino que estreou em 2019. Com tons carnavalescos, “é uma personagem das apresentações que representa as diversas manifestações folclóricas e folguedos brasileiros. Na sua coreografia faz referência às culturas indígenas, caboclas e nordestinas” (ARAÚJO; SÁ; LAVINSCKY, 2017, p. 168). Sua apresentação transmite alegria e respeito pela cultura na floresta. Cada uma dessas representações femininas se destaca por sua graça e beleza nas letras das toadas.

Na Figura 10, Cleise Simas, Rainha do Folclore do Boi Garantido em 2013, faz sua performance como “senhora das encantarias, mãe dos encantados de todas as águas da floresta” (Instagram @cleisesimas).

Figura 10 - Cleise Simas, Rainha do Folclore do Boi Caprichoso em 2023



Fonte: Instagram Cleise Simas¹³.

Incorporar a personagem representando a diversidade de valores expressados no Boi-Bumbá é a característica principal da Rainha do Folclore.

¹³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CuP8Tg7015T/>. Acesso em: 07 jul. 2023.

Considerações Finais

O espetáculo do Boi-Bumbá de Parintins é muitas vezes comparado a uma ópera popular: tem canto, dança, história e música. Encenado no Festival de Parintins, o Boi de Parintins é um folguedo transformado em espetáculo. Abordando temas que discutem as diversidades étnicas, de gênero, religiosas, populares, no meio da herança dos povos indígenas nativos e dos que migraram para Parintins, criou-se o maior espetáculo ao ar livre do mundo, na Região Norte.

As imagens são metáforas, pois não seguem representações fiéis dos indígenas. Há uma liberdade de criação e que não se limita às tradições históricas dos povos que constituíram os parintinenses, tornando-se superlativas as encenações que trazem alegorias gigantescas, milhares de brincantes e um Boi-Bumbá que carrega as tradições do passado, mas modificou-se nas últimas décadas, construindo uma dramaturgia cênica única em 21 itens que são avaliados em três dias de festival.

Constatamos que nos destaques femininos, como Porta-Estandarte, Cunhã-Poranga e Rainha do Folclore, há uma afirmação do poder feminino. Nesses destaques, o corpo é apreciado e simboliza o poder das mulheres caboclas com pele parda ou mesmo brancas, o cabelo liso, longo e negro, reafirmando a beleza das mulheres indígenas. A beleza negra é apenas vista na personagem Catirina do Bumba Meu Boi.

As representações indígenas são parte do produto cultural criado em Parintins, ainda que conserve sua essência de folguedo. Os trajés são coloridos, trazem sempre plumagens. Figurinos com penas são vistos em todos os itens julgados no festival, adquirindo novas roupagens, recriando mitos tradicionais e criando outros novos, reinventando tradições, inspiradas em mitos indígenas, expressos continuamente no trabalho dos Bois Garantido e Caprichoso.

Ainda que o olhar neste trabalho sobre os indígenas seja simplório e não explore a fundo algum trabalho específico apresentado por um dos Bois, sabemos que há campos riquíssimos de conhecimentos nos trabalhos dos artistas que fazem os Bois Caprichoso e Garantido. Há muito ainda por explorar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982, tomo 1.

ARAÚJO, Saulo Nepomuceno Furtado de; SÁ, Juliana Veloso; LAVINSCKY, Matheus da Costa. **Uma viagem a Parintins**. *Arquivos do CMD*, [s.7.]. v. 5, n. 1, p. 155-181, 2017. DOI: 10.26512/cmd.v5i1.8973. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/8973>. Acesso em: 3 ago. 2023.

BATALHA, Socorro de Souza. **Festival Folclórico de Parintins: um estudo sobre a presença indígena na composição das toadas e a produção do cenário artístico apresentado no bumbódromo (1995-2010)**. Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos, ano 10, n. 2, p. 85-102, jul./dez. 2010.

CARDOSO, Maria Celeste de Souza. **Linguística, letras e artes e as novas perspectivas dos saberes científicos** [recurso eletrônico]. VASCONCELOS, Adaylson Wagner Sousa de; VASCONCELOS, Thamires Nayara Sousa de. (orgs.). Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9.ed. São Paulo: Ediouro Publicações S. A., [s.d.].

CAVALCANTI, M.L.V. de C.: **O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa**. História, Ciências, Saúde. Manguinhos, vol.VI (suplemento) p.1019-1046, setembro 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/nBC7VW39jNnV3vHB9gzbGnC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 jul. 2023.

FONTENELE, Wesley. De Mário de Andrade a Edson Carneiro: introdução às aproximações entre teatro e Bumba-meu-boi. Revista Sentidos da Cultura, v. 6, n. 11, p. 119-130, 2019.

IPHAN. Dossiê, 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_do_Complexo_do_Boi_Bumba_do_Medio_Amazonas_e_Parintins.pdf. Acesso em: 3 ago. 2023.

MACHADO, Kelvyn Carvalho *et al*. **Entre encenação e apropriação da cultura indígena uma análise do Boi-Bumbá de Parintins.**

2018. Disponível em:

<http://repositorioinstitucional.uea.edu.br//handle/riuea/3929>.

Acesso em: 6 jul. 2023.

NAKANOME, Ericky da Silva. **A representação do indígena no boibumbá de Parintins.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais– Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017. Disponível em:

http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/ericky_da_silva_nakanome.pdf. Acesso em: 7 jul. 2023.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. **Um olhar sobre o feminino: o que ensina a cunhã-poranga do boi-bumbá Caprichoso?** AMAZÔNICA, ano 11, v. 22, n. 2, p. 187-206, 2018.

RAGA, Sérgio Ivan Gil. O boi é bom para pensar: estrutura e história nos bois-bumbás de Parintins. Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos, v. 2, n. 2, p. 13-26, 2002. DOI: <https://doi.org/10.29327/233099.2.1-1>.

SANTOS, Ana Lucia Cavalcante dos. **Corpo, cultura e poder: as várias representações da cunhã poranga do festival folclórico de Parintins.** 2022. 138 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus (AM), 2022. Disponível em:

<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/9125>. Acesso em: 08 jul. 2023.

SILVA, Rosângela Gomes da. A festa do boi-bumbá e a reprodução da cultura popular.

DOI: <https://doi.org/10.18224/frag.v21i2.1884>. **Fragmentos de Cultura–Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas**, v. 21, n. 2, p. 227-246, 2011.

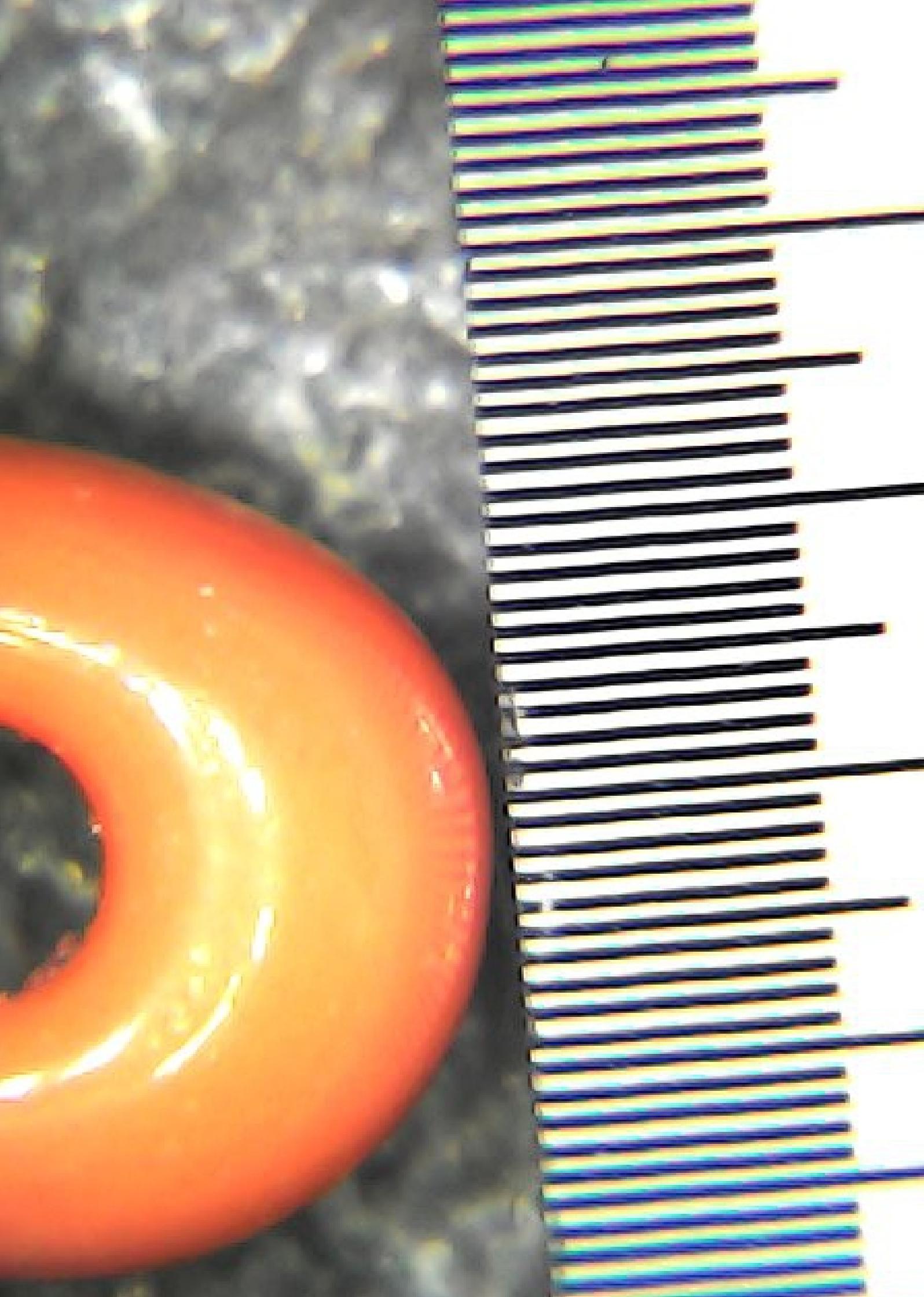
Conhecendo o autor deste capítulo:



Ricardo A. S. Bessa: é doutorando no programa em Artes Cênicas – Teoria e Prática do Teatro na Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário SENAC-SP. Especialista em Escrita Literária pelo Centro Universitário Farias Brito. Graduado em Estilismo e Moda pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Atuando em teatro desde 1992, é diretor, dramaturgo e figurinista. Participa da Rede Nacional de Pesquisadores em Cultura Junina e do grupo de pesquisa Núcleo Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

ricardoandrebessa@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Indígenas; Boi-Bumbá; Festival de Parintins; Representações indígenas.



Capítulo 10

DAS GRAVURAS DO SÉCULO XVI ÀS TELENOVELAS DO SÉCULO XXI: REPRESENTAÇÕES DE PESSOAS INDÍGENAS POR ARTISTAS BRANCOS.

From the 16th century pictures to the 21st century soap operas: representations of indigenous people by white artists

Pestana, San F.; Doutor; Universidade Anhembi Morumbi;
san.f.pestana@gmail.com.br

1. Introdução

O trabalho apresenta um breve panorama histórico das representações de indígenas feitas por europeus e seus descendentes brasileiros no decorrer dos processos de colonização, do Império e da República, relacionando tal panorama com os processos de construção identitária tanto da Europa quanto do Estado nacional brasileiro. A partir deste contexto, aborda como a cultura de massa, em especial as telenovelas, operam na manutenção de imaginários racistas sobre indígenas, observando que, desde as gravuras renascentistas até os trajes de cena da teledramaturgia contemporânea, são recorrentes certas estratégias representacionais e usos de elementos da cultura material/espiritual de povos originários.

O estudo se apoia em colocações do pensamento decolonial, buscando observar nas obras analisadas reflexos do mito eurocêntrico que, todavia, permeia o imaginário nacional. Nesse sentido, formam a base teórica do trabalho a obra de Alvaro de Azevedo Gonzaga, em diálogo com escritos de Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Bolívar Echeverría, Emil Keme, Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, Ivânia Neves e Vívian Carvalho, Mêrivania Barreto.

2. Colonialismo e produção de subjetividades

O processo de colonização de Abya Yala¹, as terras que foram nomeadas América, se deu tendo dois alicerces principais: a exploração material e a produção e o controle de subjetividades. Sendo, estes últimos, fundamentais para efetiva realização do primeiro, e fator também decisivo nos processos de escravização, tanto para justificá-los quanto como ferramenta de dominação.

Entretanto, apesar de todas as violências físicas e epistemológicas, seculares e atuais, as populações indígenas têm protagonizado lutas por direitos e contra a colonialidade.

Em contrapartida, a sociedade abrangente, cuja subjetividade se constitui majoritariamente através do *mito do eurocentrismo*, perpetua em seu imaginário e cotidiano representações racistas de povos indígenas, herdeiras dos processos históricos de “colonização cognitiva” (QUIJANO, 2005).

O sociólogo peruano Aníbal Quijano elabora como, a partir da invasão e no decorrer do processo de exploração e colonização das terras denominadas América, construiu-se também a “id-entidade moderna” Europa ou Ocidente (2005, p. 117). Tal processo teve como eixos principais a ideia de **raça**: “uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros” (idem) e a **divisão do trabalho** pautada por tal noção: **branca** trabalho remunerado/lucro; **indígena** servidão² e **negra** escravidão.

¹ Esta denominação “provém da cosmogonia da população Guna, uma nação indígena na região Guna Yala (ou a terra dos Guna), formalmente conhecida como San Blas no que é hoje o Panamá” (KEME, 2018, p. 21). Passou a ser difundida pelo líder aymara Takir Mamani, após os Guna ganharem uma batalha judicial por seu território contra o capitalista estadunidense Thomas M. Moody (idem).

² De acordo com Quijano, os invasores espanhóis se valeram de antigas práticas de reciprocidade indígenas, “isto é, o intercâmbio de força de trabalho e de trabalho sem mercado – como uma forma de reproduzir sua força de trabalho como servos” (2005, p. 118). E conforme Góis, os invasores portugueses ao constatar, inicialmente, a inexistência de

Desta forma, essa então nova divisão mundial do trabalho teve correspondências geográficas, criando o que Quijano chama de identidades “geoculturais”. Assim, como bem sintetiza Camila Penna:

A identidade geo-cultural nas Américas teria sido a primeira a se formar, constituindo a base para a formação da identidade geo-cultural na Europa – a partir da qual se constrói a ideia de modernidade, em alteridade com o mundo colonial “não moderno”. Nesse contexto surge também a noção de **eurocentrismo** que representa, como assinala Quijano, **a dimensão cognitiva da colonização**. Ao lado da colonização material estaria a colonização cognitiva, tendo o eurocentrismo como perspectiva hegemônica e fundamentada na ideia (sic) de história como trajetória evolutiva e na diferença entre Europa e não Europa codificada em termos de raça (2014, p. 185, grifos do autor).

Quijano desenvolve a ideia de colonização cognitiva considerando que, como parte do que ele nomeia como novo padrão de poder mundial, “a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (2005, p. 121).

Assim, o autor enumera três processos que “levaram à configuração de um novo universo de relações intersubjetivas de dominação entre a Europa e o europeu e as demais regiões e populações do mundo” (idem): Expropriação de descobrimentos culturais dos povos invadidos, os “que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do centro europeu” (ibidem); Repressão de “formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade” (ibidem); e Aculturação forçada: obrigação de “aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa” (ibidem).

metais preciosos, “viram a necessidade de estabelecer a empresa colonizadora a partir do cultivo de produtos tropicais (...). Não havia um grande interesse em utilizar mão de obra indígena, pois os índios (sic) pouco conheciam das técnicas agrícolas e para a Coroa portuguesa era muito mais rentável a escravidão africana (isso não significa dizer que não houve escravidão indígena no Brasil)” (GÓIS, 2006, p. 6 apud GONZAGA, 2022, p. 106).

Desta forma,

no controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, está a empresa capitalista; no controle do sexo, de seus recursos e produtos, a família burguesa; no controle da autoridade, seus recursos e produtos, o Estado-nação; no controle da intersubjetividade, o eurocentrismo (idem, 123).

Dentro de tais transformações tão profundas intersubjetivas, Quijano aponta que “a partir da América um novo espaço/tempo se constitui, material e subjetivamente: essa é a mentira do conceito de modernidade” (idem, p.125).

As construções racistas geoculturais da América e da Europa se apoiam na criação de uma lógica de tempo linear, evolucionista e dualista que vai de natureza/natural/primitivo/América para o Moderno/evoluído/civilizado/Europa, fixando os indígenas na natureza e no passado, e constituindo os europeus como os civilizados, os mais avançados, os melhores e *mais modernos* seres humanos.

Através deste processo, a enorme diversidade bio-social presente em Abya Yala, ao ser nomeada América, foi reduzida “a uma única identidade: *índios*. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa” (idem, p. 217). Assim, como “os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos (...) todos eles não eram outra coisa além de *negros*” (ibidem). Por outro lado, a diversidade étnica de povos europeus também foi aglutinada em *brancos*, porém, como a identidade universal-abstrata de *humanidade*, sem caráter pejorativo, outrossim, com o poder de “falar pela comunalidade humana” (DYER, 1997, p.2).

Bolívar Echeverría, filósofo equatoriano nacionalizado mexicano, em consonância com o que propõe Quijano, observa que “o universalismo e o racismo surgem juntos” (2018, p.8)

As divisões racistas do trabalho nas formações geoculturais exigem e provocam a construção de identidades. Assim, inicialmente, na modernidade, “ser humano” passa a ser associado àqueles que pertencem à “comunidade de proprietários privados ou *homens* dedicados a competição mercantil” (idem, grifo do autor), enquanto “os não humanos,

alienígenas, outros ou estrangeiros”, são aqueles, *aqueles*³ e aquelas “cegas ou insensíveis ao objetivo especificamente ‘humano’: a produção de valor” (idem, p.9).

Posteriormente, a partir da Revolução Industrial, conforme o sociólogo alemão Max Weber “o homem moderno se torna o humano que obedece ao chamado do ‘espírito do capitalismo’” (ECHEVERRÍA, 2018, p.12). Assim, constitui-se um dualismo formado pelos “que são evidentemente ‘realistas’, os que aceitam e internalizam o destino do *homo capitalisticus*” versus “os inegavelmente ‘disfuncionais’, os que não podem ou se recusam a aceitar tal destino” (idem, p.17).

No raciocínio de Weber, conforme Echeverría, o espírito capitalista solicita um *ethos* que encontra plena correspondência no cristianismo protestante, pois é constituído por “devoção ao trabalho”, a “auto repressão produtivista do indivíduo” e “dedicação sacrificial ao cuidado da parcela de riqueza que a vida lhe confiou” (ECHEVERRÍA, 2018, p.20). O sociólogo alemão ainda deixou apontada a ideia de que essa “aptidão para o protestantismo puritano”, estava “ligada a certas características raciais” (ECHEVERRÍA, 2018, p.20) de populações do norte da Europa, o que Echeverría problematiza a partir da evidenciação, tal qual Quijano, do racismo como elemento constitutivo da modernidade capitalista.

Assim, Echeverría argumenta que se construiu um “grau zero” da identidade humano moderno-capitalista que atendesse ao espírito capitalista, a “santidade econômico-religiosa” que necessitava ser visível, manifesta, ter “uma aparência ou uma imagem exterior que permita distingui-la” (2018, pp. 21-22), que possibilite evidenciar sua eleição pela graça divina, a qual está relacionada à sua alta produtividade, mas também a

³ Termo em linguagem neutra. Como esta ainda não é oficial na língua portuguesa, os termos em linguagem neutra ao longo do texto serão grafados em itálico. A linguagem neutra é um recurso que “visa se comunicar de maneira a não demarcar gênero no discurso linguístico, a fim de incluir todos os indivíduos. Aplica-se a pessoas não-binárias, bebês intersexo, ao nos referirmos a um grupo de pessoas com mais de um gênero ou quando não sabemos quais pronomes usar com determinada(s) pessoa(s)” (CAÊ, 2020, p.6).

todo o conjunto de traços visíveis que acompanham a produtividade, desde **aparência física** de seu corpo e seu entorno, limpo e organizado, à propriedade de sua **linguagem**, a discreta positividade da sua atitude e do seu olhar e a medida e compostura dos seus **gestos** e movimentos (ECHEVERRÍA, 2018, p.23, grifos do autor).

Desse modo, torna-se condição de *humanidade moderna* mesmo em países com população não branca, “a ‘branquitude’ de seus membros” (ECHEVERRÍA, 2018, p.23), uma branquitude de ordem ética ou civilizatória que pode chegar a extremos e “exigir a presença de uma brancura de ordem étnica, biológica e ‘cultural’” (ECHEVERRÍA, 2018, p.20) como no estado nazista da Alemanha e no estado eugenista brasileiro do início do século XX. Pois,

essa discriminação radical condena como não-humanos (como *Unmenschen*) todo aquele que não encontrou o caminho para o sucesso ou a **aparência correta do sucesso**. E “não humano” significa dispensável, pronto para ser eliminado se as circunstâncias assim o exigirem (ECHEVERRÍA, 2018, p.17, grifo do autor).

Nesse sentido, argumenta Echeverría (2018), nos modernos Estados-nacionais da nomeada América Latina e outras geoculturas não brancas, instaura-se o paradoxo de “uma nação ‘de cor’ e ainda assim ‘branca’”. Isto pode ser explicado pelo fato da “primeira e exemplar vida moderna” concretizada em uma entidade política estatal, ter ocorrido no Noroeste europeu “sobre a base humana das populações racial e identitariamente ‘brancas’”, tornando-se fato que a aparência “branca” dessas populações fosse assimilada a “essa indispensável visibilidade, que mencionamos, da ‘santidade’ capitalista do ser humano moderno, [e] que se confundisse com ela” (ECHEVERRÍA, 2018, p.24).

Dessa forma, qualquer modo de vida, cosmogonia, cultura ou aparência corporal que escapasse ao requerido para construção identitária e física do *homo capitalisticus* o “novo tipo humano necessário para o melhor funcionamento da produção capitalista de mercadorias” (ECHEVERRÍA, 2018, p.21) deveria ser substituído ou reconstruído. Tal operação se deu de diversas formas e segue evoluindo, adequando-se aos adventos midiáticos dos diferentes períodos históricos.

A próxima seção é dedicada a um breve panorama de tais processos de construções identitárias intersubjetivas operadas através de representações de indígenas e *brancos* no decorrer da colonização e do colonialismo, para, posteriormente, observar como a colonização cognitiva se manifesta na teledramaturgia contemporânea.

3. Representação de indígenas e a construção do *homo capitalisticus*

O semiólogo argentino Walter Mignolo admite que a Matriz Colonial de Poder (MCP) opera em diversos aspectos das sociedades através de “nós histórico-estruturais heterogêneos e interconectados” (2017, p. 10), atravessados pela lógica da colonialidade, que assegura as conexões entre eles.

Para tanto, Mignolo (2017, p. 5) parte de formulações de Aníbal Quijano em que “o ‘patrón colonial de poder’ [matriz colonial de poder] foi descrito como quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade” (MIGNOLO, 2017, p. 5), como mencionado anteriormente; e a noção de colonialidade foi elaborada como “a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada” (MIGNOLO, 2017, p. 2). Parafraseando o autor: aplaude-se os feitos da modernidade e encobre-se seus crimes.

O semiólogo apresenta doze nós histórico-estruturais dentre os quais destacam-se neste trabalho os números 9, 10 e 11 que abordam as hierarquias estéticas, epistêmicas e linguísticas:

Se explorarmos como a estética foi concebida e defendida, e como a arte foi praticada no século XVIII, veremos que a hierarquia das línguas anda de mãos dadas com a hierarquia do conhecimento, da arte e da literatura. (...) Consequentemente, a literatura e a pintura estabeleceram as regras para o julgamento e a avaliação das expressões escritas e das figurações visuais não somente na Europa, mas, acima de tudo, no mundo não europeu. (MIGNOLO, 2017, p. 12)

Nesse sentido, o historiador colombiano Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona observa que “se a Imprensa gerou um processo de transformações na escrita, a gravura vai gerar uma ‘revolução’ no uso da imagem na Europa dos séculos XV e XVI” (2006, p. 16).

Chicangana-Bayona analisou diferentes representações de indígenas de Abya Yala feitas por europeus durante o Renascimento, apontando que:

o artista não “pintava o que via” (...) tal observação não é direta, já que se fazia através dos cânones, isto é, a partir de fórmulas esquemáticas que triunfaram e se converteram em convenções. Foi a partir delas que um artista como Theodoro de Bry⁴ representou o índio (sic), não importando que ele nunca tivesse visto um nativo do Novo Mundo. (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 43)

Tais cânones ou *schematas*, que vulgarmente podem ser nomeadas de “manequins”, eram utilizadas para representações corporais e expressões faciais, juntamente com convenções de posturas e usos de objetos, tanto para a representação de indígenas de diferentes etnias e regiões de Abya Yala quanto de brancos de diferentes etnias e regiões da Europa.

Os cânones foram produzidos por artistas da Renascença a partir de imagens mitológicas clássicas greco-romanas e a difusão⁵ dessas *schematas* permitia que se “resolvesse

⁴ O gravurista e editor flamengo Theodoro de Bry (1528-1598) e seus descendentes publicaram entre 1590 e 1634, treze volumes de narrativas sobre as terras e gentes colonizadas pela Europa, que se tornaram conhecidas como *As grandes viagens e as Pequenas viagens*. A terceira parte do segundo volume, a *Americae Tertia Pars*, publicada em 1592, retrata indígenas Tupinambá a partir de narrativas do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry sobre as viagens ao Brasil (CHICANGANA-BAYONA, 2006).

⁵ “A existência de um tipo de cânone de beleza perfeita deriva de Alberti, baseado no tratado de Marco Vitruvio. Um dos seguidores dos preceitos de Alberti foi Albrecht Dürer. A vocação de teórico faria com que Dürer estabelecesse diferentes cânones, que depois seriam

rapidamente uma composição”, convencendo-se como “modelos para representar qualquer tipo humano e tiveram grande acolhida por toda Europa” (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 24).

Tais convenções de representações perpetuaram um padrão corporal magro, musculoso e proporcional⁶. O qual foi justificado pelo neoplatonismo, corrente filosófica que resgatava a relação feita por Platão entre ideia, natureza e arte⁷, colocando o artista como um ser especial, dotado de sensibilidade e capacidade de “*corrigir* as falhas da natureza e aproximar-se mais da ideia” (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 21, grifo do autor).

O racismo inculcado nessa lógica se mostra evidente nos “retratos” de Bry e seus contemporâneos: indígenas, tomados como versões primitivas da humanidade representados de forma “melhorada”, “corrigida”, padronizados através de manequins referenciados por corporeidades brancas, idealizadas, greco-romanas.

Theodoro de Bry, especialmente, além de gravurista era editor e suas publicações não tinham compromisso etnográfico, ao contrário, o flamengo não se intimidou em acrescentar detalhes e adaptar as ilustrações visando cativar “um público exigente e letrado” (idem).

Para publicação de *Americae Tertia Pars*, por exemplo, que “retrata” indígenas Tupinambá, a partir de relatos do alemão Hans Staden, de Bry alterou os elementos de suas ilustrações originais, elaborando o fundo das imagens com

assimilados pelos artistas, nas décadas seguintes. (...) Os cânones estabelecidos por Dürer encontram-se tanto nos índios (sic) de Léry como nos de Theodoro De Bry” (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 24)

⁶ “A teoria das proporções humanas era vista tanto como um requisito da criação artística quando como uma expressão de harmonia preestabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo; além do mais, era vista como a base racional para a beleza” (PANOFSKY, 2002, p.129 apud CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 23).

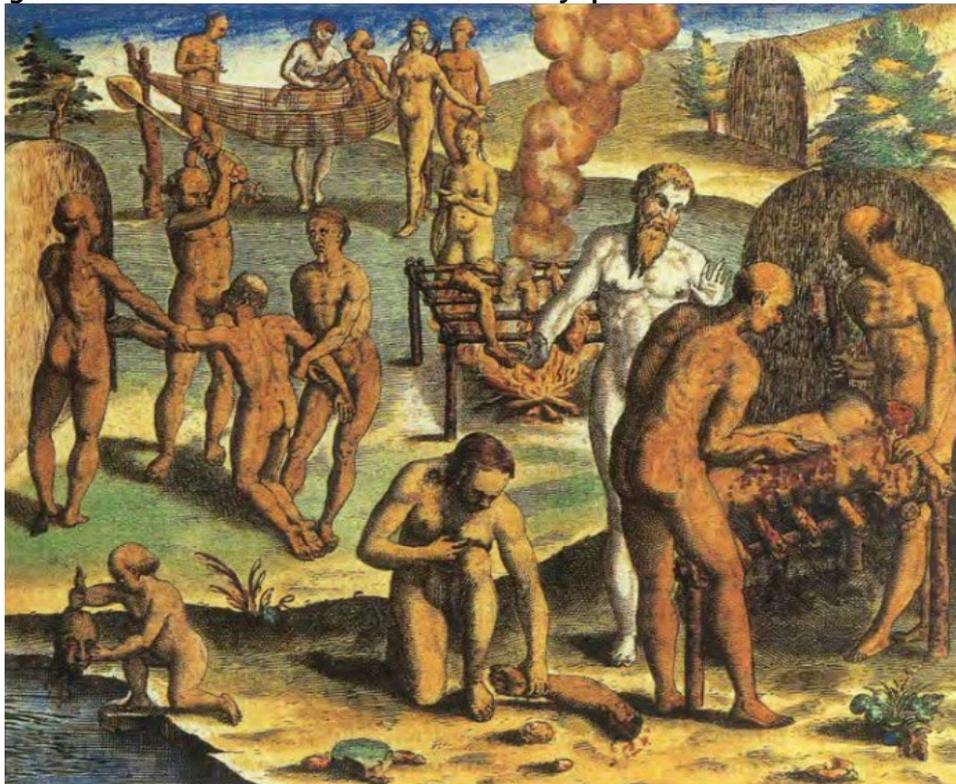
⁷ “Para Platão o universal era a idéia (sic), algo além em um mundo inteligível, daí o real, isto é, a natureza, era uma imitação, uma cópia imperfeita da idéia. Por sua vez, a arte seria uma cópia da natureza e por ser uma cópia da cópia era ainda mais degradada e imperfeita” (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 21).

perspectivas, bem como valorizando as figuras, dando destaque às mulheres e acrescentando

detalhes cruéis, minuciosos e mórbidos da preparação e consumo de carne humana (...). De Bry, ao combinar o exótico, o erótico e o macabro das cenas aos cânones renascentistas, converteu sua obra em um referencial para artistas que deveriam representar índios (sic) e cenas antropofágicas. (idem, p.43)

Na gravura *Preparo da carne no moquém* a gravura original, naturalmente preta e branca, foi colorida para publicação e “diferencia tons de pele mais acastanhados ou avermelhados para os Tupinambá e uma pele mais branca e pálida em Hans Staden” (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 18). O mesmo procedimento de coloração é visível na Figura 1, que também integra a publicação *Americae Tertia Pars*.

Figura 1 - Gravura de Theodore de Bry para *Americae Tertia Pars*



Fonte: wikimedia⁸.

⁸ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodore_de_Bry_-_America_tertia_pars_1.jpg. Acesso em: 17 ago. 2023.

Tal diferenciação dos tons de pele, sendo a do alemão Hans Staden literalmente branca, apresenta-se como um prenúncio (se não, construção) do que ocorreria no século XVIII quando “o ‘sangue’ como marcador de raça/racismo foi transferido para a pele, e a teologia foi deslocada pela filosofia secular e pelas ciências” (MIGNOLO, 2017, p. 5).

Chicangana-Bayona aponta ainda que a noção de etnografia do século XVI “estava baseada em roupas, adornos, artefatos, enfeites que os indivíduos usavam, isto é, nos detalhes externos. São esses últimos detalhes que induzem a acreditar em um ‘retrato’ de índios (sic)” (MASON, 1998, p.46 apud CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 21), já que, nas gravuras, a estrutura corporal, as feições e posturas eram idênticas, fossem “retratos” de indígenas ou brancos.

Séculos depois, quando seria elaborada a teoria pseudocientífica denominada raciologia, a organização de tais artefatos em museus como o Pitt Rivers, em Oxford, Inglaterra, inauguraria “um sistema classificatório e evolutivo que aparenta ser científico e que contribuiu com a criação do elemento fundamental na constituição da identidade europeia: o Outro” (PESTANA, 2019, p.62).

A coleção do milionário Lane Fox (que depois mudou seu nome para Pitt Rivers) era organizada segundo critérios através de “continuidades na forma dos artefatos [para] proporcionar evidências decisivas para conexões etnológicas e evolutivas” (LIDCHI, 1997, p. 187). Assim, as peças eram expostas visando “ilustrar o progresso da história humana de acordo com diferentes culturas, de diferentes lugares, em escala evolutiva”. (idem, p. 190)

(...)

Entretanto, a operação mais importante para o contexto da pesquisa, feita pela classificação de Pitt Rivers, foi promover e legitimar “a redução das culturas [não europeias] em objetos, para que pudessem ser julgadas e classificadas em uma relação hierárquica entre si” (idem, p. 190), contribuindo *empiricamente* com as teorias evolucionistas. (PESTANA, 2019, p.62-63).

Entretanto, em gravuras⁹ posteriores, feitas por Leonard Gaultier, em princípios do século XVII, tal visão

⁹ Gravuras publicadas na obra *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e suas circumvisinhas*. “O autor [Padre Claude D’Abbeville] passou quatro meses no Maranhão e em 1614

racista e evolucionista já se apresentava de forma explícita. O artista “retratou” seis indígenas Tupinambá que foram levados para a França por Claude D’Abbeville.

Em uma gravura, Gauthier representa Carypyra, depois denominado François, “em estado ‘selvagem’ com suas armas, com a pele tatuada mostrando o número de inimigos mortos e devorados” (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 31), “é apresentado mais hostil, selvagem, imponente e orgulhoso guerreiro” (idem, p. 33). Em outra xilogravura “retrata” o jovem Uaruajó posteriormente chamado Louis Henri: “batizado, vestido à maneira européia (sic), com flores em suas mãos, em uma postura gentil e menos desafiadora” (CHICANGANA-BAYONA, 2006, p. 31), como é possível verificar nas Figuras 2 e 3.

Figuras 2 e 3 – Carypyra e Uaruajó, gravuras de Leonard Gauthier. que integram a obra *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e suas circunvizinças* (sic)



Fonte: à esquerda, Wikimedia¹⁰; à direita, BN Digital¹¹.

editou a obra em francês. A presente tradução brasileira, ainda que seja a primeira, é considerada imperfeita, na visão de Rubens Borba de Moraes [tradutor]. O texto, porém, é considerado um clássico da etnografia brasileira e uma importante contribuição acerca do domínio francês no Maranhão.” Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221724> Acesso em: 17 ago. 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/I1>. Acesso em: 17 ago. 2023.

¹¹ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/indigena-denominado-uaroio-topinamba/>. Acesso em: 17 ago. 2023.

No século XIX a relação entre o racismo etnográfico, o evolucionismo e a representação de indivíduos de culturas não europeias ganharam dimensões imensuráveis com a exibição de pessoas¹² nos denominados *espetáculos coloniais*, eventos que, além de promover expedições, eram espaços para troca de contatos e divulgação de produtos, tais como: “mostardas Coman, pneus Goodyear”, etc. (LIDCHI, 1997, p. 195).

Pessoas de diferentes regiões e etnias eram exibidas nos dioramas etnográficos que representavam aldeias “autênticas”, onde quem era exposto deveria “reencenar, para o público, suas vidas diárias” (idem, p. 196).

Mulheres, homens e crianças exibidas nessas circunstâncias eram classificadas como “exemplares autênticos de pessoas ‘primitivas’, ‘sobreviventes’ de outras histórias, genuínas ‘raças desaparecidas’ ou ‘degeneradas’” (ibidem). Eram organizadas conforme critérios geográficos ou, em alguns casos “de acordo com noções putativas de ‘relação’ entre elas, em termos evolutivos” (ibidem).

A enorme popularidade dessas exposições contribuiu para o discurso popular ainda dominante de que culturas não europeias são “sobreviventes ou selvagens” (LIDCHI, 1997, p. 196).

As representações citadas, sejam os “retratos” ou as “performances” a que foram submetidas as pessoas, são exemplares da construção do indígena e do branco no imaginário e na lógica ocidentais. As quais sofreram modificações nos territórios nomeados como América durante os processos de independência das colônias e a formação dos Estados-nacionais.

¹² De acordo com Lidchi (1997), a primeira exposição contendo exibição de pessoas foi a Exposition Universelle, realizada em Paris em 1889, e a última aconteceu na Inglaterra, em Wembley, na British Empire Exhibition (1924-5).

3.1 A imagem dos indígenas na formação do Estado-nacional brasileiro.

Quijano observa que na conformação dos Estados Unidos da América brancos de diferentes culturas, etnias e nacionalidades foram “incorporados todos em algo parecido a uma máquina de re-identificação nacional; (...) dois grupos específicos não estavam autorizados a participar da vida política (...) negros e índios (sic)” (2005, p. 132).

Nos Estados-nacionais que se formaram no cone sul da nomeada América Latina (Argentina, Chile e Uruguai)

Os índios (sic), em sua maioria, tampouco foram integrados à sociedade colonial, (...) E os dominantes dos novos países do Cone Sul consideraram, como no caso dos Estados Unidos, necessária a conquista do território que os índios (sic) povoavam e o extermínio destes como forma rápida de homogeneizar a população nacional (...) Estes países atraíram também milhões de imigrantes europeus, consolidando em aparência a branquitude das sociedades (QUIJANO, 2005, p. 132).

Com relação ao Brasil, o estudioso peruano afirma apenas que “os negros não eram nada além de escravos e a maioria dos índios (sic) constituía-se de povos da Amazônia, sendo desta maneira estrangeiros para o novo Estado” (QUIJANO, 2005, p. 134), sem fazer qualquer referência às políticas públicas de branqueamento da população (tal qual nos países do cone sul), e acabando, também, por reiterar o imaginário branco que invisibiliza a diversidade indígena em território brasileiro para além dos povos amazônicos.

Sobre qual seria o lugar dos indígenas no Estado-Nação brasileiro, Gonzaga cita Fernanda Sposito:

(...) os indígenas, cativos ou não, só estariam dentro da sociedade nacional uma vez que estivessem imbuídos da cultura ocidental, abandonando seus hábitos de origem, como idioma, vestuário, religião. Isso implica que eles poderiam compor a nação à medida que deixassem de ser justamente o que eram: indígenas (2006, p.25-26 apud GONZAGA, 2022, p. 107).

Assim, conclui Gonzaga, com discursos sobre “adquirir direitos e salvaguardas”, “não apenas os indígenas, mas todos os demais grupos de minorias foram afetados por uma exclusão estatal de diversos direitos, justificada pela aquisição da ‘cidadania’” (2022, p. 109).

É nesse contexto que novamente a literatura e a representação pictórica de indígenas contribuem para a manutenção da imagem de “selvagens” fixados em um passado distante, porém, aqui, estereotipados como “bom selvagem”, não mais o devorador de carne humana. Enquanto indígenas reais, por um longo período, se viram obrigados a esconder sua identidade.

Mêrivania Barreto observa que com “o surgimento do Romantismo, as narrativas indígenas saltaram dos diários dos viajantes para as páginas da literatura canônica” (2021, p. 97). A instalação da corte portuguesa no Brasil estimulou estudos pseudocientíficos e “pesquisas folclóricas que registravam as narrativas indígenas” (idem, p. 96). Anos depois foram fundados a Academia Imperial de Belas Artes (1816) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838).

A Academia originalmente promovia não apenas as artes, mas também os “estudos das ciências naturais, físicas e exatas, voltados para o desenvolvimento do reino” (MAPA, 2016, [s.p.]) através da concessão de pensões a diversos artistas franceses, e financiamento de estudos de artistas brasileiros na Europa. A partir de 1831 passou a dedicar-se apenas ao “ensino de artes (*pintura histórica*, paisagem, arquitetura e escultura), ministradas pelos *mestres* franceses e seus discípulos” (idem, grifo do autor).

O Instituto nasceu “da aspiração de uma entidade que refletisse a nação brasileira” (IHGB, [s.d.], [s.p.]), visando, conforme Lilian Schwarcz, “estabelecer as autênticas História e Cultura nacionais” (apud GONZAGA, 2022, p. 28).

Desta forma, a representação de tipos sociais nas publicações “estava diretamente ligada aos alvos de estética, história e literatura daquela época” (GONZAGA, 2022, p. 31), fazendo-se assim, cumprir “a satisfação dos conceitos propalados pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiros” (idem, p. 32). Ao mesmo tempo, nas anuais Exposições Gerais da Academia Imperial, foram exibidas, entre 1862 e 1884, diversas obras indianistas que dialogavam com a produção literária da época. Boa parte da produção pictórica do período tinha como objetivo forjar referências históricas para a formação da identidade nacional, paradoxalmente, apoiada em técnicas de representação desenvolvidas por escolas artísticas francesas.

Assim, indígenas foram novamente representados sob ótica branca, desta vez como “um indígena idealizado, descrito aos moldes do cavaleiro europeu da Idade Média, que aceitava e justificava a miscigenação do país” (BARRETO, 2021, p. 97).

Obras literárias e pictóricas indianistas não retratavam os indígenas em seu momento temporal, mas sim “selvagens das matas do Brasil, senhores das florestas, livres, (...) alguém puro, desprovido de grandes influências da civilização” (GONZAGA, 2022, p. 30). Pois, desprovendo os povos indígenas de sua presença e importância histórica, “anulam-se as demandas que esses caboclos ou indígenas poderiam ter sobre a terra de seus antepassados (SÁ, 2012, p. 202 apud BARRETO, 2021, p. 98).

A partir de 1888, com a abolição da escravatura, a valorização da mestiçagem começa a ganhar novos contornos e começa-se a forjar o mito do Brasil cadinho, do país constituído pela fusão de três “raças”: indígenas, brancos e negros, sendo essa mistura vista, ora como responsável pelo atraso do Brasil em relação à Europa, ora como uma forma de “aclimatação” da civilização europeia nos trópicos” (ORTIZ, 2006, p. 21). Pois, no último caso, as políticas migratórias do início do século XX “além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o branqueamento da população brasileira” (idem, p.31), ou

seja, a construção racista de uma nação com “aparência de êxito”, conforme desenvolveu Echeverría.

Transcorridas as primeiras décadas do século XX com os processos de urbanização e industrialização, e a passagem das políticas imigrantistas de branqueamento de projetos futuros para ações efetivas, a branquitude brasileira estudada na Europa vale-se novamente de culturas indígenas e as representam em suas artes, no movimento Modernista.

Para o artista indígena Denilson Baniwa,

os modernistas eram pessoas da elite brasileira que viajavam para Paris e visitavam as fazendas dos seus pais no Brasil, e que num certo momento, para atender a uma demanda externa, se viram em busca de uma identidade. (...) eles esqueceram de fazer isso com cuidado e só conseguiram pegar uma parcela da cultura indígena, de uma maneira que o indígena fica caricato (BANIWA *in*: MENEZES, 2022, [s.p.]).

“O momento alto do Modernismo paulista é totalmente impensável sem as referências indígenas”, como afirma Alexandre Nodari (MENEZES, 2022, [s.p.]). Porém, Adriana Menezes afirma que a presença indígena no modernismo brasileiro se deu pela ausência, pois foi sempre de forma indireta, “sempre por autoria de artistas não-indígenas” (*idem*). Como ocorreu com *Macunaíma*¹³, de Mario de Andrade, conforme Denilson Baniwa:

O que Mário de Andrade fez foi pegar este mito e transformar na imagem do que seria o brasileiro. Ele pegou várias partes do mito. Mas foi uma inspiração bem errada, porque Mário de Andrade não tinha conhecimento dos Macuxi (...). Makunaimî é como um deus, uma entidade, que existiu no começo do mundo, na criação dos Macuxi. Ele não é bom nem ruim. Não é uma pessoa cheia de vícios e malandragem, como no livro (BANIWA *in*: MENEZES, 2022, [s.p.]).

A década de 1920 se encerra com a crise provocada pela quebra da bolsa de Nova York e os anos 1930 começam com o golpe que colocou Getúlio Vargas no poder. O Estado passou

¹³ A obra é baseada em “mitos taurepang e arekuna sobre Makunaimî, transcritos pelo antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg a partir dos relatos de Mayuluaípu e Akuli” (MENEZES, 2022, [s.p.]).

a impor diretrizes culturais e uma nova interpretação do Brasil fez-se necessária, o que se consolidou com o livro *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre:

a publicação foi feita justamente em um momento que o Estado buscava transformar a imagem do brasileiro, valorizando suas qualidades mestiças, desassociando-as da malandragem e da preguiça, nesse sentido o mito das três raças tornou-se exemplar. (PESTANA, 2012, p. 34)

Para Ortiz (2006, p. 44), ele não somente encobriu “os conflitos raciais como possibilitou a todos se reconhecerem como nacionais”.

A noção de *Cultura Brasileira* construída nos anos 1930, alimentou-se de pensamentos deterministas e eugenistas na virada do século XIX para o XX, que se estenderam “para além da ditadura de Getúlio Vargas, atravessando o governo de Juscelino Kubitschek através do ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros” (PESTANA, 2012, p. 36) e, posteriormente, embasando a cultura de massa propagada pelo Sistema Nacional de Telecomunicações (1967) em parceria com os conglomerados midiáticos consolidados na ditadura militar através, principalmente, da Rede Globo de Televisão e da Editora Abril.

Essa união teve como eixo o conceito de integração nacional, que para o Estado era entendido como “unificação política das consciências” (ORTIZ, 1988, p. 118), enquanto os empresários entendiam como integração e desenvolvimento de mercado (idem). Consequentemente submeteu-se a produção cultural desses meios ao controle ideológico do Estado e aos imperativos de ordem econômica (idem, p. 153).

Para consolidação de um mercado cultural brasileiro era necessária uma aproximação entre produto cultural e consumidor,

Assim, quando a televisão logra desenvolver tal linguagem, tendo como carro chefe as telenovelas, formando uma dramaturgia televisiva brasileira (...), conseguiu-se além de um arrebatamento da audiência instaurar um realismo reflexo outorgando à televisão a qualidade de espelho da realidade brasileira. (idem, p. 178)

As primeiras telenovelas com personagens indígenas (interpretados por atores e atrizes *branques*) foram exibidas em meados dos anos 1960: *O Mestiço* de Cláudio Petráglio, em 1965, pela TV Tupi; *A Rainha Louca* de Glória Magadan, em 1967, na Rede Globo; e *O Tempo e o Vento* de Teixeira Filho, em 1967/1968, pela TV Excelsior, conforme estudo das pesquisadoras paraenses Ivânia Neves e Vívian Carvalho (2019).

Na sequência será observada como a colonização cognitiva se atualiza conforme os adventos midiáticos, perpetuando imagens racistas de indígenas através de representações feitas por brancos.

4. Da publicidade às telenovelas: o racismo sistematicamente propagado

As telenovelas têm suas origens em publicidades radiofônicas estadunidenses da década de 1930, denominadas *soap operas* “dramas domésticos curtos patrocinados pelos fabricantes de sabonetes [*soap*], remédios, alimentos e outros utensílios domésticos” (MCNICHOLAS, 2023, [s.p.]).

Um dos marcos da história da publicidade é especificamente a propaganda de sabonetes. Em 1890, o inglês Thomas J. Barratt, genro do fabricante de sabonetes Francis Pears, utilizou um quadro de John Everett Millais em que uma criança branca solta bolhas de sabão e “inseriu na pintura uma barra de sabão estampada com a palavra totêmica Pears (...) Ao mesmo tempo, reproduziu em massa a pintura como um anúncio publicitário” (MCCLINTOCK apud HALL, 1997, p. 281-282). Posteriormente, as propagandas desse sabonete se tornaram abertamente racistas, prometendo nos anúncios tornar *branca* a pele *preta*: “(...) Nenhuma forma pré-existente (sic) de racismo organizado havia sido capaz de alcançar uma massa tão grande e tão diferenciada de população” (MCCLINTOCK, 1995, p. 209 apud HALL, 1997, p. 240).

De 1890 a 1930 muitas coisas se transformaram na publicidade e, dos anos 1930 até hoje, as sociedades viveram verdadeiras revoluções, mas é emblemático que as telenovelas, consideradas por décadas como o reflexo da sociedade, tenham sua origem na publicidade de sabonete, baseada no racismo explícito e deliberado.

Retomando o estudo de Neves e Carvalho, entre 1963 e 2016, foram exibidas 665 telenovelas nas principais emissoras brasileiras, das quais 28 trouxeram personagens indígenas em suas tramas. A pesquisa, mais do que análise estatística, questiona as “condições externas às tramas (FOUCAULT, 2008) que permitiram a irrupção de certos enunciados sobre as sociedades indígenas” (NEVES; CARVALHO, 2019, p. 170). Entendendo que a irrupção de discursos sobre as sociedades indígenas nessas produções e a construção identitária dos personagens indígenas, portanto, estão atreladas às relações de poder que as envolvem (idem).

Dentre as 28 obras, as estudiosas destacam *Aritana* de 1978, e duas produções de 2000, *Uga Uga* e a microssérie *A Invenção do Brasil*, relacionando-as, respectivamente, com a demarcação do Parque Xingu e os 500 anos de “descobrimento”.

As pesquisadoras acreditam que em *Aritana* havia um interesse de gerar “uma reação positiva da população brasileira em relação à demarcação do Parque do Xingu” (NEVES; CARVALHO, 2019, p.179). Argumentam que o envolvimento de Olympio Serra, então diretor do Parque, e do irmãos Villas-Bôas “principais responsáveis pelo projeto do Parque do Xingu” (idem, p. 178) na assessoria prestada a autora Ivani Ribeiro para escrever a trama, seria uma estratégia dos defensores dos direitos indígenas para que o tema se popularizasse.

É possível verificar no primeiro capítulo, disponível na internet¹⁴, que as cenas iniciais do protagonista Aritana foram gravadas no Parque Xingu, tendo indígenas¹⁵ como

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FMQOVZotUfo>. Acesso em: 12 ago. 2023.

¹⁵ Não foi encontrada informação de qual etnia participa da novela. “O Parque Indígena do Xingu engloba, em sua porção sul, a área cultural

figurantes. A caracterização de Carlos Alberto Ricelli, um ator branco, bastante bronzeado, interpretava uma personagem birracial criada em território indígena. Além do corte de cabelo similar, utiliza como traje de cena elementos nomeados pelos kalapalo como *fanápu*lo, braceletes de penas; *quére-inhombiro*, colar de cascas de caramujos; *undivérico*, cinto de algodão¹⁶. Não utilizava nenhuma pintura corporal ou nos cabelos.

Carlos Ricelli apresenta uma corporeidade com musculatura bem definida, quase tão forte quanto os indígenas. Ricelli sendo um homem branco, *magro, forte e proporcional* utilizando elementos indígenas remete aos “retratos” coloniais feitos a partir das *schematas* corporais renascentistas, cujos adornos e objetos lhes conferiam “veracidade” etnográfica.

No ano 2000, como observam Neves e Carvalho

o país comemorava os 500 anos da “chegada” dos europeus ao Brasil. Esta data marcante repercutiu em diferentes materialidades midiáticas, entre elas, na teledramaturgia brasileira. Esse momento histórico foi bastante propício para o aparecimento da telenovela “Uga Uga”, da minissérie “A Muralha” e da microssérie “A Invenção do Brasil”. Não sem razão, personagens indígenas ganharam destaque nessas produções, afinal, como abordar o “descobrimento” sem a presença das sociedades indígenas que já habitavam o país? (2019, p. 180, aspas das pesquisadoras).

As pesquisadoras indicam, sem desenvolver, a necessidade de análise e reflexão sobre como a branquitude das mídias hegemônicas novamente retratou e criou enunciados sobre povos indígenas.

conhecida como alto Xingu, formada pelos povos Aweti, Kalapalo, Kamaiurá, Kuikuro, Matipu, Mehinako, Nahukuá, N aruvotu, Trumai, Wauja e Yawalapiti (...) Os povos Ikpeng, Kaiabi, Kisêdjê, Tapayuna e Yudja não fazem parte do complexo cultural alto-xinguano e são bastante heterogêneos culturalmente. Foram integrados aos limites da área demarcada por razões de ordem administrativa, em alguns casos implicando o deslocamento de suas aldeias”. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu>. Acesso em: 13 jul. 2023.

¹⁶ Disponível em: <https://indigenasbrasileiros.blogspot.com/2018/11/kalapalo.html>. Acesso em: 13 jul. 2023.

Na minissérie *A Muralha*, adaptação de obra homônima de Dina Silveira de Queiroz, contou com o apoio da Funai, do Ibama e com a assessoria de indígenas de diferentes etnias, especialmente “caciques e pajés, sobretudo para a confecção de objetos cênicos, de adereços a ocas” (MEMÓRIA GLOBO, 2021a, [s.p.]). Deste modo, assim como em *Aritana* e nas gravuras coloniais há um “ar de verossimilhança” e rigor histórico nos trajés, adornos e na caracterização das personagens indígenas, mais uma vez representadas por pessoas brancas.

Por outro lado, em *Uga Uga*, escrita por Carlos Lombardi, o racismo recreativo é escancarado desde o título, e na microssérie *A Invenção do Brasil*, de Guel Arraes e Jorge Furtado, o mito de paraíso sexual é reiterado em rede nacional.

Na novela de Lombardi, uma criança branca é criada por indígenas (que mataram seus pais) e, posteriormente, reencontra sua família biológica. O ator branco Cláudio Heinrich interpreta Tatuapu, o “selvagem branco” (MEMÓRIA GLOBO, 2021b, [s.p.]) e a mesma fórmula de *Aritana* se repete: figurantes indígenas, protagonistas brancos e pessoas brancas interpretando indígenas. O último capítulo fecha com uma festa em um *resort* construído no território indígena pelo avô de Tatuapu (Lima Duarte) em sociedade com o Pajé (Roberto Bomfim).

A locação utilizada para a aldeia foi a cidade cenográfica construída para a minissérie *A Muralha* (MEMÓRIA GLOBO, 2021a). Não há informações no site Memória Globo sobre os figurinos de Marília Carneiro para as personagens indígenas, apenas menciona-se o que foi tendência na moda a partir da personagem branca Bionda (Mariana Ximenes). A cena final, em que se festeja no *resort*, é emblemática: figurantes indígenas ou com características físicas historicamente associadas a indígenas (tom de pele; cor, tipo e corte de cabelo) estão seminus, com pinturas corporais; as mulheres cruzam o fundo da cena servindo os hóspedes, os homens ficam parados observando; as personagens brancas vestem batas de algodão longas e soltas, minissaias de algodão ou suede com

tops ou biquínis, ou, ainda, saias de palha, estão todos adornados com colares de plumas, dentes de animais, palha, coco, braceletes de suede ou palha, diademas e cocares diversos. É uma verdadeira festa à fantasia.

Para a minissérie *A Invenção do Brasil*,

os autores tomaram como base para o roteiro as obras de José de Alencar e Mário de Andrade, além do poema épico de Santa Rita Durão, *Caramuru*. O título da minissérie teve como inspiração o prefácio do livro *A Fundação do Brasil*, de Darcy Ribeiro (MEMÓRIA GLOBO, 2021c).

A trama “apresenta a trajetória do português Diogo Álvares Correia (Selton Mello), o *Caramuru*, degredado que viveu no Brasil no século XVI” (MEMÓRIA GLOBO, 2021c) e exhibe seu romance com as doces e sedutoras irmãs indígenas Paraguaçu (Camila Pitanga) e Moema (Deborah Secco).

Os figurinos de Cao Albuquerque para as personagens brancas europeias, apesar de também serem bastante carregados de inventividade, não se apegando a uma intenção de verossimilhança, são repletos de referências históricas nas modelagens e nos materiais.

Por outro lado, os trajes indígenas, especialmente de Paraguaçu e de Moema, não se apoiam em uma reprodução dos “retratos” etnográficos dos Tupinambá, são inventivos, misturam referências e materiais como “folhas secas, cascas de coco, palha, cordas, escamas de peixes e penas” (MEMÓRIA GLOBO, 2021c) com tecidos como suede, remetendo algumas vezes a estereótipos de indígenas estadunidenses. Os trajes reafirmam uma imagem de indígena genérico, fantasiosos, descolados da realidade.

Ambas as produções citadas são comédias e foram veiculadas em 2000, ano de diversos eventos, nomeados como comemorações, sobre a invasão portuguesa. Adilson Moreira observa em seu livro *Racismo recreativo* que “as produções humorísticas precisam ser compreendidas como uma forma de política cultural porque são utilizadas para justificar diversas hierarquias sociais” (2019, p. 95):

Uma análise histórica das produções humorísticas em nossa sociedade demonstra que elas sempre reproduziram ideias derogatórias sobre minorias raciais (...). Os estereótipos derogatórios sobre minorias raciais expressam então entendimentos sobre os lugares que os diversos grupos sociais devem ocupar, as supostas características dessas pessoas, os limites da participação delas na estrutura política, a valoração cultural que eles podem almejar e ainda as oportunidades materiais às quais podem ter acesso. (MOREIRA, 2019, p. 94-95)

Desta forma, se observarmos tais produções como política cultural, como propõe Moreira, é possível observar que o “destaque”, como colocado por Neves e Carvalho, dado aos indígenas nas produções hegemônicas, no período de “comemorações” das invasões, dá continuidade ao processo histórico de povos originários, sendo representados por brancos como selvagens, como quem “vive nu na mata com uma pena na cabeça” (GONZAGA, 2021, p.17), pessoas libidinosas e sedutoras, fora da história e da contemporaneidade, reafirmando a ideia de serem uma fantasia ou personagens folclóricos que, por não existirem, podem ser interpretadas por gente branca.

Atualmente, em 2023, quando se instaura o Ministério dos Povos Indígenas, com Sônia Guajajara, a rede Globo exibe *Terra e Paixão*, de Walcyr Carrasco. A primeira telenovela que inclui na trama a história de uma família indígena e conta com Daniel Munduruku, Suyane Moreira, Mapu Huni Kuî e Rafaela Cocal no elenco.

Em entrevista a atriz Rafaela Cocal afirma que, na produção, não será representado

o indígena como o estereótipo que sempre foi falado, de pessoas que sempre viveram isoladas, com pouca vestimenta. Não, a novela vai retratar descendentes indígenas correndo atrás de um sonho, estudando. Então, é de extrema importância porque eu nunca me vi... poucas vezes me vi em pessoas na televisão. (MEGA STAGE OFICIAL, 2023a)

O elenco, formado por indígenas de diferentes etnias e regiões do país, interpreta personagens que pertenceriam à etnia Guató, originários do Pantanal, MT/MS, de acordo com divulgações nos sites G1 e GShow (RICALDE, 2023; GSHOW, 2023) e entrevista de Suyane Moreira (MEGA STAGE OFICIAL,

2023b). Entretanto, conforme entrevista com a figurinista Paula Carneiro, os trajes de cena criados para o núcleo foram inspirados e contam com elementos da etnia Guarany-Kayowá, originários do Mato Grosso do Sul.

(...) em setembro, antes da novela começar, a gente foi para Dourados, onde é inspirada a cidade [fictícia] de Nova Primavera, e a gente visitou algumas aldeias de indígenas lá e conhecemos pessoas que até hoje nos auxiliam nessas questões, enquanto pesquisadores, conhecedores.¹⁷ (CARNEIRO, 2023)

Segundo Carneiro, houve uma “mudança de inspiração” (idem) para os figurinos das personagens, mas é sintomático que, em setembro de 2022, as pesquisas de direção de arte tenham focado na cultura Guarany-Kayowá e, em abril de 2023, a própria emissora divulgue que “indígenas Guató terão destaque em nova novela da Globo ambientada em MS” (RICALDO, 2023), com imagens de Daniel Munduruku com trajes e adornos Guarany-Kayowá. Ainda assim, quanto ao trabalho da figurinista, Paula Carneiro afirma ter tido enorme cuidado com os trajes de cena do núcleo.

Existiu uma condução muito grande dos indígenas da nossa novela. Desde opções, assim, “você prefere essa camiseta ou essa”? A gente conversou muito com o Daniel [Munduruku], com o Mapu [Huni Kuí] e com as meninas [Suyane Moreira e Rafaela Cocal]. As nossas provas de roupa foram provas muito baseadas numa escuta. (CARNEIRO, 2023)

O núcleo indígena retrata pessoas originárias na contemporaneidade (embora bastante permeadas por um tom místico, especialmente a personagem de Munduruku) e os trajes de cena não as estereotipam como selvagens, primitivos e libidinosos, outrossim cumprem sua função de contribuir para construção de personagens:

¹⁷ A profissional e a equipe de direção de arte contaram com a assessoria de Luan e Fabi, indígenas Guarany-Kayowá residentes em Dourados, MS. A figurinista não soube informar os nomes completos dos colaboradores.

A Yraê [Suyane Moreira], por exemplo, a gente faz umas sobreposições de vestidos com camisas, camisetas de manga comprida. O Raoni [Mapu Huni Kuî], a gente brinca com uma coisa mais bermuda, mais camisetas, mais colorida. O Jurecê, que é o Daniel Munduruku a gente faz uma coisa um pouquinho... por ser mais velho. (...) Yandara, a gente faz uma coisinha mais descoladinha, ela vai trabalhar na loja e ela vai ganhar umas roupas. A gente vai construindo ali, né? Mas nunca perdendo a essência. (CARNEIRO, 2023)

Além das vestes, compõem os trajes de cena, adornos e pinturas corporais.

Tandê [Bressane, diretora] trouxe muita coisa pra gente, inclusive a veste de Nhanderú que a gente coloca no Jurecê [Daniel Munduruku] é uma veste que ela trouxe dos Kaiowá, né? É uma veste de algodão com os cordões de proteção deles. Tem um nome que é... lágrima de Nossa Senhora. (...) Quando o Jurecê está de Nhanderú ele usa essa veste, os colares atravessados, a pintura [vermelha, no rosto, abaixo dos olhos] e ele usa o diadema de penas.

E, por exemplo, o Mapu [Huni Kuî], aquele colar que ele usa é dele, é proteção dele¹⁸ e as pulseiras também. Ele pediu: “posso usar?” Falei, “você não vai tirar nunca?”, ele: “eu nunca tiro”. Eu falei, “e se arrebrantar?” Porque a gente tem um cuidado com a continuidade da obra, e ele “não se preocupa que se arrebrantar na mesma hora vão fazer outro”. Então, assim, é dele. (...) Uma coisa que ele não tira. Aí a gente colocou ali no personagem e, também, para respeitá-lo. Não tem porque, é uma coisa tão verdadeira, uma coisa tão real que eu não ia dizer “tira” para ele se sentir desprotegido. (CARNEIRO, 2023)

Terra e Paixão evidencia que a mídia hegemônica branca “dá um passo e vários tropeços”: a emissora de televisão, emblemática por sua teledramaturgia como “reflexo da sociedade”, finalmente inclui em sua trama uma família originária, um tanto romantizada, mas não folclorizada, inserida na contemporaneidade e interpretada por artistas indígenas. Porém, propõe protagonismo Guató - povo que foi considerado “extinto” entre os anos 1950 e 1970 (PIB, [s.d.], [s.p.]) e luta por reafirmar sua existência - mas constrói as personagens através de indígenas de outras etnias, “retratados” por pessoas brancas com trajes e adornos Guarani-Kayowa. A empresa parece, novamente, reduzir a

¹⁸ Mapu Huni Kuî é cacique e um dos líderes espirituais do povo Huni Kuî, natural da aldeia acreana de Kaxinawá Ashaninka do Rio Breu, na divisa com o Peru, é também líder do Centro Huwã Karu Yuxibu, em Área de Proteção Ambiental próxima de Rio Branco (TEIXERA, 2023, [s.p.]).

diversidade dos povos originários a uma categoria única e generalizante “indígena”, quase na mesma acepção de “índio”¹⁹.

4. Considerações finais

O percurso proposto buscou evidenciar alguns aspectos de colonização cognitiva - o processo colonial de controle das subjetividades (QUIJANO, 2005) -, especialmente os engendrados por três nós históricos-estruturais da Matriz Colonial de Poder, as hierarquias estéticas, epistêmicas e linguísticas (MIGNOLO, 2017). Observou-se como se deu a construção do mito do eurocentrismo, sua manutenção e naturalização através diferentes mídias hegemônicas, desde as gravuras do século XVI até as telenovelas contemporâneas.

Em diferentes contextos políticos na trajetória da construção e manutenção das id-entidades *América, Brasil e Europa*, os brancos utilizam(os) de pessoas indígenas, seus corpos e/ou cultura material/ancestral como ferramenta de forja de supostos universalismos da branquitude (humanidade, Modernidade, civilização, nação, democracia).

A breve análise dos trajes de cena utilizados nas teledramaturgias observadas evidencia a atuação contemporânea do controle colonial da produção de conhecimento (QUIJANO, 2005) ao mostrar como representações racistas de indígenas foram naturalizadas e perpetuadas através dos séculos e de diferentes mídias.

Indispensável apontar que, transversalmente a tais políticas culturais, povos indígenas protagonizam processos de emancipação, resgate, valorização e atualização de suas culturas, ampliando sua presença em mídias e meios artísticos e políticos diversos, ampliando a representatividade em detrimento das representações racistas hegemônicas. Conforme

¹⁹ O termo “índio” “apresenta uma conotação ideológica muito forte e faz com que as pessoas o associem a características negativas, como o pensamento de que o indígena é preguiçoso, indolente, primitivo, selvagem, atrasado ou mesmo canibal, além do fato de ignorar toda a diversidade presente entre os povos indígenas” (GONZAGA, 2022, p. 3).

sugere Emil Keme, indígenas propõem “locus de enunciação” próprios “para além das fronteiras impostas pelos europeus e seus descendentes”, como a nomeação de Abya Yala (entre outras) como *lugar de enunciação coletivo*, de viabilidade de repensar e recuperar o mundo a partir de “legados e epistemologias milenares” (2018, p. 28).

Ao mesmo passo, o trabalho traz à tona que aos brancos que habitam(os) os territórios que nossos antepassados nomearam como América Latina, nos cabe construir um “locus de enunciação” a partir da razão decolonial, “para quebrar a concepção monolítica da razão moderna e para compreender a multiplicidade de conhecimentos como diferentes espaços epistemológicos de emancipação” (GONZAGA, 2022, p. 126).

Porém, sem repetir, com isso, o gesto colonial da apropriação cultural ou da etnografia racista epistemicida que, ao mesmo tempo que apazigua nossa culpa branca de “racistas em desconstrução”, nos faz lucrar, seja como figurinistas que ocupam cargos privilegiados nas mídias hegemônicas, seja como pesquisadores *indianistas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Mêrivania Rocha. De objeto a sujeito: a figura do indígena na história da literatura brasileira. **Revista Eletrônica Interfaces**, vol. 12 n. 2 (2021). Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/artic1e/view/6849/4866. Acesso em: 15 jun. 2023.

CAÊ, Dioni. Manual para o uso da linguagem neutra em Língua Portuguesa. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341736329_Manual_para_o_uso_da_linguagem_neutra_em_Lingua_Portuguesa. Acesso em: 26 maio 2021.

CARNEIRO, Paula. **Informação oral** transmitida ao autor por encontro virtual. São Paulo-Rio de Janeiro, 2023.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Do Apolo de Belvedere ao Guerreiro Tupinambá: Etnografia e convenções renascentistas. **História**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 15-47, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/RFR9WGPwnksXYTP7z9gdcbf/>. Acesso em: 26 maio 2023.

- DYER, Richard. **White**. Londres/Nova York: Routledge, 1997.
- ECHVERRÍA, Bolívar. **Racismo y banquitud**. Cidade do México: Zineditorial, 2018. Disponível em: <https://zineditorial.wordpress.com/2018/08/26/racismo-y-banquitud-bolivar-echeverria/> Acesso em: 10 jun. 2023.
- GONZAGA, Alvaro de Azevedo. **Decolonialismo indígena**. São Paulo: Matrioska Editora, 2022.
- GSHOW. **Terra e Paixão: veja quem são os atores indígenas da nova novela das 9**. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/terra-e-paixao/noticia/terra-e-paixao-veja-quem-sao-os-atores-indigenas-da-nova-novela-das-9.ghtml> Acesso em: 7 jun. 2023.
- HALL, Stuart. The spectacle of the "other". *In*: HALL, Stuart (editor). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: The Open University, SAGE Publications, 1997.
- IHGB. Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Disponível em: <https://ihgb.org.br/ihgb/historico.html> Acesso em: 13 jun. 2023.
- KEME, Emil. Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigeneidad transhemisférica. **Native American and Indigenous Studies**, vol. 5, 1ª ed. Minnesota, University of Minnesota Press, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/42807469/Para_que_Abiyala_viva_las_Americas_deben_morir_Hacia_una_Indigeneidad_transhemisferica. Acesso em: 11 maio 2023.
- LIDCHI, Henrietta. The poetic and the politics of exhibiting other cultures. *In*: HALL, Stuart (editor). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres/Thousand Oaks/Nova Delhi: The Open University, SAGE Publications, 1997.
- MAPA. Academia Imperial de Belas Artes. Arquivo Nacional, 2016. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/243-academia-imperial-de-belas-artes> Acesso em: 13 jun. 2023.
- MCNICHOLAS, Anthony. **Soaps on the BBC**. From the Front Line to the Queen Vic. Disponível em: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/research/soaps-on-the-bbc#:~:text=The%20soap%20opera%20originated%20on,foods%20and%20other%20household%20goods>. Acesso em: 13 jun. 2023.
- MEGA STAGE OFICIAL. **Entrevista com Rafaela Coca**. 2023a. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsCiEmwNxr4/>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- MEGA STAGE OFICIAL. **Entrevista com Suyane Moreira**. 2023b. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsHs6ZytQ7b/>. Acesso em: 8 jun. 2023.
- MEMÓRIA GLOBO. **A Muralha**. Bastidores. 2021a. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/a-muralha/>. Acesso em: 8 jun. 2023.

MEMÓRIA GLOBO. **Uga Uga**. Trama Principal. 2021b. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/uga-uga/>. Acesso em: 8 jun. 2023.

MEMÓRIA GLOBO. **A Invenção do Brasil**. Trama Principal. 2021c. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/a-invencao-do-brasil/noticia/a-invencao-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 8 jun. 2023.

MENEZES, Adriana Vilar de. As referências indígenas no Modernismo: do caráter antropofágico à reantropofagia. Todo o repertório indígena vem de fontes indiretas, presença que se dá pela ausência. **Cienc. Cult.** [online]. 2022, vol.74, n.2, pp.1-5. ISSN 0009-6725. <http://dx.doi.org/10.5935/2317-6660.20220037> .

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade. O lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira De Ciências Sociais**, vol. 32, n. 94, junho/2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 4 jun. 2023.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NEVES, Ivânia; CARVALHO, Vívian. A presença indígena na telenovela brasileira: poder, interdição e visibilidade. **Intercom – RBCC**, São Paulo, v.42, n.1, p.167-182, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/SPB8R8ncv7qjPnxTTC6XFcd/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PENNA, Camila. Paulo Freire no pensamento decolonial: um olhar pedagógico sobre a teoria pós-colonial latino-americana. **Revista de Estudos & Pesquisas sobre as Américas**, v.8, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/download/16133/14421>. Acesso em: 3 jun. 2023.

PESTANA, San F. **Identidade cultural brasileira nos figurinos de “O Rei da Vela”**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA/USP, 2012. Disponível em: https://dedalus.usp.br/F/12HYKYQC7NYE4G6H61P27YHD7Q7JDXHCJIF56H1EJ5S6HRSGH9-20473?func=service&doc_library=USP01&doc_number=002336983&line_number=0003&func_code=WEB-FULL&service_type=MEDIA. Acesso em: 22 jun. 2023.

PESTANA, San F. **La Pocha Nostra: trajes de cena em performance**. Tese (Doutorado). São Paulo: ECA/USP, 2019. Disponível em: https://dedalus.usp.br/F/12HYKYQC7NYE4G6H61P27YHD7Q7JDXHCJIF56H1EJ5S6HRSGH9-70582?func=service&doc_library=USP01&doc_number=002955108&line_number=0003&func_code=WEB-FULL&service_type=MEDIA. Acesso em: 22 jun. 2023.

PIB. **Guató**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guat%C3%B3>. Acesso em: 8 jun. 2023.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: **CLACSO**, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 3 jun. 2023.

RICALDE, Débora. **“Terra e Paixão”: indígenas Guató terão destaque em nova novela da Globo ambientada em MS**. Disponível em: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2023/04/11/terra-e-paixao-indigenas-guato-terao-destaque-em-nova-novela-da-globo-ambientada-em-ms.ghtml>. Acesso em: 7 de jun. 2023.

TEIXEIRA, Leonardo. **Mapu Huni Kuí, líder indígena e agora ator de novela, defende ir além da demarcação de terras**. Disponível em: <https://gq.globo.com/um-so-planeta/noticia/2023/05/mapu-huni-kui-lider-indigena-ator-terra-paixao-novela-demarcacao.ghtml> Acesso em: 15 de jun. 2023.

Conhecendo o autor deste capítulo:



San Pestana: performer, artista e educador das visualidades da cena. Doutor e Mestre pela ECA/USP, bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. Docente de visualidades na Universidade Anhembi Morumbi e arte-educador da Fábrica de Cultura Jd. São Luís, São Paulo, Zona Sul. Entre a sala de aula, a de ensaio, a rua e a oficina de costura, fundou a agrupação **Resiste Corazón Invenções Artística**, que reúne artistas em colaborações que fundem performance e arte vestível com outras linguagens.



5 6 7 8 9 10
1=0.1mm

Capítulo 11

PROJETO AMAZONIAS: TRAJES DE CENA E CENOGRAFIA INSPIRADOS NA CULTURA DOS POVOS ORIGINÁRIOS

*The project Amazonas: sets and costumes inspired in
the culture of the indigenous people*

ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa; Doutor; Centro
Universitário Belas Artes de São Paulo;
srlessa@gmail.com

1. Introdução

Este artigo explora o processo de concepção dos trajes de cena para o espetáculo *Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]*, dirigido por Maria Thais. A estreia do espetáculo ocorreu no Teatro Paulo Autran, em São Paulo, em novembro de 2022, em um contexto permeado pelos desafios enfrentados pela cultura e pelo meio ambiente durante o governo de Jair Bolsonaro. Com um elenco composto por 35 jovens, em sua maioria provenientes das periferias paulistas, o espetáculo se propôs a combinar diversas linguagens artísticas, como teatro, dança, música e audiovisual, contando também com a presença de uma atriz, cujos traços físicos refletiam suas origens, representando os povos originários.

A concepção do espetáculo se deu num processo colaborativo entre a equipe criativa, especialistas convidados e os próprios jovens envolvidos, levando em consideração suas vivências individuais. Maria Thais utilizou a metáfora da árvore invertida como um símbolo central, representando a relação entre a cidade e a mata, bem como a interconexão entre diversos elementos. O título "Amazonias" foi propositalmente grafado

dessa forma, transcendendo a mera noção geográfica da Amazônia e buscando abranger os modos de vida dos povos que habitam essa região.

O elenco foi composto por jovens que estavam em processo de aprendizado artístico, trazendo consigo uma perspectiva fresca e uma curiosidade genuína para o espetáculo. Embora suas realidades fossem distintas daquelas das populações tradicionais da Amazônia, como ribeirinhos e indígenas, o objetivo do espetáculo foi explorar as diferentes formas de existência presentes não apenas na região amazônica, mas também em outras partes do Brasil. Inspirado pela diversidade e riqueza da mata, o espetáculo foi concebido como uma fusão de linguagens artísticas, criando um diálogo entre a realidade vivida pelos jovens e as múltiplas manifestações das "amazonias".

A encenação do espetáculo rompeu com a ideia tradicional de uma quarta parede, integrando o palco e a plateia por meio de passarelas laterais e centrais. A cenografia, desenvolvida por Márcio Medina, incorporou elementos que também desempenharam esse papel, como um céu pintado em tecido de *voile*, que se estendia sobre o público em determinados momentos. Vasos de plantas dispostos em formato de serpentes foram espalhados pelas cadeiras, conforme indica a sua manipulação na figura 1 abaixo, fazendo alusão a imagens culturais amazônicas tais como a lenda da cobra grande¹. Além disso, projeções de cenas do processo de criação do espetáculo e das diversas manifestações das "amazonias identificadas", incluindo aquelas presentes nas cidades, foram exibidas por meio de tecidos que envolviam o palco.

¹ A lenda da cobra grande da Amazônia é uma antiga história folclórica da região amazônica no Brasil. Ela descreve uma serpente gigantesca, conhecida como "cobra grande," que habita os rios e florestas da Amazônia. Acredita-se que essa criatura possua poderes sobrenaturais e seja capaz de se transformar em diferentes formas, enganando os viajantes desprevenidos. A lenda é passada de geração em geração, enraizada nas culturas locais, e representa o respeito e o temor pelos mistérios da natureza selvagem da Amazônia.

Figura 1 - Vasos de plantas em formato de serpente sendo manipulados em cena



Fonte: Matheus José Maria (autor)².

No processo de concepção dos trajes de cena, desenvolvidos por Jennifer Ramos e Willame Knowles, levou-se em consideração o impacto na composição espacial, buscando uma reprodução simbólica dos elementos presentes. Os trajes transitaram entre elementos urbanos e referências culturais indígenas amazônicas, ressaltando traços da cultura dos povos originários na visualidade da cena.

2. Notas sobre o desenvolvimento do espetáculo

No âmbito das comemorações dos 200 anos da Independência do Brasil, foram promovidas discussões relevantes pelo Sesc São Paulo para estimular reflexões sobre a história de colonização do país e, principalmente, as perspectivas de futuro que poderiam ser construídas pela população, com base nas escolhas feitas no presente. Um dos temas abordados foi a questão da Amazônia, devido à sua importância não apenas no cenário nacional, mas também

² Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5894610910582277&set=pcb.5894611087248926>. Acesso em: 12 jul. 2023.

global. Esse vasto território, lar de uma imensa diversidade de pessoas, plantas e animais, quando impactado, pode desestabilizar diversos ecossistemas. Sabe-se que o regime de chuvas em São Paulo, por exemplo, depende diretamente dos rios voadores gerados pela evapotranspiração da Floresta Amazônica. Essa interdependência mostra que a conservação da Amazônia é uma questão urgente, uma vez que a aceleração dos impactos negativos em seus biomas coloca em risco a capacidade de regeneração da floresta, podendo levar a um ponto de não retorno, em um futuro bastante próximo.

Com o objetivo de abordar essa questão importante de forma educativa e processual, o Sesc São Paulo e uma equipe de artistas liderados pela diretora Maria Thais, lançou um convite público para que jovens de 16 a 20 anos se engajassem em uma residência artística de nove meses e na construção coletiva de um resultado cênico. Inscreveram-se para o processo um número estimado de 164 pessoas, que preencheram um formulário, no qual contavam suas histórias de vida, interesses e origens familiares. Além disso, deviam enviar também um vídeo, em que podiam se expressar da maneira que fosse mais conveniente, por meio de depoimentos ou expressões artísticas. Diante da potência e diversidade dos participantes, e da conexão sensível dos vídeos com a temática proposta, a instituição decidiu ampliar o número de vagas de 30 para 40, permanecendo com 35 membros até a conclusão do processo.

É importante mencionar a inscrição de nove jovens indígenas da Terra Indígena Jaraguá, e três que estiveram presentes em todo o processo formativo e na construção do resultado cênico – Gabriel Vilar, Kuaray Tutiba e Mari Poty Silva. Além disso, foram selecionados jovens migrantes de várias regiões, como Venezuela, Rondônia, Pará, Tocantins e Bahia. A maioria dos participantes residia nas periferias da Grande São Paulo, especialmente nas regiões sul e leste do município.

O processo de criação e pedagógico teve a participação de mais de 35 especialistas de diversas áreas. De acordo com Fabrício Floro e Tatiana Amaral (2022), assistentes no

processo, foi imprescindível compreender o contexto atual da juventude para construir a obra cênica. Era essencial dialogar com suas trajetórias e incorporar suas vivências nas diversas expressões artísticas que sustentam o projeto. Os profissionais envolvidos nessa iniciativa reconhecem que a formação artística vai além das ferramentas da linguagem cênica, como expressão corporal, vocal e visual, abrangendo também a urgência e a responsabilidade ética do fazer artístico.

Conforme Floro e Amaral (2022) expuseram, apesar da maioria dos participantes nunca ter visitado a Amazônia, é seguro afirmar que, devido às discussões e interações densas com especialistas amazônicos que integraram a equipe ao longo da residência, os jovens artistas adquiriram uma compreensão profunda e consciente das questões que afetam esse território nos aspectos ambientais, culturais, políticos, artísticos e sociais, mesmo vivendo na metrópole de São Paulo.

Um projeto tão complexo, tanto em termos de temática quanto de número de participantes, exigiu uma coordenação comprometida e atenta aos princípios éticos e estéticos de uma residência artística e pedagógica de longa duração. Assim, o resultado cênico *Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]* representa o ápice de um enriquecedor processo formativo, baseado na ideia, de que as atividades culturais realizadas em suas unidades possuem um caráter educativo relevante. A convivência e as trocas promovidas por essas ações podem contribuir para a construção de uma sociedade mais democrática e equitativa.

3. Processo de concepção do espetáculo

De acordo com Maria Thais (2022), “quando convidada a pensar no projeto "amazonias", como artista-pedagoga não amazônica, a principal inquietação era, e ainda é, como dialogar com um tema tão vasto e complexo, envolvendo tantas culturas, povos e entes”. Esse tema expõe as questões e

contradições que sustentam os modos de vida cotidianos e que por diversas vezes seriam indefensáveis. No entanto, o maior desafio consistiu na dimensão artística, pedagógica e social do projeto, que aliava a necessidade de produzir um resultado, ou seja, uma montagem, em apenas seis meses.

Assim, o projeto foi direcionado a jovens criativos que não tinham formação artística e possuíam pouca familiaridade com o tema. Em sua maioria eram pessoas das periferias da cidade de São Paulo. E Thais, então, concebeu um projeto que enfatizou a conexão entre pedagogia e criação, em que o desenvolvimento formativo dos futuros artistas ocorresse com o próprio processo de criação do exercício cênico.

Vale ressaltar que esse projeto foi realizado de forma presencial após dois anos e meio de pandemia. A diretora revela que a retomada das atividades presenciais ocorreu com restrições e, para muitos, foi por meio desse projeto que puderam retomar o convívio social de maneira regular. Conforme ela sinaliza, ainda não é possível mensurar completamente o impacto que a pandemia teve na imaginação, porém os sinais são evidentes nas expressões corporais, uso de máscaras, nas manifestações afetivas, nas marcas do confinamento, na sobrecarga de informações obtidas nas redes sociais, no ritmo acelerado do tempo e nos momentos de silêncio.

Expõe que foi necessária adaptação constante das ferramentas pedagógicas, dos parâmetros, da linguagem e, acima de tudo, das formas de diálogo com aqueles que estão ingressando no universo artístico teatral. Sendo assim, *Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]* foi o resultado de um trabalho intenso de seis meses, que reuniu ao todo 35 jovens criadores (sendo apenas três deles indígenas e cinco provenientes da região amazônica), juntamente com quatro artistas convidados, sendo três da região amazônica (Jana Figarella, Odacy Oliveira e Sandra Nanayna), um de São Paulo (Palomaris). Além disso, juntou-se ao grupo uma equipe pedagógica e de criação composta por mais de 30 artistas atuantes em São Paulo, incluindo alguns

provenientes dos estados que fazem parte da região da Amazônia Legal.

De acordo com a diretora-pedagoga, o enfrentamento com os materiais, o despertar do desejo de aprendizagem e a possibilidade de cada pessoa se posicionar diante do ato criativo coletivo foram objetivos presentes desde o início. O desafio principal não era apenas buscar um bom resultado final, mas garantir que os princípios pedagógicos garantissem o processo e, por meio dele, orientar a construção desta obra cênica. Para alcançar esse objetivo, uma equipe de criação diversa foi composta e organizada em vários Núcleos: Pedagógico, Social, de Visualidades, de Música e Sonoridade, de Dramaturgia, de Produção, Coreográfico e de Direção. Esses Núcleos tinham “a tarefa de compartilhar, provocar, selecionar e propor materiais, recortes e caminhos”. (THAIS, 2022)

O grupo dedicou dois meses para conhecer e ouvir os participantes, resultando em uma diversidade imensa de interesses, expectativas, experiências e referências. Durante esse período foram utilizadas as práticas corporais, canto e experimentações em diversas linguagens, em colaboração com artistas dos Núcleos de criação responsáveis pelo espaço cênico, figurino, objetos cênicos, visagismo, música, dramaturgia e audiovisual. Houve também oficinas convidadas, como estratégias para criar um argumento comum, evitando sobrecarregar os participantes com informações e pressupostos estéticos e técnicos que não teriam tempo nem estofamento para amadurecer.

Maria Thais (2022) relata:

Ao apostar no processo e sustentar um resultado que tem como força expressiva o lugar de jovens atuantes, lançamos perguntas que poderiam nos aproximar e criar paralelos entre nós e as amazônias, tais como: "onde está a Amazônia em você?" ou "onde podemos ver as amazônias em SP?"; ou reverberar as provocações da equipe de criação com: "que rio é você? (Márcia Kambeba) ou "eu sou uma árvore, e você quem é?" (Naine Terena); além daquelas que impulsionaram os laboratórios: "quais as suas peles?", "o que está acima das nossas cabeças?".

Ainda aponta que, durante o processo, foram aprofundadas as conversas com cada Núcleo a partir das escutas e

experiências com o grupo, desenvolvendo propostas que permitissem eliminar certas possibilidades e fazer escolhas conjuntas como equipe. Além de uma composição formal, o objetivo era criar uma prática compartilhada, contaminada e em constante transformação, na qual as funções não estivessem ordenadamente organizadas.

Foi necessário estabelecer limites com rigidez, adotando a imagem "ver a mata que te vê" como subtítulo do resultado cênico, que indicava a trilha seguida para a aproximação sobre o tema. Essa imagem convidava a uma relação e a um olhar para as matas e suas amazonias – suas formas de vida e suas existências culturais – questionando como os seres não pertencentes a este ecossistema eram percebidos.

A pedagoga ainda explicita:

Em nenhum momento nos esquecemos da responsabilidade com o "tema", da sua urgência e dos riscos. Tomando cuidado para não falar "sobre a Amazônia", nem pelos que ali vivem, e de escapar da perspectiva que observa as Amazônias a partir da sua cultura material – árvores, minérios, água e coisas –, e ignora a diversidade de suas gentes, entes, línguas, suas culturas imateriais, as centenas de povos originários e as tecnologias milenares desenvolvidas por eles. (THAÍS, 2022)

O grupo encontrou inspiração na arqueologia da floresta, que redesenhou as relações entre passado-presente-futuro. "Ver a floresta como lugar cultivado, resultado da ação de povos e seres que ali vivem há mais de oito mil anos, como comprova o fenômeno da terra preta (solo com coloração escura e restos de material arqueológico)" (THAÍS, 2022), trouxe para a diretora ainda mais embasamento ao que Ailton Krenak sugere em seu livro *O Futuro ancestral*. De acordo com Krenak (2019), o futuro das novas gerações está no passado ancestral, e na tecnologia em que os povos das florestas são especialistas.

Tendo em vista essa questão, uma imagem que impulsionou o grupo foi a de uma árvore invertida, que também se constituiu como estrutura para o desenvolvimento da dramaturgia. As raízes, o tronco e a copa foram adotados

como espaços simbólicos em que vozes humanas e não humanas se manifestam poeticamente.

Nas raízes, como na terra preta, se encontra aquilo que é invisível aos nossos olhos, as existências não observadas, as ancestralidades. No tronco o mundo se manifesta, como sonho ou pesadelo, como cidade ou mata, como cidade matando a mata, como invasão, mas também como resistência. E a copa como o espaço acima de nossas cabeças, onde estão as grandes águas, os rios voadores, as constelações, e revelam o que não vemos, já que o que está embaixo também está em cima. (THAÍS, 2022)

As escolhas foram norteadas pela relação entre mata-cidade-mata e pelas referências trazidas pelos jovens participantes do projeto, cujas relações com a região amazônica dizem respeito às culturas urbanas e periféricas, tanto paulistas quanto amazonenses, uma vez que as formas de exclusão e as estratégias de sobrevivência são semelhantes.

E, nesse caso, esse lugar é São Paulo, é a partir dele que vemos a mata. É de onde podemos olhar a periferia desta cidade, a periferia deste país – o Norte –, as periferias das matas, ou sua ausência as fronteiras arbitrárias que separam povos originários, as cidades-gêmeas que crescem nas margens opostas dos rios, ou depois da ponte, o lixo, a disputa pela água, sua escassez. (THAÍS, 2022)

O manifesto "amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]" é um convite para que seja possível uma aproximação da mata, dos seres, das pessoas e das entidades que a habitam, assim como das águas que surgem dela e que estão presentes em toda parte, inclusive enterradas sob o concreto da superpavimentada, e nada porosa, capital paulista.

Conforme indica a encenadora, também não seria possível realizar o espetáculo sem que os componentes dos Núcleos, a maioria em parceria pela primeira vez, não compartilhassem seus conhecimentos, responsabilidade e cuidado para com o processo. O resultado cênico é um mosaico de expressões artísticas que se entrelaçam e se complementam, refletindo a diversidade de vivências e perspectivas dos participantes. Nesse palco, a resistência e a denúncia ganham espaço, abordando questões socioambientais de maneira poética e

contudente. Os corpos em movimento ecoam os sons da floresta, enquanto as vozes se entrelaçam em versos e melodias que reverberam a ancestralidade e a força das comunidades amazônicas.

A obra cênica é marcada pela presença das vozes indígenas, que trazem consigo o conhecimento milenar dos povos originários da Amazônia. De forma respeitosa e sensível, compartilham suas histórias e saberes, evidenciando a importância da preservação e valorização das culturas tradicionais. Os jovens migrantes também têm espaço para compartilhar suas experiências e contribuir para a construção coletiva do espetáculo, enriquecendo ainda mais a narrativa.

Por meio da linguagem artística, "amazonias: ver a mata que te vê" desperta a consciência e a reflexão sobre a urgência de proteger e preservar a Amazônia. A obra convida o público a enxergar além das aparências, reconhecendo a interconexão entre todos os seres vivos e assumindo a responsabilidade coletiva pela conservação do meio ambiente.

Além da apresentação do resultado cênico, "amazonias: ver a mata que te vê" também promoveu debates e diálogos sobre a importância da Amazônia e as ameaças que ela enfrenta atualmente. Através de encontros com especialistas, os participantes aprofundaram seus conhecimentos sobre a região e discutiram estratégias para a preservação do bioma. O legado desse projeto vai além da obra cênica. Ele representa um chamado à ação, um convite para que cada indivíduo assuma a responsabilidade pela proteção da Amazônia e pela construção de um futuro sustentável.

O Núcleo Social, composto pela assistente social Cléo Regina Miranda, pela produtora Julia Gomes e pela diretora Maria Thaís, desempenhou um papel fundamental na acolhida e no apoio a esses jovens ao longo de toda a residência artística. Desde a fase de seleção, o Núcleo Social priorizou a escuta atenta e o respeito às necessidades individuais, criando condições propícias para que cada participante pudesse expressar suas singularidades. A escolha para participar da residência artística considerou não apenas a

descoberta de talentos, mas também a disposição em aprender e o comprometimento com a ação coletiva.

Um aspecto notável desse projeto é o contexto em que os jovens se encontram. Emergindo de um período de pandemia, eles trazem consigo as marcas do isolamento social, tanto físico quanto psicológico. Levando isso em consideração, um psicanalista, Luiz Nogueira, foi incluído na equipe, oferecendo sessões de terapia em grupo e individuais. Com o tempo, percebeu-se a importância de ampliar o suporte psicológico, e Simone Gama também passou a integrar a equipe, contribuindo para o cuidado emocional e o bem-estar dos jovens.

Além do suporte psicológico, o Núcleo Social promoveu uma conexão mais próxima entre os jovens e seus pais ou responsáveis. Uma reunião foi organizada para apresentar os profissionais envolvidos no projeto e esclarecer quaisquer dúvidas. O objetivo era envolver as famílias nas vivências e no processo dos jovens, criando um ambiente de apoio e compreensão mútua. Ainda houve a preocupação de preparar os jovens para o futuro, ajudando-os a traçar objetivos para suas trajetórias profissionais, como, por exemplo, auxiliá-los a identificar oportunidades de bolsas de estudo em áreas de interesse específicas.

4. Sobre o desenvolvimento da proposta de cenografia, suas linguagens e as referências aos povos originários

Em relação ao desenvolvimento dos elementos de visualidades da cena, deve-se destacar que “uma das preocupações da equipe era não tentar traduzir a Amazônia em imagens prontas, não classificá-la por temas, mas mergulhar nas experimentações e usá-la como gatilho para ver o que nasceria” (BANGNOLI; WERNECK, 2022). Assim o Núcleo de Visualidades primava por adentrar as experimentações na sinergia entre edificações e árvores, evitando meras representações imagéticas predefinidas da Amazônia.

A proposta consistia em servir-se daquela região como elemento propulsor para observar os frutos emergentes, contemplando o bioma, as pessoas, as memórias e a inter-relação entre a floresta e a cidade. Partindo desses princípios, compreendeu-se como fundamental a consciência da floresta não estar isolada, mas intrínseca em cada indivíduo, assim como eles estavam contidos nela.

O Núcleo de Visualidades acompanhava o percurso da dramaturgia e dos participantes, promovendo vivências. A partir dessas experiências, buscava-se desenvolver uma proposta visual integrando cenário, figurino, adereços, audiovisual, iluminação e visagismo.

De acordo com relatos extraídos do material de divulgação do espetáculo, a pesquisadora, artista e curadora mato-grossense Naine Terena teve papel preponderante na criação de um conceito abrangendo as diversidades socioculturais da região amazônica. Ela enfatizava a visão dos povos originários, para os quais as plantas são entidades vivas que se comunicam entre si, com os seres humanos e com o extra-humano.

Destacava também o desenvolvimento das cidades e a importância dos mestres das culturas populares e das festividades como formas de resistência. O trabalho visual direcionou-se por três planos distintos:

o gerado pela própria cena, que também observaria o público criando uma via de mão dupla, em analogia com a floresta e funcionando como os seus olhos; o plano das pessoas e das cidades; e, por último, a própria vivência dos participantes que carregam para a cena as suas histórias, a sua juventude e que, mesmo sendo apartados pelo sistema, seguem florescendo. (BANGNOLI; WERNECK, 2022).

Com base nessas premissas, cada área envolvida empreendeu vivências que sinalizaram os caminhos para as expressões visuais.

Figura 2 – Imagem da cenografia, a árvore invertida



Fonte: Matheus José Maria (autor)³.

A cenografia, cuja criação é do cenógrafo Marcio Medina, emergiu do âmbito suscitado pela diretora, permeado por uma perspectiva de jogo teatral vívido, em que a brincadeira não cessava, o conflito não era temido e a ousadia prevalecia. Conforme relatos da equipe de produção, o projeto passou por diversos estágios, resultando não apenas em um desenho concluído, mas em um processo criativo que abarcou reflexões e percepções coletivas.

Os workshops realizados no espaço de ensaio iniciaram o processo, com os participantes distribuídos em grupos para refletir e propor visões cênicas. Um dos workshops partiu da leitura de trechos do livro *Viagem a Andara: o livro invisível*, de Vicente Cecim, que explora os seres que habitam a Amazônia como inventores de uma realidade mais ampla. Cada grupo utilizou materiais diversos, como cordas, arames, tecidos, plásticos e projetores, para apresentar sua concepção.

Os resultados surpreenderam, proporcionando abordagens estéticas e filosóficas diversificadas. O pensamento dramático entrelaçou-se com os resultados desses processos, derivando em um primeiro roteiro baseado na

³ Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/espeticulo-amazonias-ver-a-mata-que-te-ve-um-manifesto-poetico-protagonizado-por-jovens-crescidos-em-sua-maioria-nas-periferias-de-sao-paulo-propoe-reflexoes-sobre-essa-regiao-fundamental-para/>. Acesso em: 12 jul. 2023.

organização de uma árvore: as raízes simbolizando a ancestralidade, o tronco conectado ao momento presente e a copa apontando para o intangível futuro. Assim, o espaço cênico foi estruturado e estabelecido por Medina e Thaís.

Cabe destacar que há uma clara provocação à estrutura tradicional do palco italiano, uma vez que a encenação extrapola o palco tradicional do Teatro Paulo Autran, proporcionando aos espectadores ficarem imersos na área de representação teatral. Apesar de boa parte da encenação ocorrer na estrutura do palco com a sua clássica caixa cênica, há também um desejo de ativar a posição cômoda do espectador passivo, que é convocado a participar da encenação fazendo com que as passarelas centrais e laterais também servissem como lugar de atuação.

Figura 3 - Imagem da passarela lateral envolvendo o público

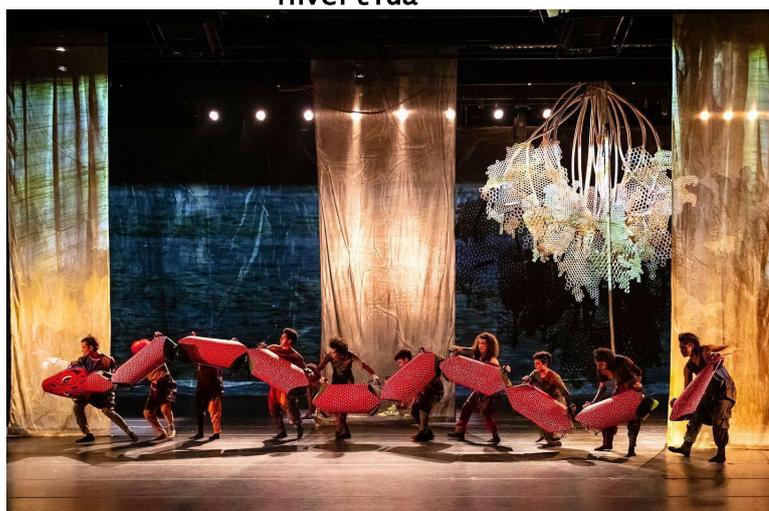


Fonte: Matheus José Maria (autor).⁴

Elementos cênicos, como um céu pintado em *voile*, estenderam-se sobre o espectador em momentos específicos evocando a sensação física de ser visto ao entrar na floresta. Dessa forma, ultrapassaram-se os limites, permitindo que espectadores e atores estabelecessem uma correspondência intermitente.

⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5894610913915610&set=pcb.5894611087248926>. Acesso em: 12 jul. 2023.

Figura 4 - Imagem do *voile* que descia do urdimento e a árvore invertida



Fonte: Matheus José Maria (autor).⁵

A periferia da cidade, segregada pelos rios e rodeada pelo asfalto das marginais, mesclou-se com o grafite e a natureza resistente que se insinua nas fendas do concreto, materializando-se em um piso que se transformava gradualmente de um leve tom verde, no proscênio, para a cor de concreto, delineando a periferia de uma cidade vislumbrada ao longe. A imagem da floresta refletia-se na copa de uma árvore invertida e projetava-se no piso, fragmentada, como estilhaços de um espelho, reproduzindo múltiplas realidades.

Para concluir essa espiral, o espaço cênico se modifica por meio das projeções dos *videomakers* Yghor Boy e Ubiratan Suruí. As imagens captadas durante o processo de trabalho, incluindo florestas, rios e cidades amazônicas, bem como da cidade de São Paulo, foram sobrepostas e projetadas nos tecidos, criando outras camadas de visualidade. A colaboração entre Yghor, um paulistano, e Ubiratan, um fotógrafo indígena da etnia Paiter Suruí, de Rondônia, representou o encontro entre as perspectivas amazônicas e metropolitanas, possibilitando um diálogo entre esses dois mundos.

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5894610913915610&set=pcb.5894611087248926>. Acesso em: 12 jul. 2023.

Figura 5 - Imagem de projeção sobre o *voile* e o espelho utilizado no piso



Fonte: Matheus José Maria (autor).⁶

A iluminação do espetáculo, concebida por Wagner Antônio, delineou os contornos dessa cenografia, que, partindo de uma reverberação inicial inspirada no imaginário das diversas Amazônias, da natureza e das florestas, ampliou-se com as contribuições próprias do projeto e com o movimento das pessoas no espaço cênico. O desenho luminoso costurou as propostas da cenografia e aprofundou as camadas construídas pelo audiovisual, adicionando novas tonalidades. A luz atuou como um eco, recebendo um impulso inicial e desenvolvendo-se para delinear o espaço, criando outras camadas de percepção.

Desse modo, é possível compreender que a proposta de cenografia apresentada pelo espetáculo – tendo como base a pesquisa de tipologia cênica aprimorada por mim, autor deste capítulo, em *O espiritual e a cena* – identifica no espetáculo elementos tanto do cenário tecnológico quanto do cenário simbolista. A equipe de visualidades buscou explorar as novas tecnologias e mídias, utilizando projeções e recursos audiovisuais para criar uma comunicação visual impactante e envolvente aos espectadores.

⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5894610903915611&set=pcb.5894611087248926>. Acesso em: 12 jul. 2023.

Ao mesmo tempo, foram incorporados elementos simbólicos, como a presença dos vasos de plantas em forma de serpente, vistos na figura 1, e a projeção da imagem da floresta refletida na copa de uma árvore invertida. Essa combinação entre o cenário tecnológico e o simbolista resultou em uma experiência estética e sensorial única, que enriquece a narrativa do espetáculo, proporciona múltiplas camadas de interpretação para o público e de forma sutil cria conexões com a questão dos povos originários, pretendidos pela direção.

5. A concepção dos trajes de cena e dos objetos do espetáculo

A percepção visual é estabelecida pelo traje de cena que dialoga harmoniosamente com a cenografia, os objetos de cena e o visagismo. A concepção do traje, idealizada por Jennifer Ramos em colaboração com Willame Knowles, busca “criar uma arquitetura dos corpos, da mesma maneira que estava sendo criada a arquitetura do espaço” (BANGNOLI; WERNECK, 2022). Explorando as possibilidades criativas dos materiais, como tecidos, borrachas e roupas customizadas, por meio de vivências com os jovens, foram capturadas imagens individuais que revelaram a diversidade e as características únicas de cada corpo.

Figura 6 - Imagem dos trajes de cena que expõe a diversidade de cada corpo



Fonte: Matheus José Maria (autor).⁷

Assim, foi criado um figurino-base, uma peça fundamental que pode ser sobreposta por outras peças, transformando-se em diferentes vestimentas com novas características. O desafio foi encontrar um formato para esse traje que combinasse silhuetas amorfas, com irregularidades e assimetrias, evitando os volumes binários tradicionais, e que criasse “contornos expressivos no espaço” (BANGNOLI; WERNECK, 2022).

Os trajes de cena foram concebidos para dialogar diretamente com a cenografia, as projeções de imagens e os objetos, e, por isso, utilizaram uma paleta de cores terrosas predominantes, com a possibilidade de receber outras cores em momentos específicos. Para cada ator e atriz, um desenho de traje de cena foi desenvolvido levando em consideração a multiplicidade de formas e suas características individuais. A textura e a coloração foram pensadas de modo personalizado, exigindo um processo artesanal de montagem e modelagem realizado pela equipe de ateliê coordenada por Jennifer.

⁷ Disponível em: <https://orbi.band.uol.com.br/entretenimento/sesc-pinheiros-apresenta-projeto-de-35-jovens-criadores-1920>. Acesso em: 12 jul. 2023.

Em relação aos materiais escolhidos para os trajes, optou-se por estimular que se adaptassem ao movimento, e foram selecionados com base em um estudo de texturas, tendo como referência teórica e imagética do tema abordado – a região amazônica e os povos originários. O resultado foi uma trama de nervuras e camadas sobrepostas, remetendo às múltiplas peles incorporadas pelos atores.

Sobre os demais elementos de caracterização, os cabelos dos artistas em cena foram concebidos para se assemelharem às raízes das árvores, como ponto de partida. Um laboratório prático e cuidados mensais, como cortes e trançados, buscaram fortalecer e resgatar a expressividade dessas raízes. O resultado são coroas, tranças ou tiaras utilizadas pelos atores em cena, permitindo que seus cabelos fiquem soltos na parte de trás, para crescerem. A maquiagem complementa o trabalho facial, utilizando uma base de luz e sombra em harmonia com a paleta de cores do espetáculo.

Sendo assim, os trajes de cena utilizados na encenação estabelecem uma relação significativa com os elementos da linguagem simbolista. A aparência final do figurino-base é semelhante a um macacão largo sem um período histórico previamente definido. Foi elaborado com tons terrosos, provenientes da paleta de cores encontradas no bioma amazônico, que, de acordo com a sua combinação, conferem uma personalidade única, por meio das texturas e cores tratadas de forma individualizada, que ressaltam as características de cada membro da encenação.

Conforme ressaltado anteriormente, a sua concepção baseou-se em explorar a diversidade e singularidade dos corpos dos jovens artistas. Além disso, da mesma forma como se observou para a cenografia, a escolha dos materiais e texturas dos trajes teve como referência tanto a região amazônica (devido à paleta de cores) como dos povos originários (pelos formatos das texturas propostas).

A trama de nervuras e camadas sobrepostas remete às múltiplas peles incorporadas pelos atores, conferindo uma dimensão simbólica e estética aos figurinos. Essa abordagem

simbolista não apenas estiliza os trajes, mas também cria um universo subjetivo, proporcionando uma atmosfera de mistério que enriquece a experiência estética do público. Assim, a relação entre os trajes de cena e os elementos da linguagem simbolista é evidente, contribuindo para a construção de uma narrativa visual expressiva e envolvente que estimula a imaginação do espectador.

Os objetos de cena, desenvolvidos pela artista visual paraense Patrícia Gondim em colaboração com a direção, tinham o miriti (também conhecido como buriti) como material principal. Essa palmeira típica da Amazônia é amplamente utilizada na confecção de brinquedos, representando a herança indígena e a tradição cultural local. Antes de definir os objetos de cena, foi realizada uma dinâmica para ampliar o olhar dos participantes. Utilizando espelhos, exploraram diferentes perspectivas de espaço e dimensões, semelhante ao que ocorre na Amazônia, assim como as limitações impostas pelos prédios que cercam a cidade.

Houve uma proposta de treinamento que buscava refletir sobre o que não é real, sobre o que pode existir em outros mundos, uma ideia comum nas experiências vivenciadas pelos habitantes da Amazônia desde a infância. Desenhos foram feitos em papel preto com lápis coloridos para registrar as sensações e visões surgidas. Patrícia expressou suas próprias impressões em desenhos, como:

ninhos vazios, ninhos carregados com os pássaros, ninhos construídos com as raízes do pau-cheiroso e os brinquedos do Pará, que entram representando esses entre-mundos, essas amazônias que eles trazem sobre as cabeças, a cobra, o grande panela, os insetos da terra preta. (BANGNOLI; WERNECK, 2022).

Figura 7 - Atriz Sandra Nanayna, representante dos povos originários em cena, com um dos objetos de desenho realizados para a cena



Fonte: Matheus José Maria (autor).⁸

Artistas da Associação dos Artesãos Produtores de Artesanato de Miriti recriaram esses desenhos em técnicas de confecção de brinquedos para a dimensão cênica. Para representar as cidades, foram utilizadas cores vibrantes nos objetos de cena, em tons fosforescentes, remetendo à exuberância das festas de aparelhagem no Norte do país ou das festividades realizadas nas periferias.

6. Considerações finais

A residência artística promoveu um intenso processo formativo, no qual jovens criadores tiveram a oportunidade de se conectar de forma profunda e consciente com questões relacionadas à Amazônia. A partir do diálogo com profissionais amazônidas e da incorporação de suas vivências, o resultado cênico final foi uma manifestação poética que reflete a importância da conservação desse território tão relevante para o equilíbrio global. A proposta cênica demonstrou ainda a capacidade das atividades

⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=5894610917248943&set=pcb.5894611087248926>. Acesso em: 12 jul. 2023.

culturais de promoverem reflexões e contribuírem para a construção de uma sociedade mais democrática e equitativa.

Cabe destacar que a concepção dos cenários e trajes de cena do espetáculo *Amazonias: ver a mata que te vê* [um manifesto poético] revela uma profunda conexão com a cultura dos povos originários e sua relação intrínseca com a Amazônia. Ao explorar a sinergia entre edificações e árvores, a equipe de visualidades não apenas evitou representações imagéticas predefinidas da Amazônia, mas mergulhou em experimentações para criar uma estética ímpar e surpreendente. A proposta de não traduzir a Amazônia em imagens prontas, mas sim utilizá-la como elemento propulsor para observar os frutos emergentes, resultou em uma narrativa visual que resgata a ancestralidade e celebra a interconexão entre o ser humano e a natureza.

A relação com a cultura dos povos originários é essencial na concepção dos elementos de visualidade, refletindo-se tanto nos elementos simbólicos quanto nas tecnologias e na inspiração ancestral incorporada. Os objetos de cena desenvolvidos a partir do miriti, uma palmeira característica da região amazônica, representam uma herança indígena e resgatam a tradição cultural local. Além disso, os trajes foram criados considerando a multiplicidade de corpos e suas características individuais, buscando valorizar a diversidade presente nos povos originários e suas expressões estéticas.

Em conformidade com as tipologias cênicas evidenciadas por este autor, é possível identificar elementos do cenário tecnológico e do simbolista tanto nos elementos da cenografia como também traços desse simbolismo nos trajes de cena. A utilização de projeções e recursos audiovisuais permite uma comunicação visual inovadora, enquanto os elementos simbólicos trazem uma dimensão poética e misteriosa à experiência teatral. Essa combinação entre a tecnologia e o símbolo enriquece a narrativa do espetáculo e evidencia a busca por uma linguagem estética que dialoga com as diversas camadas da cultura dos povos originários, reforçando sua importância e contribuição para a construção de identidades artísticas e sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Amilton de. **Como olhares tanto**. Ruína acesa, 2023. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/como-olhares-tanto/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

BANGNOLI, Helena; WERNECK, Guilherme (org.). **Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]**. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2022.

FLORO, Fabrício; AMARAL, Tatiana. Afluências amazônicas nas juventudes em São Paulo. *In: Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]*. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2022.

KRENAK, Ailton. **O futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Zema. **Um manifesto poético, político e plural**. Farofafa, 2022. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2022/11/24/um-manifesto-poetico-politico-e-plural/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

SESC SP. **Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]**, espetáculo protagonizado por jovens das periferias de São Paulo, propõe reflexões sobre essa região fundamental para o planeta. São Paulo: Sesc SP, 2022. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/espetaculo-amazonias-ver-a-mata-que-te-ve-um-manifesto-poetico-protagonizado-por-jovens-crescidos-em-sua-maioria-nas-periferias-de-sao-paulo-propoe-reflexoes-sobre-essa-regiao-fundamental-para/>. Acesso em: 2 jul. 2023.

SESC SP. **Processo Criativo Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]**. São Paulo: Sesc SP, 2022a. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/processo-criativo-amazonias-ver-a-mata-que-te-ve-um-manifesto-poetico/>. Acesso em: 1º jul. 2023.

THAIS, Maria. **Amazonias: um processo**. *In: Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético]*. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2022.

ORTIZ, Sergio Ricardo Lessa. **O espiritual e a cena: a transformação do espaço cênico dos espetáculos de Peter Brook**. 2020. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13042021-152939/publico/SergioRicardoLessaOrtizVC.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2023.

VIANA, Fausto; CAMPELLO NETO, Antonio Heráclito C. **Introdução histórica sobre cenografia: os primeiros rascunhos**. São Paulo: Fausto Viana, 2010.

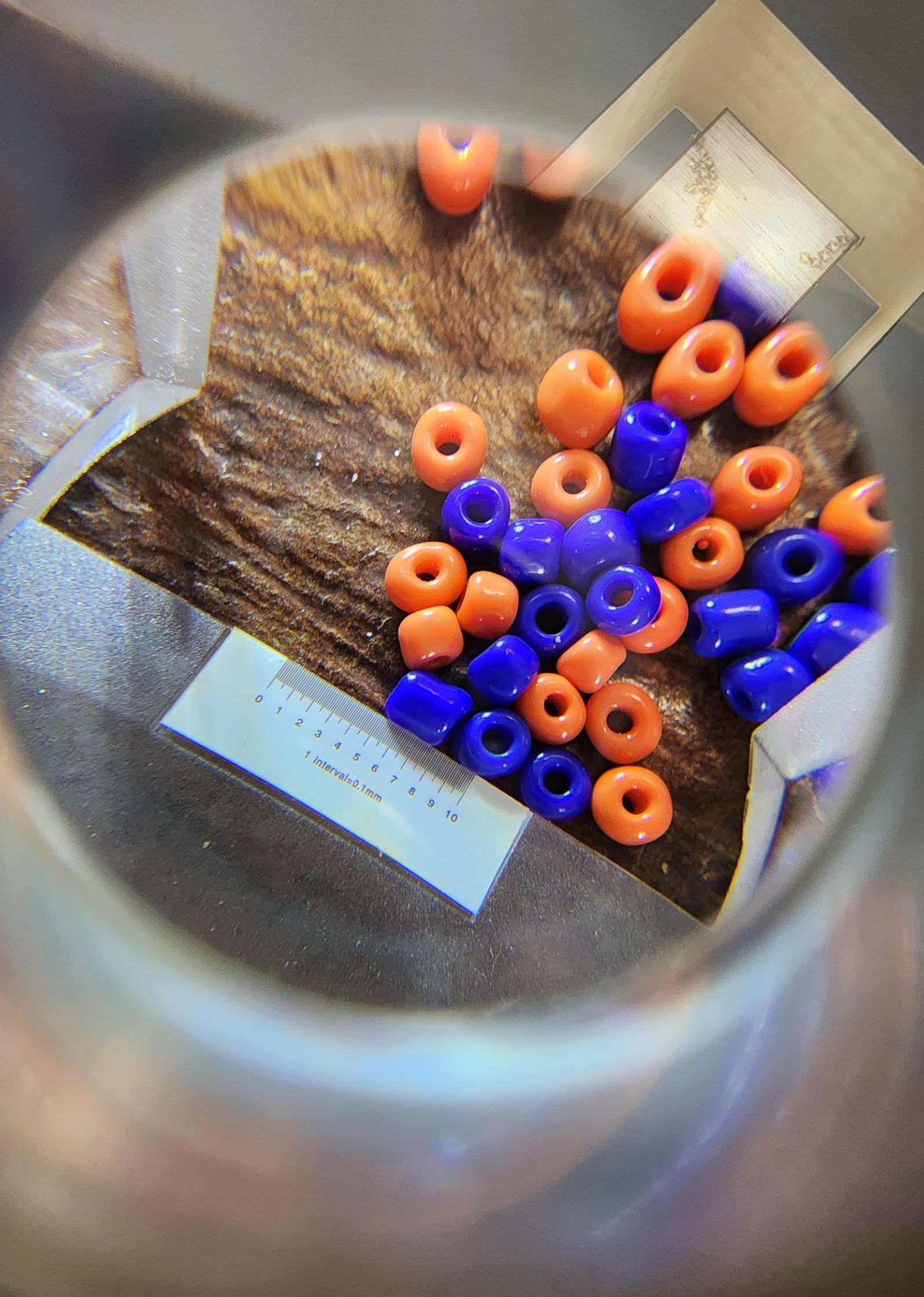
Conhecendo o autor deste capítulo:



Sergio Ricardo Lessa Ortiz: Arquiteto, diretor, ator, cenógrafo e figurinista, integrante da Cia Quase Nada. Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), desenvolve pesquisas em Cenografia e Figurino Teatral, em que pesquisa o trabalho de composição cenográfica espacial de Peter Brook. Teve mestrado financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Artista multifacetário também é programador visual, e arquiteto e urbanista formado pela Universidade de São Paulo (FAU/USP). Atualmente, é professor, coordenador no curso de Arquitetura e Urbanismo, e coordenador dos cursos de pós-graduação Cenografia e Figurino, Design de Interiores e Direção de Arte em Comunicação no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Um dos curadores da mostra **Países e Regiões da PQ 2023**, premiada com o melhor trabalho em equipe pela curadoria da Quadrienal de Praga.

srlessa@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: cenografia; trajés de cena; Amazonias: ver a mata que te vê [um manifesto poético].



Capítulo 12

“FANTASIA DE ÍNDIO”. PODE ISSO?

"Indigenous costume". Is that allowed?

BORGES, Maria Eduarda Andreazzi; Mestre em Artes;
Doutoranda em Artes – Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA-USP);
mariaeduardapesquisa@gmail.com

1. Introdução

No carnaval, a roupagem apropriada é a fantasia, um termo que no português do Brasil tem duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade quanto aos costumes usados somente no carnaval... as fantasias distinguem e revelam, já que cada um é livre para escolher a fantasia que quiser. (DAMATTA, 1997, p.60)

Não é de hoje que durante o período carnavalesco no Brasil os foliões se fantasiam das mais diversas formas nos desfiles das escolas de samba ou blocos que arrastam multidões pelas ruas das cidades brasileiras. Há muitos trajes inusitados, como as fantasias de frutas (Figura 1), de animais, de barraca do beijo (Figura 2)! Não é raro, no entanto, que muitos optem por trajes que marcam protestos (Figura 3) ou lutas, ainda que de modo lúdico.

Figuras 1, 2 e 3 - Fantasias no Carnaval brasileiro. À esquerda, homens fantasiados de abacate; no centro, mulher fantasiada de barraca do beijo; à direita, fantasia de poluição marítima



Fonte: À esquerda, Portal A TARDE, 2017¹; no centro e à direita, Site Folha de São Paulo, 2019².

Ter livre escolha é bom, mas será que não devemos ser cuidadosos quando formos definir qual fantasia usar para brincar o Carnaval?

Há muitos anos foi comum o uso da “fantasia de índio”. Hoje, o uso de trajes indígenas por não indígenas é muito questionado e polêmico. É sobre este traje que vamos discorrer neste capítulo.

2. Considerações sobre os trajes e costumes indígenas

Segundo o professor e pesquisador Fausto Viana (2017), o traje indígena pode ser classificado como traje etnográfico, que é aquele que identifica determinado povo ou grupo social, e ressalta – baseado na citação da pesquisadora Lou Taylor (2004) –, que, quando olhamos para uma pesquisa etnográfica, temos que considerar “a absorção das influências externas e do mundo urbanizado” (VIANA, 2017, p. 50).

¹ Disponível em: <https://atarde.com.br/carnaval/ja-escolheu-sua-fantasia-veja-algumas-inspiracoes-846688>. Acesso em: 2 ago. 2023.

² Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1627085715911109-fantasias-no-charanga-do-franca>. Acesso em: 2 ago. 2023.

Dessa maneira, pudemos perceber ao longo das conversas e pesquisas para este livro, que a nudez, complementada por pinturas corporais, grafismos e o uso de adereços, como cocares e trajes de palha, é o traje ancestral de muitas etnias indígenas, antes do contato com “brancos”, quando não tinham a obrigação de usar trajes.

Em entrevista, o professor Amilton Pelegrino de Mattos³ diz que as trocas fazem parte da cultura indígena. O conhecimento e os saberes do povo indígena muitas vezes foram trocados com os brancos, em um processo que Mattos chama de devoração. Neste processo, eles “devoram”, absorvem a cultura branca, mas devem tomar cuidado para não serem “devorados”, já que o processo de troca poderia eventualmente destruir seu povo e suas tradições.

Um exemplo que oferece reflexão é o “turismo etnográfico” promovido pela etnia Yawanawá. A prática consiste em oferecer aos brancos pacotes de viagem para vivências nas comunidades indígenas, participar de rituais e até mesmo vestir trajes ditos “típicos”, como saias de palha, que nunca fizeram parte do conjunto vestimentar Yawanawá.

As saias de palha, segundo o professor Amilton, fazem parte de uma roupa que foi semeada no imaginário desse povo pelos missionários evangelizadores que os catequizou, como um traje decente, para ser portado por indígenas. Outros elementos dos trajes “etnográficos para turistas” remetem a peças dos povos originários norte-americanos, mas esta mistura foi feita por um indígena que foi estudar nos Estados Unidos, já nos anos 1980, e trouxe a tendência de festivais indígenas para o Acre.

É de fundamental importância compreender como os indígenas entendem o que é sociedade, cultura e tradição. Para eles, a sociedade inclui também elementos da natureza, e sua cultura é formada por conhecimentos que vêm de fora e

³ É professor na licenciatura indígena, na Universidade Federal do Acre. A entrevista pode ser lida na íntegra no capítulo 13 deste livro.

ela está em constante movimento: aquilo que é tradicional também pode ser modificado no decorrer dos anos.

Segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e a FUNAI (Fundação Nacional dos Povos Indígenas)⁴, temos no Brasil, atualmente, cerca de 305⁵ povos que têm sua língua, cultura e pensamento próprios. Naturalmente, seria impossível descobrir o que cada um pensa, mas para entender como a temática tem sido encarada pela comunidade indígena, vamos usar o lançamento da hashtag #ÍndioNãoÉFantasia pela rapper Katú Mirim⁶, em 2017.

Na ocasião, e, depois em 2018 quando um vídeo que explicava o porquê ela não apoiava o uso do traje indígena nas comemorações carnavalescas viralizou, a comunidade indígena se dividiu em dois polos distintos: os que não aceitam o uso da “fantasia de índio” por pessoas não indígenas e os que entendem que tudo bem e pode ser encarado como homenagem.

E assim, discorreremos a seguir sobre os dois movimentos.

⁴ Os dados são do censo de 2010, pois ainda não foi divulgado o resultado do censo realizado em 2022. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/criancas/brasil/nosso-povo/20507-indigenas.html> e <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>. Acesso em: 2 ago. 2023.

⁵ “Segundo dados do censo do IBGE realizado em 2010, a população brasileira soma 190.755.799 milhões de pessoas. Ainda segundo o censo, 817.963 mil são indígenas, representando 305 diferentes etnias. Foram registradas no país 274 línguas indígenas” (FUNAI, 2023). Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>. Acesso em: 2 ago. 2023.

⁶ Filha biológica de pai indígena do povo Boe Bororo do Mato Grosso com uma mulher preta, foi criada por pais adotivos brancos e evangélicos, com o nome de Kátia Rodrigues. Se reconheceu como indígena adulta, quando foi em busca de suas origens, tendo sua renomeação em uma cerimônia no povo Guarani Mbya, no Jaraguá, em São Paulo. Hoje Katú Mirim é “rapper, cantora, compositora, atriz, ativista e fundadora do coletivo Tibira. Suas letras discutem pela óptica indígena a demarcação de terras, o resgate da ancestralidade, o indígena no contexto urbano, o uso indiscriminado de sua cultura e a forma como é tratado no Brasil, em especial o grupo indígena LGBTQI+ no Brasil (SALLES, 2023). Disponível em: <https://ims.com.br/convida/katu-mirim/>. Acesso em: 2 ago. 2023.

3. Um ponto de vista contra o uso do traje indígena: Katu Mirin e #ÍndioNãoÉFantasia

Antes da polêmica de 2017-2018 no Brasil, já havia nos Estados Unidos intensa discussão sobre o uso de trajes de alguns povos, e, entre eles os indígenas, como escolha de fantasias para as festas de Halloween.

Dessa maneira, em 2011, a STARS (Students Teaching About Racism in Society) da Universidade de Ohio, lança a campanha “We’re a Culture, Not a Costume” – “Nós somos uma cultura, não uma fantasia” – para a conscientização das pessoas, onde em diferentes pôsteres mostram situações em que não se deve usar certos tipos de trajes, como no caso o traje dos nativos indígenas, conforme pode ser observado nas Figuras 4 e 5.

Figuras 4 e 5 - Pôsteres da campanha “We’re a Culture, Not a Costume”



Fonte: À esquerda, Site oficial STARS; à direita, Facebook da STARS.⁷

⁷ Disponíveis em: à esquerda, https://www.ohio.edu/orgs/stars/Poster_Campaign.html; e à direita, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1412866255410027&set=pb.100064653821259.-2207520000>. Acesso em: 1º jun. 2023.

A movimentação no Brasil começou em 2017, quando a já citada rapper Katú Mirim lançou em suas redes sociais a hashtag #ÍndioNãoÉFantasia e consegue poucas adesões.

No ano seguinte, a rapper visitou as lojas de fantasias na Rua 25 de março, no centro comercial de São Paulo, no período dos festejos carnavalescos e se deparou com várias “fantasias de índio”. Sua indignação a fez registrar que “as vitrines das lojas estavam lotadas de cocares e aquela cena ficou na minha cabeça. Para mim foi como ver meus ancestrais e a mim mesma sendo pendurados” (LIVRE, 2018) e em 1º de fevereiro de 2018 ela faz um vídeo para suas redes sociais que viraliza logo em seguida, explicando por que as pessoas não deveriam vestir trajes sagrados indígenas no Carnaval. Houve elogios e adesões ao movimento, mas também forte reação de *haters*, tanto brancos como – surpreendentemente – indígenas de outras etnias.

Figura 6 - Postagem da artista Katú Mirim no Instagram @katumirim em 3 de fevereiro de 2018



Fonte: Instagram Katú Mirim, 2018⁸.

⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/p/BevLJQGHYOI/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 1º jun. 2023.

Para a indígena Samela Sateré Mawé⁹,

O primeiro ponto relacionado à fantasia de índio, remete logo ao nome. Índio é um termo pejorativo e errado – dado pelos colonizadores quando invadiram o Brasil – que não traduz toda a nossa diversidade. Quando as pessoas usam esse termo, elas remetem a somente um povo, invisibilizando, por ignorância, os mais de 305 povos indígenas que, com sua diversidade, vivem no Brasil. Usar o termo também traz adjetivos com estereótipos construídos pela colonização, e reproduzidos por muito tempo nas escolas e veículos de comunicação como “índio preguiçoso”, “Índio sem alma”, “Índio anda nu”. Geralmente, quando as pessoas usam da nossa identidade no carnaval, elas também usam o termo “tribo” que também é errado e não condiz com a nossa organização social. Somos Povos, segundo a Constituição, nos artigos 231 e 232. Pois cada povo tem língua, cultura, território e identidade diferentes. (#COLABORA,2023)

Para este movimento, usar uma fantasia e não entender seu significado, como o dos grafismos, faz com que certos estereótipos negativos sejam intensificados. As pessoas

descaracterizam as nossas pinturas e adereços que podem ser sagradas; nossas pinturas podem remeter a diferentes situações de nossas vidas – como rituais e casamentos – ou indicar status social na aldeia como caciques, tuxauas, mulheres casadas, solteiras, homens casados e solteiros... Isso vale para os adereços como colares, brincos e cocares, que remetem a respeito e status social e não devem ser banalizados. E sim respeitados. (idem)

Além da descaracterização dos significados dos trajes, há também a fetichização e sexualização dos corpos indígenas, pois

a nudez do carnaval atrelada à nossa identidade, objetifica o corpo da mulher indígena e banaliza toda violência sofrida no processo colonizador, como o estupro das nossas ancestrais. (idem)

⁹ Samela Sateré Mawé é indígena do povo Sateré Mawé do Amazonas. É ativista e uma liderança jovem indígena. É artesã, criadora de conteúdos digitais para as redes sociais, colunista do site #COLABORA, “estudante de Biologia na Universidade do Estado do Amazonas, ativista ambiental no @fridaysforfuturebrasil, jovem comunicadora na Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) @apiboficial, e da ANMIGA- Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da Ancestralidade @anmigaorg e apresentadora no @canalreload. Integra ainda a Associação de Mulheres Indígenas Sateré Mawé (Amism) @amism_sateremawe e o Movimento de Estudantes Indígenas do Amazonas (Meiam)” (#COLABORA,2023). Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/author/samela-satere-mawe/>. Acesso em: 2 ago. 2023.

Outro ponto está relacionado às questões culturais ligadas a cada povo, que

se pensarmos em alguns adornos, como turbantes, dreads, cocares, pinturas corporais, e na maneira como estão inseridos na realidade brasileira, veremos que não só colaboram para construir e manter um imaginário de mestiçagem ou miscigenação que alimenta, por exemplo, o mito da democracia racial, como se tornam símbolos de resistência para determinados grupos. Para além dos elementos de aculturação, como sincretismos e assimilações culturais, a interação nem sempre se dá de maneira tranquila e acaba gerando conflitos que remetem à questão do apagamento ou do esvaziamento de significados, abrindo a discussão sobre os limites de uso e gerando todas as controvérsias que desembocam na apropriação cultural. (WILLIAM, 2019, p. 36-37)

Pautados principalmente pela questão de apropriação cultural, o movimento #ÍndioNãoÉFantasia agrega a cada ano que passa novas pessoas que na época carnavalesca enchem as redes sociais com mensagem de conscientização da população como podemos observar as postagens de Kerexu¹⁰ (Figura 7) e de Samela Sateré Mawé (Figura 8):

Figura 7 - Postagem em 10 de fevereiro de 2023 no Instagram de Kerexu



Fonte: Instagram @ kerexu_oficial, 2023¹¹.

¹⁰ Kerexu é uma liderança indígena nascida no povo Guarani Mbya de Santa Catarina. Atualmente é a Secretária de Direitos Ambientais e Territoriais Indígenas do Ministério dos Povos Indígenas. Para maiores informações acesse: <https://kerexu.com.br/conheca-a-kerexu/>. Acesso em: 2 ago. 2023.

¹¹ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CofwRX_PW5H/. Acesso em: 1º jun. 2023.

Figura 8 – Postagem em 6 de fevereiro de 2023 no Instagram de Samela Sateré Mawé



Fonte: Instagram @ sam_sateremawe, 2023.¹².

Além das postagens das comunidades indígenas, uma boa iniciativa partiu da prefeitura de Belo Horizonte no Carnaval de 2020. Foi publicada no Diário Oficial do Município Belo Horizonte, em 13 de fevereiro, uma “Nota de orientação para práticas não racistas no Carnaval”, onde se lê:

As vestimentas e ornamentos indígenas compõem sua tradição e, por usá-las, indígenas são frequentemente violentad@s (sic): ônibus não param, estabelecimentos impedem sua entrada, sofrem deboche, e têm que lidar ainda com atrocidades às suas terras, águas, bichos e plantas. Em muitas culturas o cocar é sagrado e próprio para ritos especiais. Usar objeto sagrado de maneira recreativa é reduzir a cultura indígena ao exótico; trata-se mais de um sinal de poder e dominação e não de homenagem. Não passe vergonha ao usar cocar pra (sic) curtir o bloco enquanto a população indígena é vítima de genocídio! (CIDADANIA, 2020, p.3)

Todas as ressalvas dos distintos movimentos contra a “fantasia de índio” ainda não foram suficientes para que elas fossem eliminadas dos blocos carnavalescos espalhados pelo Brasil – mesmo porque há também um movimento pró-“fantasia de índio”, liderado por indígenas, como veremos a seguir.

¹² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CoUqDRFrNZF/>. Acesso em: 1º jun. 2023.

4. Um movimento pró-“fantasia de índio” - Ysani Kalapalo

Se alguém quiser sair no bloco fantasiada de mim. Agradeço! (Ysani Kalapalo)

No movimento contrário ao de Katú Mirim, há o liderado por Ysani Kalapalo, ativista e youtuber da aldeia Tehuhungu, do povo Kalapalo, localizada no Parque Indígena do Xingu, no Mato Grosso. Desde 2018, ela vem postando sua luta através do movimento pró-“fantasia de índio” com fotos e vídeos, explicando por que – para ela – pessoas não indígenas usarem a “fantasia de índio” é uma forma de homenagem ao seu povo.

Em 9 de fevereiro de 2018, ela postou um vídeo¹³ no qual explicou:

Eu vou falar da minha cultura... Eu sou do povo Kalapalo, natural do parque indígena do Xingu. Eu cresci na tribo, eu vivo minha cultura como toda a minha aldeia, agora estou na cidade... Na minha cultura Kalapalo, pelo que eu vivi e vi, eu cresci junto com a minha tribo, não tem nada demais usar cocar, adereços indígenas no Carnaval. Inclusive, os próprios indígenas, nas vésperas de Carnaval aparece na cidade mais próxima só para comemorar o Carnaval, de cocar com adereços... Para o meu povo, Kalapalo, isso não é nada demais! É o contrário, valoriza, a gente fica feliz quando a gente vê o branco usando cocar indígena porque o que conota para nós, na minha visão Kalapalo... o branco está ali usando o cocar indígena e o que as pessoas vão lembrar quando olhar o cocar? Índio! Olha, se vai pensar mal ou não, isso vai da cabeça de cada um! É assim que eu enxergaria, se eu olhar um branco usando cocar indígena, ia pensar olha que bom ele está usando um cocar indígena, se vai ter pensamento malicioso isso vai de cada um, discriminação... (YSANI, 2018)

Para Ysani, o uso da “fantasia de índios” por brancos não é um problema, pois

Quando um branco vai para a nossa aldeia, para participar de cerimônias e festas, a gente não acha nada de ruim... ele usa os cocares e adereços e para nós é um orgulho até um branco usar as nossas coisas... a mesma coisa quando a gente vem para a cidade e a gente usa roupa, usa os óculos, tênis de marca... para nós nada de mais, não é uma apropriação cultural... é uma troca que a gente faz! Isso não tem nada de mais na minha cultura. É bom até fazer essa troca com outras pessoas... se a gente for falar de

¹³ O vídeo completo pode ser visto em: <https://fb.watch/1-EqnpS2Bm/>. Acesso em: 1º jun. 2023.

disso e de onde surgiu... o próprio Carnaval vem da cultura afro, tem cerimônias que a gente pegou de outros povos... isso faz parte da cultura humana, vamos dizer assim, desde que o ser humano é ser humano... essa coisa de trocar. (idem)

Em outro momento do vídeo, a indígena apresentará qual é o seu entendimento sobre apropriação cultural:

Falando de apropriação cultural vocês já pararam para pensar nessa palavra, apropriação cultural ... o que é apropriar? É eu pegar algo de você, é pegar algo que você fez e dizer que esse algo é meu, que eu que fiz. É assim que eu entendo da apropriação cultural. Mesma coisa, essa rede social, que a gente está usando agora, existe por trás alguém que fez isso... mas se eu dizer que essa rede social eu que fiz, é meu... eu estou errada! Isso é apropriação cultural para mim. Mesma coisa o branco quando ele está usando um cocar, ele não fala que foi ele que fez, é dele esse cocar! Ele fala que é do índio! É assim que eu enxergo as coisas... na minha opinião, na minha humilde opinião, seria isso! Eu acho que ser humano é livre para usar aquilo que ele quer usar, qualquer material que ele se sentir bem usando...você se apropria de algo quando você diz que é você que fez, que pertence a você, mas não... cocar é a mesma coisa... aquele indivíduo que está usando cocar, seja branco ou qualquer outra raça, é um indivíduo que não fez, mas ele achou bonito e está usando. Não é uma apropriação cultural para mim... na verdade ele só está usando, não é dele.

Para complementar seu pensamento, ela trata do tema racismo, dizendo:

Eu acho que o racismo está na cabeça das pessoas, depende de como você enxerga... eu acho que racismo é mais assim... quando branco chama o índio de bicho e incapaz e acaba denegrindo a imagem do índio, como já sofri em alguns lugares aí, me chamando de incapaz. Eu acho que o racismo está nisso, de torar o direito do índio, tirar índio de sua terra... o racismo está mais aí.

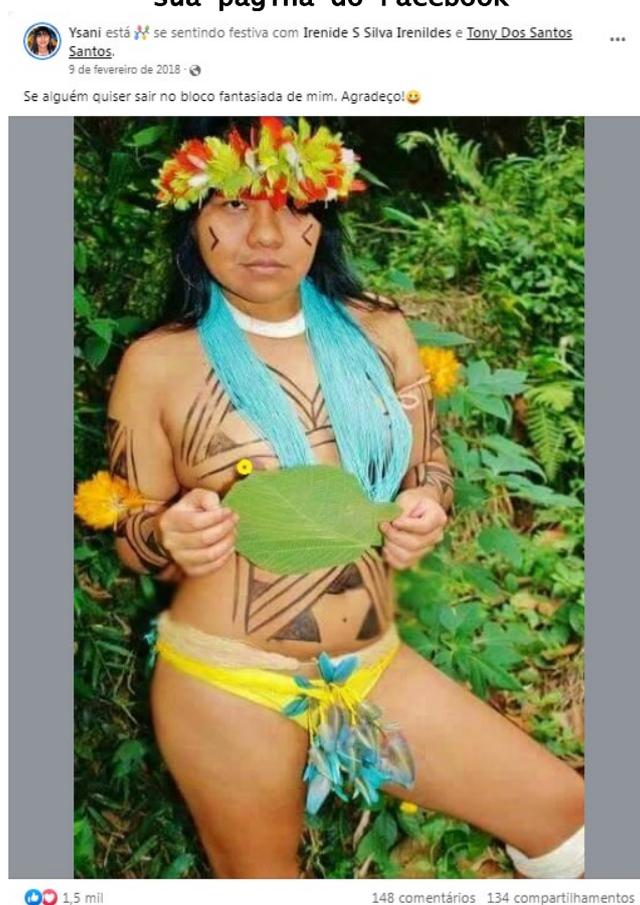
No mesmo vídeo, reforça sua opinião de que todos podem usar a fantasia dizendo que, “então vamos trocar, vamos celebrar, porque época de Carnaval é época de festa... para mim, isso não é nada demais, vocês podem se vestir de índio” (idem). No entanto, destaca que

a gente não pode é generalizar! Dizer que um índio acha dessa maneira, todos os índios não gostam... jamais... não eu estou dizendo isso! Eu estou dizendo, eu que pertenceo a um povo indígena chamado Kalapalo... isso depende muito de tribo para tribo, povo pra povo, sendo que existe 305 etnias indígenas no Brasil, que pensa diferente um do outro, eu não

posso generalizar jamais ‘o povo indígena’, você tem que dizer qual povo você está falando, qual nação você está falando (idem).

Para além do vídeo aqui citado, Ysani também postou uma fotografia vestida com seu traje e grafismos, onde na legenda se lê: “Se alguém quiser sair no bloco fantasiada de mim. Agradeço! 😊” (Figura 9).

Figura 9 - Publicação de Ysani Kalapalo em 9 de fevereiro de 2018 na sua página do Facebook



Fonte: Facebook de Ysani Kalapalo, 2018.¹⁴.

Seu movimento não encerrou em 2018. Ela constantemente volta a fazer postagens com imagens e vídeos, principalmente no Carnaval, mantendo sua opinião e reforçando a discussão. Provoca ainda o movimento contra as “fantasias de índio”,

¹⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/ysanireal/photos/a.604478222958052/1832208556851673/>. Acesso em: 1º jun. 2023.

como pode ser visto na postagem de 4 de março de 2019 (Figura 10).

Figura 10 - Publicação de Ysani Kalapalo em 4 de março de 2019 na sua página do Facebook



Fonte: Facebook de Ysani Kalapalo, 2018¹⁵.

5. Considerações finais

Ao longo do texto, foram apresentadas duas manifestações distintas sobre o uso do traje indígena como fantasia carnavalesca.

De um lado, vimos a luta para que pessoas não indígenas se apropriem dos trajes, pinturas (grafismos) e adereços (cocares e colares) no festejo momesco. Por outro, vimos o movimento oposto que acredita que o uso do aparato indígena é apenas uma troca cultural.

vale citar novamente o que está envolvido,

na fantasia carnavalesca, que revela muito mais do que oculta, já que uma fantasia, representando um

¹⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/ysaniREAL/photos/a.604478222958052/2518669721538883/>. Acesso em: 1º jun. 2023.

desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostaria de desempenhar. (DAMATTA, 1997, p.61)

Assim, o uso indiscriminado de trajes indígenas por um branco no Carnaval faz com que a pessoa vestida represente algum indígena dos 305 povos existentes no Brasil. Não é a opinião de Marie Declercq e Julia Reis explicitada na reportagem “O que os indígenas pensam sobre quem se fantasia de índio no Carnaval: ‘Chega de hipocrisia e de dizer que é homenagem’”. Para as autoras, “sair fantasiado de ‘índio’ não é uma homenagem ou apenas uma piada. É a maior prova de insensibilização com as raízes do seu próprio país”. (DECLERCQ; REIS, 2019)

Ressaltamos a opinião de dois indígenas que nos explicam qual a dimensão de ser indígena no Brasil e o porquê de não aceitarem que seu traje seja usado como fantasia. O primeiro deles, David Karai Popygua, da Aldeia Tekoa Ytu de São Paulo, diz que:

Hoje, nós que somos indígenas, temos a sensação de que estamos sendo caçados, perseguidos e atacados em todos os lugares...Ou seja, a gente, que é indígena, está com receio de sair pra esse carnaval por conta desses ataques. Então estamos vivendo momentos muito tensos. Enquanto as pessoas estão curtindo o Carnaval vestidas de índio, a gente tá sendo atacado nas nossas aldeias e perdendo nossos direitos. Ser um indígena hoje não é motivo de festa, e sim de luta e de resistência. Os povos indígenas estão sendo mortos e atacados em todos os sentidos. (idem)

Na mesma direção, Yuninni Terena, da Aldeia Limão Verde, em Mato Grosso do Sul, declara:

Nós lutamos contra a caracterização como indígena no Carnaval e em bailes a fantasia porque essa também é uma das maneiras de opressão vividas pelos povos originários, pois pegam elementos sagrados de nossa cultura, enraizados com fortes significados, pinturas e grafismos com definições, predeterminados para rituais ou momentos específicos e usam como fantasia, adereços de beleza e simples acessórios para diversão. Legendam suas fotos com “índio por um dia” ou “virei índio” e se esquecem deles no resto do ano, ou não se importam com as mazelas sofridas pela etnia e nem querem somar forças e se juntar à luta. Proponho o velho exercício “ponha-se no meu lugar”. Pegar nossos símbolos e desrespeitar dessa maneira seria o mesmo que se caracterizar com elementos do cristianismo e sair por aí se divertindo. (idem)

Ao concluir este breve estudo, é importante estabelecer nossa postura firme contra o uso dos trajes indígenas no Carnaval. É verdade que sim, cada um pode vestir-se da maneira que julgar mais adequada para aproveitar o Carnaval. No entanto, cabe uma reflexão sobre o traje escolhido: seu significado é realmente aquele que você imaginou? É de fato uma homenagem ou um recurso apelativo?

Tudo nos leva a crer que a “fantasia de índio”, usada nos dias de festejos, poderia ser reservada como traje indígena às comunidades originárias. As homenagens poderiam também ser substituídas pela adesão à luta dos povos originários ao longo do ano, o que poderia ajudar a desconstruir estereótipos e lutar pelas lutas e pautas das comunidades indígenas e ambientais em defesa da vida, “nos reconhecendo enquanto povos originários do Brasil”, como sugere Samela Sateré Mawé no site #COLABORA.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

#COLABORA. **Minha identidade não é sua fantasia**. 2023. Texto Samela Sateré Mawé. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods10/minha-identidade-nao-e-sua-fantasia/>. Acesso em: 1º jun. 2023.

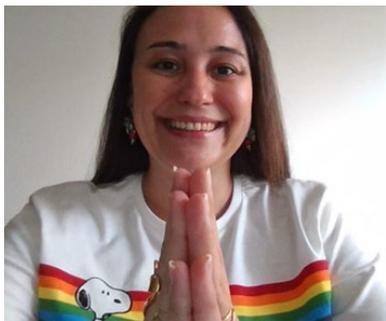
DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DECLERCQ, Marie; REIS, Julia. **O que os indígenas pensam sobre quem se fantasia de índio no Carnaval: "chega de hipocrisia e de dizer que é homenagem". "Chega de hipocrisia e de dizer que é homenagem"**. 2019. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/gyamg9/fantasia-de-indio-carnaval>. Acesso em: 1º jun. 2023.

Secretaria Municipal de Assistência Social, Segurança Alimentar e Cidadania. Nota de orientação para práticas não racistas no Carnaval. **Diário Oficial do Município Belo Horizonte**. Belo Horizonte, p. 3-3. 13 fev. 2020. Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/edicao/2694>. Acesso em: 12 jun. 2023.

VIANA, Fausto. **Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion**. São Paulo: ECA USP, 2017.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Eduarda Andreazzi Borges: Doutoranda no programa Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana, pela Escola de Comunicações e Artes ECA/USP. Mestre em Artes (2022) pela ECA/USP com a dissertação intitulada *O traje da baiana de Carnaval: ponto de encontro de ancestralidades e renovações*. Especialista em Moda & Criação pela Faculdade Santa Marcelina - FASM (2012). Possui graduação em Comunicação Social-Habilitação em Rádio e TV pela Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP (2003) e Licenciatura em Artes Visuais (2019). É integrante do Núcleo de Pesquisas Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia e do Fayola Odara - Grupo de Pesquisas Estéticas e Culturais Africanas e Afro Diaspóricas.

mariaeduardapesquisa@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Traje de Folgado; Fantasia de índio; #ÍndioNãoÉFantasia



CADERNO 2
Pesquisadores
Indígenas



Capítulo 13

ENTREVISTA COM AMILTON PELEGRINO DE MATTOS, PROFESSOR DA LICENCIATURA INDÍGENA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE

*Interview with Amilton Pelegrino de Mattos, teacher at
the indigenous pedagogy at the Federal University of Acre*

Viana, Fausto. Livre-docente; Universidade de São Paulo;
faustoviana@usp.br

Borges, Maria Eduarda Andreazzi; Mestre; Universidade de São
Paulo; mariaeduardapesquisa@gmail.com

Figura 1 - Selfie do Amilton com os Huni Kuin no rio Tarauacá



Foto: Amilton Mattos.

Foi por obra do acaso – ou talvez uma daquelas reuniões que precisam acontecer – que nos encontramos com o professor da área de Linguagens e Artes da Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre, Amilton Pelegrino de Mattos. Ele coordena o LABI – Laboratório de Imagem e Som. Nosso primeiro encontro aconteceu no Ateliê de Cenografia e Teatro de Animação da USP, no mês de janeiro de 2023, onde estava sendo ministrada a disciplina Introdução à conservação têxtil. Uma das alunas, Alexandra Bruch Deitos, formada em Têxtil e Moda pela USP, é a companheira do Professor Amilton e ela nos contou que eles em breve partiriam para o Acre, onde ele faz parte do corpo docente no campus Floresta da UFAC, na cidade de Cruzeiro do Sul. Ela queria que nós nos conhecêssemos.

Nossa conversa inicial foi bastante ampla: discutimos várias questões ligadas aos estilos indígenas e tratamos não apenas dos trajes dos Huni Kuin, dos Yawanawás, mas também dos Apappaatai e suas máscaras de corpo inteiro no Alto Xingu. Conversamos por mais de duas horas e ficou a sensação de que um registro mais formal da conversa deveria ser feito. O Amilton nos colocou para pensar em vários temas que desenvolveu e vem desenvolvendo na sua vasta experiência de trabalho com os indígenas.

Passado um mês, nos encontramos novamente – Alexandra, Maria Eduarda, Amilton e eu, Fausto – para uma conversa mais esclarecedora, pois percebemos a importância dos temas para a edição especial de *Dos bastidores eu vejo o mundo: edição especial de trajes da performance indígena*. Esta é a conversa que gostaríamos de compartilhar com vocês.

.....

Fausto e Maria Eduarda - Amilton, nossa conversa naquele dia foi tão produtiva que ficamos pensando em muitas coisas. Vimos seu filme *O sonho do Nixi Pae*¹; assistimos à transmissão de um simpósio que você participou²; vimos o vídeo na Fundação Cartier³, sobre o qual vamos falar em breve. Estamos muito contentes em perceber sua trajetória, que vai de “Ângelo Agostini e o diabo coxo”, em 1999, passa por um mestrado que é “O que se ouve entre a opy e a escola? Corpos e vozes da ritualidade guarani”, na USP, e chega às visualidades amazônicas.

Amilton - O trabalho do Ângelo Agostini foi meu primeiro trabalho de pesquisa, com o Professor Cagnin⁴, em 1999, e que sempre trabalhou com a linguagem dos quadrinhos. Eu fiquei só um ano com ele. Estava também na UNIVÍDEO⁵, que foi muito importante, coordenado pela Professora Marília⁶, onde fiquei três anos, de 1998 a 2000, onde tive uma bolsa da Reitoria da USP, que era melhor e dava para trabalhar mais tempo. A Marília tinha um projeto na ECA que era de produzir filmes de divulgação científica – parecidos com aqueles que a FAPESP faz hoje, que coloca o pesquisador, imagens do que ele faz e divulga o trabalho. A Marília foi dirigir a TV USP e eu comecei a ficar atrás dela: fiz disciplinas com ela, pesquisas...

¹ O sonho do Nixi Pae, o movimento dos artistas Huni Kuin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8LOL3BM0eRY>. Acesso em: 14 mar. 2023.

² A sessão temática se chamava: “É tudo vivo, tudo fica olhando, tudo escutando: o Movimento dos Artistas Huni Kuin”, por Amilton Pelegrino de Mattos – UFAC/LABI, e o evento: IX Simpósio Linguagens e Identidades da/na Amazônia Sul-Occidental.

Línguas e Literaturas Indígenas, em 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lc7PmKkQoh8&t=1283s>. Acesso em: 14 mar. 2023.

³ “Ibã, chaman Huni Kuin” (Brasil) / Exposition, “Histoires de voir, Show and Tell”, de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-OBorQn7auo>. Acesso em: 14 mar. 2023.

⁴ Antonio Luiz Cagnin, da ECA USP.

⁵ O UNIVÍDEO foi um programa acolhido na Coordenadoria Executiva de Cooperação Universitária e de Atividades Especiais da USP que visava apoiar o uso do vídeo nas atividades de ensino, pesquisa e extensão da universidade.

⁶ Marília da Silva Franco, também da ECA USP.

E sua graduação era na Letras, na FFLCH?

Eu entrei em 1994 na FFLCH, mas em 1995 eu já estava na ECA fazendo aula com o Calil⁷. Eu já não saía mais da ECA.

Você fez muito bem (risos).

(Risos) Pois é. Fiz disciplina do Calil e fui fazer outras disciplinas também no cinema; comecei a trabalhar com a Marília, fiz as disciplinas dela – ela dava documentário, naquela época em que o curso de cinema virou audiovisual. Esse período foi muito rico porque eu comecei a estudar bastante divulgação científica, e divulgação científica por vídeo – e foi quando eu conheci o trabalho do Leon Hirszman. E fiquei fascinado pelo trabalho dele e pensei que era aquilo que eu queria fazer, eu me apaixonei por aquilo. Todo o trabalho do Hirszman mostra como o vídeo pode ser uma maneira de você apresentar uma pesquisa. Quando eu assisti *Imagens do inconsciente* (1988), eu vi que era aquilo que eu queria fazer na vida.

A ECA mudando a vida de mais uma pessoa.

Eu aproveitei muito esse período, estudei muito com esta bolsa. Em 2000, eu fui ver uma mostra que o LISA⁸ estava organizando, de filmes etnográficos. Eu vi lá um filme cuja história é a seguinte: tinha uma liderança bororo que estava para morrer e ia ter o funeral dele. Ele pede para chamar o Rondon. O Rondon já está muito velho...

Então é aquele filme dos anos 1950?

Esse, do Darcy Ribeiro, que é um ritual funerário bororo. É preto e branco, tem as mulheres chorando, depois de todo o processo com o cadáver, e tal. Quando eu vi esse filme, eu tinha tomado Ayahuasca pela primeira vez, uma semana antes. “Ah, não, esse negócio de religião não é pra mim.” Daime, eu fui tomar Daime. E falei para você que o Leon Hirszman

⁷ Carlos Augusto Machado Calil.

⁸ LISA é o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, vinculado ao Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, foi inaugurado em outubro de 1991. Disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/sobre-o-lisa>. Acesso em: 14 mar. 2023.

era a coisa mais importante do mundo para mim. Eu tinha um projetinho de estudar o Guimarães Rosa com o Hansen⁹. A gente estava conversando e ele já tinha me emprestado dois filmes: *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), do Roberto Santos e a série *Grande Sertão Veredas*, que foi filmado com o Tony Ramos. Aí fui e vi esse filme dos bororo e fiquei completamente passado, mais ainda do que com *Imagens do inconsciente*. Aconteceu, então, o recesso de julho de 2000, e eu fui pra casa, pro interior, pra casa da minha vó. Lá ela me falou assim: “Ó, meu irmão mais velho está doente lá em Dourados. Eu estou querendo visitar, mas não tenho quem levar comigo!...”. Ela me deu essa cantada e eu falei assim: “Vamos, eu vou com você!”. Dourados, eu já ia pra lá, desde criança, por causa dos parentes, eu sabia que tinha uma reserva indígena lá, que lá chamava Reserva de Dourados. Pensei: Vou lá com a minha avó e já quero saber qual a história dos índios, vou lá visitar a reserva. Eu fui lá visitar a reserva e, quando cheguei, aconteceu uma coisa muito inusitada. Um primo me levou e aí eu cheguei na reserva, na hora do almoço. O posto da Funai estava vazio, não tinha ninguém. Aí, uma senhorinha indígena que estava varrendo falou assim: “Vai lá no Getúlio, vai lá que ele recebe você!” Aí, fui na casa desse cara, que é o cacique, o cacique mesmo. O chefe do posto é outra coisa, certo? É indígena também, mas é outra história. O Getúlio era cacique do povo, liderança, ele era um cara muito importante. Isso foi em 2000 e o pico dos suicídios lá em Dourados foi 1995-1996. Esse cara estava organizando o que hoje é o Aty Guaçú, que é um dos movimentos mais importantes, referência para o Ministério dos Povos Indígenas, um dos movimentos orgânicos de indígenas mais importantes do Brasil.

O que aconteceu então?

Eu fui visitar o Getúlio. Eu cheguei lá um dia, “Oi, como é que está? “, “Eu queria conhecer, saber como é...” Aí ele olhou assim e disse; “Ah, você quer conhecer? Vem aí à noite, que a gente vai estar aqui reunido”. Eu achei que ia conversar com o cara e ir embora, mas falei: “Eu venho

⁹ João Adolfo Hansen, da FFLCH USP.

então”. Perguntei para o meu primo se ele me levava e fui. Cheguei lá à noite e os Kaiowá têm essas casas opy guaçu, que são estas casas grandes, como as que têm no Xingu. Eu cheguei lá, tudo escuro, só tinha um lampião aceso dentro da casa de reza e umas três carteiras de escola, bem velhas, e as crianças sentadas em volta. “Entra, senta aí, fica à vontade”, me mostrou uma redinha e foi falando com as crianças em guarani. De repente, essas crianças começam a cantar, todas juntas, e eu falei: “O que é isso?”. Eu cheguei no audiovisual velho, porque toda a minha formação foi ouvindo música, não sou músico, mas eu cheguei na universidade pela música! Quando eu vi as crianças cantando, eu disse: “Rapaz, é isso daqui que eu quero fazer na minha vida! Eu não vou mais estudar Guimarães Rosa (na verdade ele me conduziu), eu quero estudar esse tipo de história que está acontecendo aqui!”. Mas foi aquele negócio do vislumbre... cantaram mais umas três músicas, quando terminou, eles ficaram falando em guarani. Aí ele veio falar comigo: “Gostou?”. Eu disse: “Gostei muito, quero muito agradecer este convite, eu estou, assim, realmente emocionado”. “Traz suas coisas aí amanhã, fica aqui com a gente, passa uns dias aqui!” Eu falei: “Tá bom, que hora que eu chego então?”.

Sua avó a essa altura já estava com alguém.

Sim, estava com o irmão, mas eu voltei, falei para ela que ia ficar lá. Getúlio me colocou para dormir na casa de reza. Fiquei um mês e eu estava fazendo a última disciplina da licenciatura, tinha que fazer um estágio, então eu fiquei acompanhando os trabalhos da escola indígena. Foi isso que virou meu projeto de mestrado. O Getúlio me puxou, mas quem me formou foi a Alda, esposa dele. Ele era o cacique, mas foi ela quem me adotou e me contou tudo, falava tudo. Foi ela quem fez minha formação lá. Por que que eles estavam cantando naquele dia? Eles tinham acabado de gravar pela Secretaria de Cultura um CD com as músicas guarani, então eles estavam ensaiando para fazer apresentação. Eu estava lendo tudo ali, lendo sobre o Marçal de Souza, e quem

coordenava o projeto da escola indígena na reserva de Dourados era a filha do Marçal de Souza.

Quem era Marçal de Souza¹⁰?

Era uma liderança Guarani, assassinado nos anos 1980, e está no filme do Zelito Viana, *Terra dos índios*¹¹. Ele era um dos caras mais impactantes e que mais denunciavam. Formou esta filha, a Edna Marçal, que é uma intelectual genial. Passei a voltar de dois em dois meses, entre 2001 e 2002. O relatório virou meu projeto de mestrado. Eu fui fazer a prova do mestrado na Faculdade de Educação e o meu orientador achou que eu não ia passar porque era muito jovem e ninguém me conhecia lá. E a banca se interessou muito – “Que tema é esse, escola indígena!” – e eu passei!

E esse foi o princípio de tudo.

Sim, foi o começo do juntar imagem e música.

O seu projeto é visualidades amazônicas.

Isso.

Que é um projeto de pesquisa que trata da articulação entre imagens, sons e palavras, um importante regime do reconhecimento de conhecimentos dos povos indígenas do continente. Como acontece na prática essa interação desses códigos (imagens, sons, palavras) nessas passagens do mundo tradicional para o contemporâneo, do saber indígena para o saber acadêmico?

É o tema do meu trabalho há 20 anos, e é o tema da minha tese.

É possível falar em saber acadêmico indígena?

São duas perguntas e têm que ser separadas porque elas são a articulação de praticamente dois capítulos da tese. Têm uma história de dez anos, que eu estou concentrando na tese. Qual a gênese desta história? Eu chego na universidade como professor numa licenciatura indígena e venho com a ideia de

¹⁰ Marçal de Souza (1920–1983) foi assassinado por defender direitos dos povos originários.

¹¹ O filme foi lançado em 1978.

trabalhar com vídeo, com divulgação científica. Vamos falar então sobre a articulação dos códigos. Já vamos falar do mestrado, mas em dezembro de 2001 eu voltei a tomar Ayahuasca, Daime.

Aqui em São Paulo ou lá em Dourados?

Aqui. E começo a perceber que a experiência com o Ayahuasca lá atrás tinha tudo a ver com o que aconteceu depois. Fiz, então, várias visitas a Dourados.

Certo.

Eu quero chegar no trabalho com a imagem, e para eu poder responder, eu tenho que dizer como conheci o Ibã¹². Então, o Ayahuasca é um espírito que trabalha muito por imagem; ele comunica muito por imagem, comunica também por voz – conversa com você, ele te fala as coisas. Como o sonho, não é? Ele comunica por imagens e não explica por que você está vendo aquilo. Eu conheci uns amigos em 2001, aqui em São Paulo, e eles falaram que estavam indo para o Acre, que é onde está a raiz da história. Duas dessas amigas tinham um projeto de fazer um documentário sobre Ayahuasca no Acre, e mais do que tomar Ayahuasca eu queria fazer esse documentário. A gente foi e entrevistou as pessoas que conviveram com o Mestre Irineu. Este grupo foi para percorrer o circuito de Ayahuasca de Rio Branco.

Um circuito.

Lá foi fundada A Barquinha; a União Vegetal é antiga lá; lá foi fundado o Daime; a maioria dos povos indígenas que bebem Ayahuasca, de certa maneira, é o local mais fácil de encontrar, mais do que no Juruá, que tem mais terras indígenas. Hoje até deve ter um circuito formal, mesmo, mas naquela época era através das pessoas – “Vamos marcar de encontrar!”

Uma das histórias é que o Ibã, que já era reconhecido como um dos maiores cantores do Acre, Huni Kuin, que já vinha acompanhando o pai dele com as músicas de Ayahuasca, ele

¹² Ibã Huni Kuin ou Isaias Sales.

está em Rio Branco junto com os outros indígenas, onde eles fazem formação em magistério. Durante dois meses, a cada semestre, eles passam ali, fazendo sua formação, seu magistério. O Ibã a essa altura devia estar no ensino médio, o magistério. Os colegas organizavam e a gente ia para um sítio e vários indígenas cantavam, na verdade. Aí o Ibã cantava e eu percebi que ele estava fazendo outra coisa, ele não estava cantando igual aos outros. Era uma coisa que eu nunca tinha visto, não sabia do que se tratava e nem sabia que existiam aquelas músicas! Aí eu falei: quero vir estudar estas músicas! Passei lá um bom tempo com outro amigo Huni Kuin, fomos para o interior e ficamos umas duas semanas viajando. Eu cantando música do Ayahuasca para ele e ele cantando música Huni Kuin para mim. Foi uma boa experiência e eu fiquei de voltar para o Acre para estudar esta música.

Pode explicar o que é música Huni Kuin e o que é música de Ayahuasca?

Os Huni Kuin têm vários tipos de música, para vários rituais: de iniciação de jovens; de fertilidade da Terra; eles têm música para proteger dos espíritos dos animais que se vingam porque você come a carne deles. São dois os rituais principais: o Katxa Nawa, da fertilidade dos legumes, do roçado, e o Nixpupima, que é para os jovens que estão entrando na vida adulta. Os dois têm músicas, são um pouco diferentes, mas são bem parecidas. Neste terceiro ritual que eles têm, que é o ritual de Ayahuasca, as músicas são muito diferentes, têm outra estrutura, você ouve e não confunde. Todas estas músicas viraram meu tema de trabalho porque meus alunos têm pesquisado, nos últimos anos, na Licenciatura indígena. Mas foi com o Ibã que eu desenvolvi um projeto de pesquisa, em que nós somos colaboradores, sobre músicas de Ayahuasca. São três tipos de música. Uma você canta logo que bebe, que é para criar, para chamar a força e as pessoas sentirem o efeito da bebida. Depois você tem uma série de músicas que eles chamam de música de miração, que serve para você ter as visões, e isso abre muito a sua espiritualidade, o seu cérebro e a sua mente. Você, depois, precisa de uma série de músicas que vão recolher, vão fechar para você não

ficar tendo visões. Eu estudo com o Ibã durante anos e ele explica que o que você vê ele chama também de sonho. São mirações. Como ele explica no filme *Nixí pae: o espírito da floresta*¹³, no sonho serve para você ver o que vai acontecer e para você ver o seu trabalho.

Por isso aquela série de pinturas se chama Mirações?

Exatamente. Assim eu contextualizo um pouco como cheguei no Ibã. Tentando contar minha história, respondo sua pergunta. Durante meu mestrado, estudando a música Guarani, pensei em como voltar para o Acre para fazer o doutorado estudando as músicas de Ayahuasca. No período do mestrado, comecei a estudar etnomusicologia do Rafael José de Menezes Bastos e do Anthony Seeger, que são dois grandes etnomusicólogos, da geração que produziu os primeiros trabalhos, nos 1970-1980. Eles estavam lendo Lévi-Strauss, que vai dizer que os mitos fazem um jogo de transformação: da visão para a audição; da audição para o olfato; do olfato para o tato, como se a corporeidade fosse um código semiótico. Os mitos operam estas transformações. O Rafael e o Seeger, que leram esses trabalhos e estavam tentando pensar o que é a música, a primeira coisa que eles sacaram – e foi aí que eles revolucionaram – é que a música para os índios não é a mesma coisa que música para nós. Isso muda tudo, porque antes se pensava: eu vou lá, vou pegar tudo e colocar a música na partitura. Não dá, porque você colocava na partitura algo que você chama de música, que é um código sonoro que não é o que os caras chamam de música.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=zRlbrpoi0cQ&t=1089s>

Figura 2 - “Nixpu pima”, ritual de iniciação do povo Huni Kuin, aldeia Flor da mata, 2015



Foto: Amilton Mattos.

Eles fazem um som a noite inteira [Amilton emite uma sonoridade], a noite inteira é isso, faz todo o sentido para eles, porque eles estão dialogando, conversando com os animais, eles estão na verdade trocando impressões, vibrações, porque eles estão transformando o corpo deles no corpo do animal, por exemplo. Se você colocar isso numa partitura, você vai captar uma parte da música, vai ficar para outras gerações e tal, mas o Seeger e o Rafael dizem que se você quer colocar isso em uma partitura, você precisa criar outro tipo de partitura. O Rafael, da maneira que ele pôde, na época dele, usando a criatividade, ele faz um

registro da Festa da Jaguatirica, que é um registro etnomusicológico tradicional, com partitura. Ele é um músico exímio, mas ele também começou a pensar qual a relação disso com os outros sentidos, com os mitos, com os corpos dançando durante o ritual... Ele começou a discutir se isso tudo não é partitura também. Aí eu estava lá com os Guarani e tentando pensar como escrever uma música. Eu não queria recolher a música e pôr na partitura, eu queria pensar como os caras estavam participando. Participei dos Aty Guaçú, que eram reuniões políticas e xamanísticas, mas nunca consegui dizer que tive intimidade para escrever um trabalho sobre musicalidade indígena. Por isso parti para estudar teoria, para fazer um bom trabalho de antropologia para não comprometer as pessoas.

E não se comprometer de maneira negativa, claro.

Exato. Mudo para o Acre em 2004. Comecei a trabalhar em Rio Branco, dando aula na faculdade, não na UFAC ainda, e fazendo outros trabalhos de formação nas reservas extrativistas. Em 2007 estava meio tenso, pensando que não era isso que vim fazer aqui. Trabalhava, era legal, dava várias disciplinas na faculdade, gostava de dar aulas...

Sim, mas ao sair de Rio Branco você tinha que encontrar uma forma de viver, não é? Você pede demissão em Rio Branco?

Sim, eram trabalhos precários, faculdades particulares. Eu vou para o Juruá em 2007. Conto porque quero te explicar como eu cheguei na universidade. Quando eu cheguei, eu já sabia da universidade da Floresta. Logo fui trabalhar na Secretaria da Educação, no setor de educação escolar indígena. Em 2008, ali por junho ou julho, tem início a Licenciatura indígena, curso da UFAC para formar professores indígenas. Não havia professores na universidade. O curso começa e eles chamam dois professores da Secretaria da Educação: o meu chefe, Manuel, que é o cara que coordenava o setor indígena da secretaria de educação, e, como eu tinha mestrado na área além da experiência na região, ele me chama. Foi assim que eu comecei a dar aulas na universidade. Eu começo a trabalhar meu projeto. Logo no primeiro semestre

fazemos uma exposição com diversos materiais que eles produzem em suas práticas.

Tecidos que eles produzem?

Tecidos, tecelagens e grafismos. Eles fazem grafismos na tecelagem. Os Huni Kuin, por exemplo, têm uma gama de grafismos incrível! São grafismos a partir dos animais, são os *kenes*.

Kenes?

Depois a gente pode ver alguns, é um dos temas de estudo da minha orientadora, Els Lagrou. O que acontece? Uma primeira turma entrou em agosto de 2008 e uma segunda turma vai entrar em março de 2009, eu vejo a lista desta turma, eu conheço um ou outro, e lá está o nome do Ibã! Pensei: "O Ibã vai estudar aqui, eu vou poder trabalhar com ele". A licenciatura procede por aquilo que chamamos de *alternância*. A gente vai para as aldeias estudar com os alunos que estão desenvolvendo as atividades planejadas durante o período no campus da universidade. Eu estava no Jordão e entrei em contato com o Ibã, falei: "Vou passar para te visitar, eu sou professor na universidade, meu nome é Amilton". Foi a primeira vez que encontrei o Ibã depois daquela noite em que bebi *Ayahuasca* com ele. Nesse tempo ele já tinha feito um livro. Em 2005, ele reuniu os cantos do pai dele e publicou um livro.

E como foi a visita?

Eu cheguei, falei que era o Amilton, tal, "Tive com você em 2001 e ouvi você cantar, aquilo foi muito importante para eu estar aqui hoje!". Ele me olhou e disse: "Cura pela música".

Cura pela música!

Mandou essa de primeira! Sabendo que eu vinha, ele tinha preparado uma sessão de *Ayahuasca*. Eu ainda disse que gostava do trabalho dele e queria saber como ele ia fazer suas pesquisas agora que estava na universidade. "Você estava no magistério, agora na universidade, como vai dar continuidade na sua pesquisa?" Ele para, me olha e diz: "Como eu penso em dar continuidade na minha pesquisa, né?".

Ele não tinha resposta.

Isso. Mas aquilo funcionou como um desafio, como uma previsão. E ele levou para a sessão de nixi pae. Como o pai dele dizia: "para ver seu trabalho". Qual foi o nosso primeiro projeto na universidade? Ele já era um professor muito bom, uma liderança, então ele mais ensina os outros alunos a pesquisarem, ele me ajuda na sala de aula mais do que fica na posição de aluno. Ele já veio como colaborador. Ele tem livro, então para os outros alunos, ele é um professor. Eu não vou tratar ele como aluno, ele vai ser meu colaborador. Quando ele começa a contar da pesquisa dele, percebi que a gente tinha que fazer alguma coisa. A gente passa a registrar, cria um projeto de pesquisa. Registro ele contar a história e a experiência dele com a pesquisa, vira nosso primeiro procedimento. Depois ele traz os desenhos do Bane e a gente incorpora nos filmes. Mais tarde vai virar um road movie, a gente viajava muito, tanto para trabalhos acadêmicos quanto para trabalhos artísticos. Cada lugar que a gente ia, ele ia contando, apresentando o trabalho de uma maneira. Em 2012, eu reuni o trabalho de 2009 até 2012 em um filme chamado *O espírito da floresta*, muito importante, é o filme que a gente vai levar para a Fundação Cartier, marca este momento em que a gente vai para a França. Vira meio essa coisa de arte contemporânea.

E depois disso?

Em 2015, eu precisei atualizar porque tinha uma trajetória do Makhu. Fizemos O sonho do nixi pae¹⁴.

Que inclusive abre uma exposição no MASP agora?

Sim, no dia 23 [março de 2023]. A gente foi trabalhando, ele disse, umas duas vezes, eu reparei o seguinte: "Quando eu vim para a universidade, me perguntaram como que eu ia fazer com a minha pesquisa?". Ele continuava pensando naquilo que eu tinha perguntado no primeiro dia. Só voltando um pouco, em 2009 ele passa na minha casa, com a mala dele, abre a mala, e fala que trouxe uma surpresa que queria mostrar,

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SeBGft8z0uw&t=180s>

eram os desenhos que o Bane tinha feito em 2007. Dois anos e meio depois, os desenhos estavam vivos, era uma série. Ele me mostra o desenho e fala: "Olha, este aqui é nai, nai é céu, yubekã é jiboia e mãpu é pássaro: nai mãpu yubekã (e canta)". Ele mostra os desenhos, canta o trecho da música e vai traduzindo. Faz uma exegese – por que está falando isso, o que tem a ver com o ritual de Ayahuasca? Aí eu vou, pego a câmera, coloco assim e aí ele começa a explicar: olha, eu trouxe os desenhos para isso, eu quero fazer desenho animado. Perguntei: "Como assim, desenho animado?". Ele disse: "Eu quero que apareça o desenho, eu cantando e tal".

Esse vídeo, vocês chegaram a terminar?

Eram vídeos curtos, a gente estava no final do segundo semestre de 2009. A gente fazia esses vídeos e colocava no YouTube e linkava no Facebook. Na aldeia, começaram a falar. Todos gostaram muito, mesmo estando precários. Eu vou explicar, eu queria fazer mais bem-feitos esses primeiros filmes, e comecei a fazer. Mas aí veio a Fundação Cartier e eu tive que mudar de planos, para fazer filmes grandes. Eu fiz um só, para não perder a ideia, e verem um mais bem-feito¹⁵. Os vídeos combinavam os cantos do Ibã, ele explicando os cantos, os desenhos. Foi um trabalho que repercutiu no Acre, no Juruá. Eu e o Ibã, a gente queria fazer mais desenhos, para fazer mais filmes, a gente começou a pirar nisso. "Bane, a gente quer mais desenhos! Eu vou mandar dinheiro, vou mandar material, vou mandar isso..." passava um mês, dois, três e... nada. "Vou fazer, vou fazer"...

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=pIo90b2qGDI&t=315s>

Figura 3 - Dami. Giz de cera em papel, 2007, Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



Fonte: Amilton Mattos.

Quantos anos ele tinha na época?

Uns 25. Foi uma doideira, eu fiquei nesta história até... ao longo de 2010, ele não fez nada. Levei ele para casa. Ele veio com os desenhos. Eu pensei: “Nossa senhora, não tem nada a ver com os desenhos de 2007”. Tinha um que salvava. O restante era muito ruim.

Por que era ruim?

Era ruim primeiro porque era com lápis de cor, não era com giz de cera. Digamos assim, eram muito escolares, eram feitos com má vontade. E digo que é ruim por que depois eu vi o que ele podia fazer.

Ele não teve nem a vontade nem a inspiração que ele teve nos primeiros.

O primeiro foi feito num contexto de oficina, de encontro. Para você ter uma ideia, quando eu cheguei, em 2009, antes de encontrar o Ibã, eu vinha subindo de barco pelo Rio Tarauacá e aí encontrei o Bane. Participei de assembleias com ele nas comunidades Huni Kuin, em que ele vai apresentando os desenhos da comunidade, do que ele está falando. Ele vai falando na assembleia e vai mostrando os desenhos para as pessoas. Ele se expressava pelo desenho. Mas aqueles que ele trouxe não dava para usar, não tinha nem como colocar no vídeo. Um ficou bom. A gente fez uma reunião: “olha, a gente chegou nessa fórmula dos desenhos, dos vídeos e tal. Mas se ficarmos Ibã, Bane e eu, como a comunidade fica nisso?”. Então decidimos fazer um encontro de desenhistas, para mais pessoas desenharem e para ver se produzíamos um trabalho melhor que aquele que ele vinha apresentando.

Entendi.

Então vem este projeto, um no final de 2009, outro no começo de 2010, um para a Secretaria de Educação, outro para a Funarte, Ministério da Cultura na época. Os dois projetos foram aprovados. Fizemos o encontro dos artistas-desenhistas em 2011. Nesse mesmo ano fizemos uma exposição dos desenhos em Rio Branco, para divulgar o projeto, colocar no site. Foi

depois disso que recebemos o contato do Bruce Albert e da Fundação Cartier.

(intervalo)

Sabem onde a gente estava? Naquela pergunta que ficou quase respondida, da interação dos códigos para o contemporâneo, da passagem do mundo tradicional contemporâneo, do saber indígena para o saber acadêmico...

Isso. Eu queria fazer uma entrada pelo assunto que eu estava falando. Eu prefiro seguir na etnografia, explicar o que é uma etnografia, como eu entendo etnografia.

É um conceito que está em discussão, tem muito conflito quanto ao que é etnografia.

Eu estou pensando no Malinowski¹⁶, o que é uma etnografia dentro da antropologia. E a gente tentando atualizar. Malinowski tem um contexto. É uma etnografia colonialista, ele vai para a aldeia e ele descreve a sociedade trobriandesa. O Lévi-Strauss¹⁷ vem e faz uma alteração significativa nessa perspectiva, a partir de outros etnógrafos, que já tinham estudado o Malinowski. Ele fala assim, “olha não é descrever a sociedade dos ‘caras’ é entender o que os ‘caras’ entendem como uma sociedade” e ele muda totalmente a conversa.

A perspectiva?

A perspectiva.

¹⁶ Bronislaw Kaspar Malinowski (1884-1942) “antropólogo polonês, considerado fundador da escola funcionalista da Antropologia. Para ele a cultura é uma totalidade em funcionamento que integra hábitos, costumes, técnicas e crenças. Todo elemento cultural deve ser estudado em seu contexto. Também estabeleceu a pesquisa de campo como elemento fundamental do estudo antropológico”. Disponível em: <http://www.sociologia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=113&evento=3#:~:text=Antrop%C3%B3logo%20polon%C3%AAs%2C%20considerado%20fundador%20da,ser%20estudado%20em%20seu%20contexto>. Acesso em: 8 jun. 2023.

¹⁷ Claude Lévi-Strauss (1908-2009) “foi um grande antropólogo, etnólogo e professor francês. Formado em direito e filosofia na França e produtor de uma vasta obra, Lévi-Strauss foi o criador da antropologia estrutural e um dos maiores pensadores do século XX”. Disponível em: <http://www.sociologia.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1276>. Acesso em: 8 jun. 2023.

Claro

E aí e como ele é um cara muito sacado, ele não vai fazer só isso. Ele vai dizer assim: “o que os caras entendem como sociedade não é só ‘gente’, tem outras figuras ali entrando”. Tem a panela que o cara faz, é gente. O chocalho do cara, é gente. O animal que ele vai caçar na mata, é gente. Aí a coisa começa a ficar mais complicada porque o que eles entendem como sociedade é bem diferente do que a gente entende como sociedade.

E aí é que está o que eles entendem como sociedade? Você não vai sentar com o “cara” e ele vai falar uma teoria sociológica, dizendo o animal também é “gente”. Ele até pode fazer isso, mas a sociologia dos “caras” está nos mitos deles, eles já elaboraram aquilo ao modo deles. E nos rituais, que é onde eles praticam as relações sociais com aqueles outros “seres”, que também são “gente”. São os espíritos, os animais, os chocalhos. Ali a prática de socialidade com esses outros seres, na vida cotidiana também, mas ali é um lugar privilegiado, o ritual. E a caça também é, o xamanismo também, é o ritual. E o mito é onde eles contam as histórias de como tudo começou, para você fazer aquele ritual, como e de onde veio aquela prática e tal.

Certo.

Então o Lévi-Strauss saca que uma maneira de você etnografar é você pegar o que os “caras” fazem, essas práticas, e tomá-las como aquilo que eles entendem como sociedade, a sociologia deles, a forma de pensar, de elaborar. Então qual é o outro passo que ele dá? É que, quando essa galera começa a entrar em contato com a gente, com os brancos, eles começam a pensar assim: tem animal, tem chocalho, tem espírito, e, tem branco!

E tem branco! Que ótimo!

E os brancos são muito especiais, porque eles aparecem com arma de fogo, com panela de alumínio...

Matam, fazem o diabo!

Tem roupa! E ainda aparecem aquelas roupas! Tem doenças...

Pois é. São uma espécie de demônios?

Tipo demônios, exatamente! Eles ficam estudando um tempão e para eles são mais demônio do que outra coisa. Eles associam durante muito tempo a demônios e o Lévi-Strauss tira muita onda nessa história! E ele diz: "se a gente foi lá e etnografou os 'caras', e a gente descobriu que os 'caras' etnografam também a sua sociedade, ou o que eles entendem como sociedade. Então o que a gente vai ter quando eles se voltam para a gente (os brancos) e começam a colocar a "gente" no modo deles de se entender a sociedade", e, começam a colocar, por exemplo, as armas de fogo no mito, que na verdade lá no passado os índios também tinham arma de fogo, os índios também tinham metal. Só que aí o deus lá, o herói mítico "tal" distribuiu para os brancos e os índios ficaram sem porque eles deram uma vacilada e ficaram sem.

Entendi. Ah, então eles mudam o mito?

O mito muda o tempo todo. Como ensinou Lévi-Strauss, mudança é a definição de mito, transformação. Não transformação de algo, pura transformação.

Ele se renova.

Ele está incorporando tudo que vai aparecendo. Aparece uns caras que vieram migrando lá da América Central e chegaram ali no Acre. Eles já colocam no mito. Então tudo vai entrando. Ou então, tipo, não chovia em uma certa época do ano e dá um tornado que os "caras" nunca tinham visto, vai para o mito também. E daí o Lévi-Strauss fala assim: "esses brancos então... a gente está sendo visto de uma perspectiva que a gente não era visto até então. Os índios estão fazendo antropologia com a gente para falar das nossas armas, das nossas panelas, das nossas roupas, de por que o branco mata e é porque ele é filho de um espírito mais violento, ele é filho de um demônio...", eles vão contando várias histórias, que é uma antropologia feita dos índios sobre nós e não mais apenas da gente sobre os índios. Então é aí que entra um pouco isso. É exatamente o Kopenawa está fazendo no relato-livro dele, atualizando a mitologia, transformando a matéria do mito. Conta assim: "esses caras que vieram aqui são

garimpeiros, eles são filhos de um de nossos deuses ou demônios, que fica cavando, porque o negócio dele é comer terra, a história dele é comer terra... Uma hora eles estão matando a gente, mas uma hora eles vão cavar tão fundo que vai sair uma "tal coisa", uma fumaça que foi guardada no fundo por Omama e vai matar todo mundo... Primeiro vai mudar o clima. Tudo isso que a gente fica cultivando nos nossos xapiris, com essa floresta fértil, com água, com essa umidade que tem na floresta, é cultivada pelos espíritos que eles se relacionam e os brancos são os inimigos dessa chuva, da água, de tudo isso...". A gente (os brancos) é um tipo de "povo" que seca tudo.

Figura 4 - Hawe dautibuya. Hidrocor e cera sobre papel, 2011, Txanu Huni Kuin.



Foto: Amilton Mattos.

De fato, eles aprenderam bem... Eles têm uma percepção real.

Aí o que acontece? Na licenciatura indígena, você tem pesquisadores, sempre inseparáveis de suas comunidades, fazendo essa mesma antropologia reversa, que eu prefiro chamar de antropologia menor, porque eu não gosto de reversa, porque parece que eles estão fazendo ao contrário, mas não é isso: eles estão fazendo uma antropologia do povo que inventou a antropologia. Então eu prefiro antropologia minoritária... Enfim, isso não interessa tanto. Vamos falar por exemplo do Ibã. Vou pegar o exemplo do Kopenawa e aplicar para o Ibã. Agora, o Ibã falando da Universidade, ele está fazendo antropologia sobre universidade, porque ele diz: eu tenho meu conhecimento de Ayahuasca, dos cantos, dos rituais e eu vou lá conhecer o conhecimento de vocês, que é com a escola, a escrita, a universidade, a pesquisa acadêmica.

Ele disse em uma entrevista: “Não, não, vocês não estão entendendo... não sou eu que preciso da Universidade, é a Universidade que precisa de mim”.

A Dominique (Dominique Gallois, professora da FFLCH, USP) pergunta para ele o que aprendeu na Universidade e ele responde isso: "A universidade tem que aprender comigo...". É uma resposta muito boa, porque dá uma invertida na pergunta, que aliás é bem maliciosa. Eu vou contar a história do Ibã, que é muito bonita! Ele vai lá estudar para ser professor, aí chega uma hora que os formadores propõem que esses professores indígenas em formação vão fazer pesquisas sobre a sua cultura... “E aí, Ibã, você poderia pesquisar seu pai e aqui tem um caderno e o gravador, daí você vai chegar lá, vai perguntar as músicas para ele e você vai gravar o que ele cantar e depois transcrever”... Daí o Ibã chega lá no pai dele parecendo um extraterrestre com caderno, lápis em uma mão, gravador na outra...

Mário de Andrade nas missões folclóricas.

Exato. “Pai, eles falaram que é para fazer pesquisa com o senhor e tal”. Aí o velho dá risada e diz: “não, meu filho, eu vou te explicar como é que eu faço pesquisa... Eu faço "pesquisa huni kuin"... Minha pesquisa é diferente, não é com

gravador e nem com caderno”. Aí ele começa a contar como ele fazia pesquisa... Ele passa desde a infância até a juventude dentro do seringal e o que vai acontecendo ao longo dos anos é o extermínio de povos indígenas, o etnocídio, submetidos ao trabalho escravo dentro dos seringais... Então o pai do Ibã já é dessa leva que já está trabalhando nos seringais e que é tudo proibido! Os padres e os seringalistas proíbem a língua, o nixi pae (ayahuasca), o cantar, as festas, é proibido fazer qualquer ritual... Proíbem tudo! Só podem trabalhar! Então as pessoas não vão mais praticando o ritual, não vão sabendo mais cantar esses cantos imensos, que dependem de toda uma mnemotécnica específica, e o pai do Ibã que passa a infância e juventude nesse lugar, consegue aprender alguns desses cantos que ainda sobrevivem. Isso na primeira metade do século 20. Aprende com o sogro, com outros e chega uma hora que ele começa a guardar esses cantos. E como tem muito fluxo e sempre pessoas huni kuin estão chegando do Purus e de outras regiões mais isoladas, toda vez que chega alguém para trabalhar ali no Jordão, ele busca puxar para aprender o que aquela pessoa ainda está trazendo, porque estão vindo de um lugar onde ainda não está extinto aquele conhecimento. Ele casa uma filha com o filho de um desses, vai criando relação com as pessoas. E vai recolhendo todo esse conhecimento e guardando porque tinha uma memória prodigiosa e chegou a memorizar centenas de cantos. Ele era um pesquisador de verdade, pesquisador huni kuin! E ele começa explicar isso para o Ibã, como ele pesquisava. O Ibã, para exemplificar a diferença entre a pesquisa huni kuin e a dos brancos, ele conta que um antropólogo, que foi professor dele no magistério e estudou muito tempo os Huni Kuin, encontra um velho, que vem lá do Purus e é conhecido e uma liderança importante chamado Augusto.

Purus é distante da região onde você mora?

O Purus corta o Acre. O que eu estou falando é do Alto do Purus, na fronteira com o Peru. É um rio longo. Até você chegar lá já andou muito. Já andou dias e é de difícil acesso. Não é fácil chegar lá no Alto Purus.

Mas o Alto Purus é uma região?

Sim. O Purus é um rio que vem do Peru, corta todo o Acre e vai desaguar lá no Amazonas. Você vai subindo o rio e na fronteira com o Peru é o alto do Purus.

Por isso tem a tal lenda que o Inca vai vir pelo rio e vai atacar os caras. Agora entendi como eles colocaram os Incas nessa história.

Sim. Aí o Augusto está na cidade, porque veio fazer um tratamento de saúde, e esse antropólogo quer fazer uma entrevista com ele. Então o Augusto fala: “você me dá um barco e eu te dou entrevista”. O antropólogo então fala para o Ibã: “Estou em uma situação, fui para fazer uma entrevista com o Augusto, um trabalho com ele e ele me pediu um barco”, e o Ibã fala: “Ah, ele pediu um barco, espera aí que eu vou resolver isso...”. O Ibã vai até o Augusto e convida ele para fazer para uma visita, falando assim: “Olha, eu estou na cidade, estou estudando aqui e como não estou na minha terra indígena, não posso te chamar para a minha casa, mas queria te chamar para ir na casa de um amigo e aí posso te receber lá”.

Na sua casa?

Não, na casa desse antropólogo. E o Ibã faz um banquete, com todas as comidas Huni Kuin, arma uma rede especial para o velho... Ele está contando o método de pesquisa dele para o antropólogo, mostrando que ele sim sabe pesquisar e o antropólogo, não.

Certo...

Então o Ibã, coloca o velho Augusto na rede, serve todas as comidas Huni Kuin, as melhores... O melhor peixe, a melhor farinha, o melhor mingau de banana... e o velho se farta e assim ele vai "endividando" o velho... Até aqui sem falar nada da entrevista. Daí o velho está ali satisfeito, descansando, todo mundo tranquilo... e em um certo momento, ele pega um gravador e liga na caixa de som outro velho cantando e explicando as coisas... aí o Augusto vai dizendo: “Quem tá

falando? Está tudo errado, vou falar como é que é... está tudo errado”.

E nem precisou do barco... olha o que é o conhecimento... o velho também é Huni Kuin?

Sim, ele é só de região diferente, mas o mesmo povo. Aí o Ibã, que me contou essa história, chega na universidade falando que o antropólogo teve que aprender com ele a fazer pesquisa porque uma coisa é a pesquisa com caderno e gravador, que veicula informação, mas não parentesco, e que ele também dá valor, mas tem a outra que foi aprendida com o pai dele, que ele chama de “pesquisa Huni Kuin”, que é o nome que ele dá para o que ele faz desde o começo do nosso trabalho. Ele diz: “Minha pesquisa é diferente da de vocês, a minha pesquisa é Huni Kuin”, e eu vou trabalhando durante todos esses anos com ele para aprender e entender o que é essa pesquisa “Huni Kuin”, que tem muito a ver com isso que você já sacou que é “'a Universidade tem que aprender comigo' porque eu tenho um modo de pesquisar e uso esses conhecimentos que envolvem outras pessoas que não são humanas, que envolvem o corpo”, porque o que ele está contando dessa relação com o Augusto é que a partir do momento que o velho come a comida dele, ele estabelece uma relação de parentesco e de afinidade... E assim tem que compartilhar conhecimentos.

Dessa vez não explicou, mas na nossa outra conversa, você contou que alguém casou a filha com não sei quem; casou o filho com não sei quem e que isso dava direito de acessar aquelas músicas, que eram exclusivas daquelas pessoas, mas passa a ser dele também... Hoje você comentou dessa relação com a comida, que cria parentesco... Pelo visto não é só comida e música, então? É tudo?

A gente fala troca de substâncias. E para você entender também, mesmo quando você come um animal, você acaba criando uma relação de parentesco com ele. Então precisa fazer uma prática de xamanismo, porque eles acreditam que a maior causa das doenças são esses animais que vêm para se vingar.

Entendi.

Eles têm toda uma relação de como as famílias fazem para administrar os conflitos, entender toda essa coisa do corpo, é importante porque ela é fundamental para entender o processo, que a gente vai fazer nesse percurso e colocar em prática nessa pesquisa Huni Kuin. Para fechar essa parte, depois voltar para o antropólogo, e falar da questão do corpo, eu queria falar da etnografia e da antropologia, porque o que o Ibã está fazendo é uma antropologia da universidade. Porque ele está dizendo assim: “Olha, vocês pensam de um jeito e eu pesquiso de outro, e eu quero mostrar para vocês a diferença que tem entre esses dois modos de pesquisar e esses dois modos de entender o conhecimento... Eu entendo o seu e se vocês querem que eu faça um trabalho científico ou uma pesquisa... Eu posso explicar o que é o meu conhecimento no modo de vocês... Eu sei fazer um artigo científico, eu sei fazer um TCC”..., que é até onde ele foi na graduação, mas ele é notório saber!

O próprio conceito de ciência dele pode ser refeito a partir do que ele vê... não é mais um conceito de ciência...

Sim.

Bem bacana!

E qual é mesmo a pergunta?

Do mundo tradicional para o contemporâneo, do saber indígena para o saber acadêmico e depois se é possível falar em saber acadêmico indígena.

Isso que eu chamaria de um saber acadêmico indígena, digamos assim, em uma acepção não banal do termo, mas uma acepção densa, consistente do termo. O Ibã tem uma pesquisa longa de muitos anos e com consistência que dá para colocar do lado de uma teoria, pesquisa científica.

Talvez a gente esteja assistindo agora ao lançamento de um saber acadêmico indígena, que está surgindo bem definido.

Sim, sim! E ele faz isso na academia e depois ele faz isso na arte contemporânea. Ele chega na arte e começa a problematizar. Ele fala: “Isso que é arte para vocês? Isso

que é imagem para vocês? É assim que vê uma pintura?”. Porque para os Huni Kuin, a ideia de imagem transforma o corpo humano e não é assim como você vê uma pintura, não existe a ideia de representação. Vou voltar um pouco para explicar o que aconteceu com o Bane, que não desenhava mais.

O desenho do Bane não é um desenho indígena, ele é um desenho europeizado, não?

Isso, perfeito! É assim... Por que que o Ibã está fazendo pesquisa na universidade em vez de estar lá fazendo a pesquisa que ele aprendeu com o pai dele? Porque eles têm uma ideia que é assim nos mitos dos povos no continente americano. Quando você tenta traçar alguns paralelos, principalmente daqui das terras baixas, dos Andes para cá, eles têm uma coisa em comum, que também tem em outros lugares do continente: são os mitos que eles vão contar. Por exemplo, todos esses conhecimentos que eles detêm de como fazer Ayahuasca, de plantar milho, fazer fogo, enfim, que narram a origem das técnicas, da tecnologia, têm a sua origem explicada nos mitos. Mesmo o conhecimento dos brancos de fazer avião, tem a sua origem no mito, porque foi o herói tal, o Deus tal, o dono desse conhecimento que deu ele para os brancos. Praticamente todos esses conhecimentos que são importantes para os indígenas a ponto de entrarem nos mitos, vêm de algum animal, um herói, um espírito, um dono. É difícil explicar. Esses seres não são só animais, são heróis míticos, demônios, essas figuras. Nunca o conhecimento é assim: um Huni Kuin estava lá na mata e inventou aquilo ali. Não existe essa ideia de invenção para eles: sempre ele recebeu isso de um animal e, geralmente, em grande parte, ele teve que casar com aquele animal. Ou como as histórias de fogo, da origem do fogo, que ele recebeu de um pai onça que adotou ele, pois estava perdido na mata e o pai onça cuidou dele por um tempo, e depois ele deu fogo pra ele voltar ao seu povo. Então todos os conhecimentos indígenas vêm de fora. A gente não sabe bem como era isso antes do contato, porque esses conhecimentos já circulavam de uma maneira que a gente só tem como imaginar. Mas sempre foi uma

relação: assim como você rouba mulher, você rouba conhecimento também.

Certo.

Você negocia, compra conhecimento também. Mas você também rouba, porque aqui era terra de roubar, diferente da Melanésia, por exemplo, onde eles trocam, compram e vendem. Aqui o que valia era roubar. Rouba e você cria essas relações de parentesco, onde você também consegue aprender. O que eu quero dizer é que apesar de ter essa coisa, o que é dos Huni Kuin, não é de todo mundo... o que é dos Huni Kuin é dos Huni Kuin. Todos os conhecimentos que os Huni Kuin identificam como conhecimentos próprios deles, têm uma origem fora e principalmente uma origem não humana.

Certo. É o caso do pai onça...

Isso! Se eu aprendi alguma coisa com o Yawanawá, o Yawanawá aprendeu com a jiboia. Se eu aprendi alguma coisa com o Katukina, é porque ele aprendeu com outro animal lá, com a onça, com o porco do mato, o queixada. Todos os conhecimentos vêm de fora e isso é muito importante para entender a relação do Ibã com a universidade e para entender a relação do Bane com a escola, onde ele é professor, e com os desenhos dele...

As representações gráficas.

Os desenhos figurativos, que são coisa do branco, podem traduzir a Ayahuasca, que não é dos Huni Kuin, porque a Ayahuasca vem da jiboia. Se você pega o mito de origem da Ayahuasca, não são os Huni Kuin que inventaram a bebida ou os cantos, mas foi o cara que casou com a jiboia, morou com a jiboia, roubou esse conhecimento e trouxe para os Huni Kuin. A jiboia veio aqui, comeu ele para se vingar desse roubo, mas ele conseguiu espalhar o conhecimento, que é principalmente o canto e como se faz a Ayahuasca, com qual cipó se faz a Ayahuasca.

Certo.

Então o que é mais Huni Kuin é aquilo que eu consigo roubar do outro e trazer para mim. E o branco, como ele não é como outro índio, ele é um tipo de alteridade da qual eu posso

ir roubar conhecimento e, a maneira como eu me aproprio daquele conhecimento é isso que me faz Huni Kuin. Não é assim o fato de eu não querer me misturar com o que é do branco, não querer me misturar com o que é do outro, mas é a maneira como eu capturo, como eu devoro o outro que faz eu ser um Huni Kuin. É o outro que é na verdade é a minha essência, está no outro. Os Tupinambá e a antropofagia explicam muito do que é o regime de conhecimento dos povos indígenas. Então o Ibã, quando ele vem para a universidade e fala que "a universidade", que é uma grande instituição, "tem que aprender comigo" e também como ele captura do Augusto, como ele rouba o conhecimento depois de dar comida ao velho, é toda uma lógica de que o conhecimento vem de fora, você captura mesmo as coisas do outro e não tem essa coisa de um não se misturar com o outro. Tudo isso é constitutivo desse conhecimento e por isso que o Ibã é um ótimo antropólogo, porque ele está fazendo esse trabalho de reconhecer e dizer "o que é seu, é seu e o que é meu, é meu, mas eu pego o que é seu para mim também e faço".

Mas ele também está oferecendo... se você quiser pegar, pode pegar...

Exatamente.

Então, é nesse sentido que você identifica que esse traço de fato é europeizado? E isso não é um risco para a cultura deles? Claro, pela nossa definição de cultura.

Então, a cultura. O que eles chamam de cultura, tudo vem de fora. Então na cultura deles a própria cultura está fora...

Isso me tira um peso das costas gigantesco. Quanto mais eles vão agregando valores na comunidade, mais eles vão aprendendo. A transposição cultural para eles é uma coisa boa, certo?

Sim, é uma coisa boa para eles, mas aí você vê o perigo dessa teoria. Porque assim, daqui a pouco eles estão sendo brancos, eles viraram brancos e está tudo certo? Não! Aí é que o Lévi-Strauss é incrível, porque ele fala que é uma relação de aproximação e afastamento o tempo todo, porque

se você se transforma completamente no outro, é porque você foi devorado e acabou.

Claro!

Você não devorou o outro, mas sim foi devorado pelo outro.

Porque já morreu a cultura ancestral.

Exatamente! E como na história da jiboia: se ele é devorado antes de passar esse conhecimento para os outros, eles não teriam esse conhecimento pois teria ficado com a jiboia. Na história ele morreu, mas o conhecimento chegou e ficou com o povo. Então, ele não poderia ter ficado, pois essa passagem do conhecimento de um lado para o outro é sempre perigosa. Então é essa coisa: eu posso devorar, mas posso ser devorado. Quando o Ibã vai para a universidade ele está correndo o risco de ser devorado, mas a questão é que ele é habilidoso e ele consegue devorar. Na minha tese, a hipótese é que ele consegue fazer isso também com a arte. A minha ideia é que a gente construiu esse projeto que é *O espírito da Floresta*, que é desenhar os cantos, fazendo esse jogo dos desenhos com a arte...

Certo.

Daí a fundação Cartier vem e devora a gente! E uma série de instituições começam a expor o trabalho deles como uma obra de arte. Eles foram devorados, viraram artistas.

Retomando o início da nossa conversa. Quando o Ibã propõe: “Eu vou cantar isso, eu vou olhar para gravura, eu vou envolver o corpo, eu vou envolver palavras, eu vou envolver imagens e sons”, ele está sendo performático. A nossa definição de performático.

Isso! Vou continuar do ponto que o Bane não conseguia mais fazer os desenhos, não queria fazer os desenhos. A gente teve a ideia de fazer o encontro de jovens desenhistas.

Para que mais pessoas produzissem os desenhos?

Isso. Aí eu escrevi os projetos e a gente conseguiu o dinheiro para fazer o filme e os encontros.

Certo.

E aí a gente realizou o encontro. Uma curiosidade foi que eles só queriam desenhar os cantos do avô do Bane, porque no livro do Ibã também tem cantos de outros velhos registrados, mas eles só quiseram registrar os cantos do pai do Ibã.

E essas pessoas que participaram eram do mesmo povo do Ibã?

Sim, do mesmo povo! Inclusive, a maior parte eram sobrinhos e filhos do Ibã.

A gente pode falar em etnia? É correto ou não?

Etnia pode. É que eles não gostam. Eles se chamam de povo.

Porque eu sei que tribo pega super mal, que é um grande equívoco.

Ficou uma linguagem ultrapassada. “Etnia” é uma linguagem atual, mas eles não assumem “etnia” porque é uma linguagem um pouco naturalista, a ideia de etnia. Eles usam povo.

Certo. Então, vamos voltar lá nos resultados do workshop, que eles pegaram as canções do avô.

Isso! Aí a gente reuniu essa galera e ficou lá uma semana desenhando. E daí você não vai acreditar! Eu tinha levado papel e caneta hidrocor, porque essa época não trabalhávamos com pintura, e também porque eles já vinham de uma tradição da escola, na formação escolar, que eles manuseiam esse material: papel, canetinha, giz de cera e dá para você experimentar, porque é um tipo de material legal. Se você pega um giz de cera bom, eles fazem coisas incríveis! E o primeiro desenho que o Bane fez no encontro, eu falei assim: “meu Deus, da onde você tirou isso”?! Eu posso te mostrar depois! É incrível esse desenho! É infinitamente superior a todos que ele tinha feito até então, desde 2007.

Figura 5 - MKayatibu, 2011. Giz de cera em papel de Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



Fonte: Amilton Mattos.

É, ele estava ali em família e já tinha desenhado antes, então ele se sentiu à vontade..

Sim, mas também ele precisava dos outros para fazer a performance. Ali, ele era o líder dos desenhos! Ele faz uma série de desenhos, para os quais a Fundação Cartier falou: “Não! Para tudo que eu quero esses desenhos aqui!” Voltando, nesses dias, então, o Bane faz essa série de desenhos em A3, que era com o que a gente trabalhava. Os outros também fazem alguns desenhos, mas em menor quantidade, porque ele está liderando, e ele está desde o primeiro dia produzindo. Produz até pouco, porque fez oito ou nove desenhos, todos incríveis. Daí tem duas maneiras de ver o que está acontecendo e isso vai ser fundamental para entender o que vem depois. Inclusive eu quero falar dessa dimensão performática. O que estava acontecendo ali? Você pode focar nos desenhos, ver os que foram produzidos e focar no acontecimento, que eu não sei se eu chamaria de performance.

Mas a oficina em si já é uma performance.

É uma performance. Mas veja o contexto: ele, durante a oficina, falava que tinha que comprar galinha. E eu: “Cara, você tem que desenhar”. Ele ficava a manhã inteira buscando a tal galinha, ao invés de desenhar! O tempo passando, o dinheiro acabando! Era o Bane, o líder da oficina!

A oficina aconteceu dentro da aldeia dele?

Sim.

Figura 6 - O Ibã



Foto: Amilton Mattos.

Mudando um pouco de assunto, nós temos essa foto aqui (Figura 6) dele em um daqueles dois vídeos que eu comentei com você. Eu vejo que eles estão sempre com essas camisas, com essas estampas, esses adereços no pescoço, na cabeça e tal. Eles têm sempre essas camisetas? Essas estampas? De onde isso vem? É uma criação deles? Ele fala no filme de tecelagem e artesanato. Como é isso?

A camisa dele é tipo uma camisa de riponga.

Tipo tie dye.

Sim. A tecelagem deles é muito antiga. Desde quando os Huni Kuin foram contatados, eles têm essas tecelagens, esses desenhos.

Você está falando do século XIX?

Estou falando do século XIX. Na primeira metade do século XX, na década de 1950, já temos fotos e filmes, inclusive feitos pelo (Harald) Schultz, que faz um registro impressionante e colorido e, aí já temos todos esses Kenes, que é o nome dado para esse desenho que, por exemplo, ele está usando nessa tiara, ou melhor, nesse chapéu que ele está usando. Daí temos o trabalho da minha orientadora, a Els (Lagrou) que é tentar contar um pouco da história das miçangas.

Essas miçangas que estão no peito dele são de vidro?

É, sim! É de vidro sim, e é tcheca, porque da miçanga chinesa eles não gostam.

Não?

Não! Tem que ser a miçanga tcheca para fazer bem-feito os desenhos deles.

Por que? A chinesa não tem forma?

Isso, não é uniforme. Ninguém sabe ao certo explicar o porquê. Tem uma curiosidade que os indígenas viajaram para a República Tcheca e chegando lá não deixaram eles entrarem na fábrica porque é segredo industrial!

Mas e a blusa? É gosto?

A blusa riponga é muito interessante! Tem uma história muito interessante que um amigo me contou! Ele conheceu o Ibã em meados da década de 1990 e o levou pela primeira vez ao Daime. Diz que ele ficou completamente encantado com o Daime. Pediu um hinário, cantou, quis aprender os hinos e no final queria saber tudo dos trabalhos. O Ibã sempre foi esse cara que chega nos brancos e quer aprender tudo dos brancos. Ele é esse cara que tem curiosidade e o foco principal dessa curiosidade é, digamos assim, essa cultura visionária que os brancos também têm, principalmente com a Ayahuasca. Ele é muito interessado em como que os brancos bebem Ayahuasca, qual é a história dos brancos com a Ayahuasca. Ele quer aprender a maneira como os brancos beberam e bebem. O que é que eles veem, o por que eles cantam pra Jesus, Maria e José, qual que é a história dos brancos. E os brancos que também não são cristãos, os que estão em outras *vibes* que bebem Ayahuasca cantando um reggae. Essa camisa dele tem uns cipós...

E tem de todo tipo que você possa imaginar. Toda imagem que eu vejo dele ele está com uma coisa xadrez ou uma dessas doideiras qualquer...

Então, ele é um cara que viaja, ele é o cara que faz rituais de Ayahuasca aqui, no Sul e em vários lugares. Ele é o cara que vai para Pirenópolis, que vai...

Para todo canto...

Exatamente. É um cara que está interessado na cultura visionária, nessa cultura meio riponga, de viajante, de cigano, de nômade.

Então esse estilo é dele? Ou no povo dele é muito comum olhar para esse tipo de traje? Ou é meio que uma marca dele?

A mistura, o colar, as roupas, todo mundo usa. Camiseta todo mundo usa.

Camiseta, calça, shorts eu já vi. Mas todo no mesmo estilo dele?

O estilo dos Huni Kuin é um estilo amazônico. O povo lá gosta de camisa justinha que nem a dele, que nem a do Bane

no filme. Camisa justinha desses plásticos¹⁸ que esticam. É a roupa do nortista, do caboclo, do pessoal que vive na beira do rio. Então é muito parecido. O Ibã tem esse traço um pouco, eu diria assim meio cosmopolita, ele tem esse diferencial.

É mais ou menos... porque quando ele coloca esses adereços junto com essa blusa ele deixa de ser cosmopolita, ele passa a ser uma coisa *sui generis*.

Aí é que eu acho que ele fica cosmopolita, porque ele coloca as coisas Huni Kuin junto com uma camisa riponga.

Não, não. Acho que ele fica muito específico. (risos) Você falou que todos eles usam, por exemplo os colares. Mas tem uma hierarquia no tamanho, ou uma padronagem ou modelo que vai mudando. Você falou das estampas.

Isso é muito importante para os cocares, mas os Huni Kuin têm uma história difícil com os cocares, porque é uma história muito controversa. Mas tem muito isso nos povos que usam cocares. Os Huni Kuin têm um nome para a kusma¹⁹, que eu não estou lembrando agora. É uma kusma que vai até o pé, toda feita de desenho Kene.

É uma coisa como uma túnica?

Isso, uma túnica.

E é tecido no tear?

Isso.

E quando se usa isso? Em que ocasião se usa isso?

Se usa em rituais, em momentos que você vai aparecer para os brancos, vai em alguma coisa importante...

¹⁸ Peças industrializadas feitas com fios de poliamida ou poliéster, podendo conter elastano.

¹⁹ É um traje usado pelo povo Ashaninka e é “conhecido como Kitharentsi (também conhecido como Kusma). Essa peça tradicional é um longo pedaço de pano, feito de algodão plantado na própria comunidade, um pouco semelhante a uma túnica, com aberturas para a cabeça e os braços”. Para maiores informações, acessar o site da AYÖPARE – Cooperativa Agroextrativista Ashaninka do Rio Amazonas, disponível em: <https://ayopare.apiwtxa.org.br/produto/kitharentsi-kusma-feminina/> e <https://ayopare.apiwtxa.org.br/produto/kitharentsi-kusma-masculina/>.

Queria falar um pouco sobre o clipe do Alok. O Raimundo Sales Yawanawa, que é um líder e, um dos líderes dessa associação dos Yawanawa, disse: “Naquele tempo, o que meus avós me contavam era que antes do contato o nosso tipo de vida era primitivo mesmo, sem roupa. As mulheres usavam apenas aquelas tangazinhas, e os homens nus, apenas amarrando uma envira no órgão sexual”.

Uma envira, um estojo peniano. Mas falando do clipe do Alok. Os Yawanawá foram catequizados muito violentamente. Essa coisa da roupa, de não poder tirar roupa, de ter um constrangimento com a roupa é porque os missionários têm e tiveram um trabalho muito violento com eles. É uma questão muito importante para eles.

Eu estou tentando montar o roteiro dessa roupa, de onde ela surge. No site do Instituto Alok falam assim²⁰: “O Instituto está apoiando as seguintes ações com jovens Yawanawa em 2021/22: Semana de Arte Yawanawa – expressão da cosmovisão na pintura em tecidos, telas e murais; Mariri Yawanawa – Festival de Cantos, a música Yawanawa; Língua Yawanawa; Cestaria em cipó; Vestimentas tradicionais”. Foi quando eu estranhei, porque a vestimenta tradicional é o nu.

É... (risos) Tem uma frase que eu gosto de uma liderança e cantor yawanawa. A gente estava em um evento e alguém pergunta: “Os povos do Acre, os povos indígenas do Acre, os Yawanawa, eles têm sua cultura, suas tradições e tal, vivas?” E ele fala assim: “Olha, a gente agora, nesse momento, ainda tá trabalhando, mas daqui a alguns anos a gente vai ter tudo”... É isso, a cultura é muito dinâmica.

Eles fizeram isso... Olha, eles fazem turismo etnográfico para o branco. Tem branco de saia de palha. De onde vem essa saia de palha?

Não sei.

Tudo bem dizer que uma terena está usando isso, eu até consigo entender.

²⁰ Disponível em: <https://institutoalok.org/cultura-e-espirito-yawanawa/>. Acesso em: 30 mar. 2023.

Tem uma história muito boa. Eu fui com o Ibã no Instituto Socioambiental e lá estava o Beto Ricardo, diretor do ISA. Aí chegou o Ibã, um índio completo, em 2012 ou 2013, e o Beto disse: “Para mim é uma honra receber o Ibã, um Huni Kuin, porque eu queria contar que na década de 1960, quando eu cheguei no Acre” – aí o Ibã leva um susto (risos), porque na década de 1960 nem tinha Huni Kuin no Jordão, eram todos seringueiros, caboclos, como acreditavam os brancos, mas com o tempo eles vão se descobrindo Huni Kuin, com direitos e tal. Um processo dinâmico. Primeiro assim, eles foram se descobrindo índio também porque iam ficar sem terras.

Mas existe essa chance desses seringueiros terem sido de linhagem indígena, vamos dizer assim?

Era tudo índio!

Era tudo índio, mas tinha virado seringueiro...

Sim! Ainda tinha forma de casamento tradicional, falava a língua... tudo! Só que tinham se escondido, tinham se recolhido. Estou falando dos Huni Kuin. Com os Yawanawa foi um pouco mais radical a história por causa dos missionários. Os Huni Kuin conseguiram o quê? Eles não foram missionarizados, eles só foram seringalizados, entendeu?

Figura 7 - Mapu Huni Kuin (segundo da esquerda para a direita), o DJ Alok e demais membros da etnia Huni Kuin



Fonte: @dj_alok-(reprodução Instagram).

Esse segundo da figura 7 é um Huni Kuin?

Sim, é o Mapu Huni Kuin.

De onde ele tira essa roupa?

Ele usa um colar de miçanga. E a túnica, os Ashaninkas chamam de kuma, mas eles têm um nome próprio deles... Nesse caso, ele fez um braço, uma manga. Inovou.

Figura 8 - O grupo de indígenas com o DJ Alok no topo das Nações Unidas.



Fonte: @dj_alok-(reprodução Instagram).

Nesta outra imagem (Figura 8), eles são Yawanawás também e usam tops de plástico, outras usam collant. Esta ao lado do Alok usa um croped. A roupa lembra um traje havaiano.

Essa roupa é uma roupa com desenho estadunidense (risos).

Foi o que eu pensei. Ela pegou isso do índio norte-americano, essa túnica de algum Apache e a pintura ainda por cima é Schiaparelli.

Esse brinco dela também é meio Apache...

Mas este é um grupo que foi gravar com o Alok no topo das Nações Unidas, um clipe que chamava "O futuro é ancestral". Eles foram representando as tribos indígenas brasileiras com esses trajes.

É...

Eu pergunto: eu entendo como criação artística, mas...

Totalmente diferente... Por exemplo os Ashaninka, que têm uma relação com suas roupas bem diferente. A gente falou dos

Ashaninka na nossa outra conversa – o Benki, que eu citei, é Ashaninka. Eles têm uma relação com a roupa muito diferente! Estes são Yawanawa, e a história deles é muito boa porque tem duas fases. Tem a história que o velho Raimundo, que é o cara que expulsa os missionários.²¹

Certo.

Ele fala: “Aqui a gente vai ser índio, aqui não tem negócio de crente, de virar branco. A gente é índio e vai viver como índio!” Mas o que para ele já é viver como índio, depois de várias gerações cortando seringa, não vivendo mais em contato com povos que não tiveram contato com o branco, que continua em contato com outros povos indígenas, mas vivendo como índio, caçando. Vários povos passam por esse ponto de ruptura. Por exemplo, nas décadas de 1940 e 50, depois da segunda guerra – porque o período da guerra é de extermínio generalizado. Depois da guerra e no tempo da ditadura a galera fica escondida. É índio, mas fica escondido como se fosse seringueiro. Fica lá cortando seringa e tal, na deles. Não pede terra, não quer fazer nenhum ritual, alguns nem falam a língua, só no reservado – é por isso que a língua sobreviveu, porque não deixaram de falar. No fim da década de 1970, quando a ditadura arrefece, é que eles começam a fazer esse movimento de expulsar os brancos, expulsar os missionários: “Aqui a gente agora vai falar nossa língua, vai continuar fazendo casamentos, os nossos rituais e vai tentar recuperar alguma coisa que a gente perdeu”. Isso tudo movido pela necessidade de terra.

De reserva, você fala.

É! De dizer assim: “Garantir essa terra que é nossa; a gente corta a seringa aqui há não sei quantas gerações, a gente já é índio aqui há tantas gerações... e os brancos com as escrituras dos seringais, tudo dado pelo Governo Federal, ou do Estado”. Aí o que acontece? Esses índios vão fazer os movimentos de luta pela terra e eles começam a se pintar de

²¹ <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/noticia/96584>

novo, vestir suas roupas. Porque essa foi a primeira parte que teve que sumir para se esconder...

Mas, Amilton, o avô do cara disse que eles viviam pelados.

Sim, o avô do cara disse que eles viviam pelados antes do contato que é século XIX.

Sim.

Sim, século XIX eles viviam pelados. Mas vamos lá: eles foram missionarizados.

Sim, tudo bem. Faz todo sentido uma túnica entrar como censura católica. Eu entendo perfeitamente bem, é até roupa de padre.

Sim, mas é muito complicado porque os Ashaninkas usam túnica. Túnica é uma roupa antiga.

Túnica é muito fácil de costurar, é a modelagem mais simples que tem no mundo, protege o corpo. Tudo bem, mas é a roupa por essência da Igreja Católica. Batina, bata, tudo tem esse formato. Agora veja bem, a minha única preocupação é entender – porque a gente vai falar isso para gente de figurino, gente que adora representar indígena com saíha – como é que a gente pode buscar representações que sejam autênticas. Como representar um indígena autêntico?

Indígena autêntico é uma contradição entre termos (risos), porque o indígena é justamente o que devora o outro, então ele não pode ser autêntico...

Então a explicação é essa!

Continuando a história. O Raimundo faz esse movimento e garante a terra. “Agora somos Yawanawa de novo, falamos a língua, vamos fazer nossos rituais, sem grana para nada, mas tem uma escolinha aqui e vem um professor que dá aula...”. E daí o que eles fazem? Mandam o Joaquim estudar nos Estados Unidos, não sei se ainda esquema dos missionários. Ele vai pra lá e estuda...

Apaches?

(risos) Exatamente! Aí o Joaquim volta e implementa com a experiência que ele adquire lá nos Estados Unidos... que

vira o “Festival Yawa”. Começa a fazer ainda na década de 1990, eu acho, porque eu estava lá em 2005 e já estava no décimo não sei quanto “Festival Yawa”. Já era uma febre o “Festival Yawa”, o governador já ia todo ano...

Olha que maravilha.

Vinha gringo de todo lugar para ir no “Festival Yawanawa”, vinha dos Estados Unidos, gente famosa...

Fantástico! “I love Yawanawa” ... Música, “tradição”, comidas. Tipo uma “festa das nações indígenas”???

Isso, exatamente! Durante o dia tinha várias coisas, tinha o momento dos guerreiros Yawanawa, que tinha as lutas, as brincadeiras e também tinha o momento da cerimônia da Ayahuasca. Com poucos anos, esse festival começou a dar certo, é um sucesso imenso e todos os povos indígenas começaram a fazer.

Pois é.

E os Huni Kuin começaram a fazer. Já nos Huni Kuin, é “Festival de Ayahuasca”. Isso hoje é uma febre, e o Ibã não se interessou nesse modelo de festival e até porque assim, quando ele me perguntou o que eu achava, disse que não tinha interesse. Ibã nunca quis o fazer o festival, falando isso não é legal...

Por quê?

Por quê?

Esse seria o grande momento da devoração...

Seria o grande momento da devoração, mas cuidado para não ser devorado!

Então...

Então, o Ibã dizia, gente vocês estão dançando a Ayahuasca. Meu pai nunca me ensinou a dançar a Ayahuasca... para mim vocês já saíram do trilho.

Mas você falou que eles vão pegando a cultura, aprendendo cada vez mais, então a dança não pode virar um novo mito?

É assim: como o fogo, que você se aproxima para se esquentar, mas toma cuidado para não se queimar. Porque você nunca sabe. É sempre experimental, é sempre pragmático, é sempre empírico. É você experimentar. O Ibã disse assim: “Não, cara, eu acho que isso vai desviar. Tá todo mundo aí que sabe cantar duas ou três músicas, eu sei cantar dezenas, eu sou o cara que mais conhece música de Ayahuasca, eu sou o cara que mais conhece o ritual, eu convivi com os velhos e vocês não! Vocês sabem duas, três, quatro músicas e querem dizer que vocês sabem fazer um festival de Ayahuasca. Tipo assim, sinto muito, mas isso em certa medida isso pode me interessar, na medida em que eu chegar aqui e puder me apresentar, tirar vantagem disso, mas no geral ninguém vai entender qual é a diferença de mim que sou um sábio para um garoto que sabe cantar três, quatro músicas”.

Não, mas calma lá... eu tenho uma pergunta nesse sentido. Então, por exemplo, se o pai dele, que muito provavelmente sabia muito mais que ele...

Nossa, sabia centenas de música. E sabia detalhes dos rituais...

Então, se o pai dele sabia mil e ele sabe duzentas, se um jovem souber quarenta a proporção é a mesma. Aí, só tem um problema cultural que é da gente também e que a gente tem. A gente vai envelhecendo e tem uma tendência a achar que tudo era melhor, não é? Outro dia estava conversando com uma professora e ela disse “Fausto, na nossa época...” começa com nossa época eu já paro, porque a minha época é agora. Não vem com esse papo de “na nossa época a gente prestava mais atenção nas aulas, a gente estudava mais, a gente...” virei e falei assim, cara para, isso é velho! Isso é conversa de velho! Então assim, a gente vai ficando velho e tende a desvalorizar os jovens que vêm para substituir a gente.

E vão substituir...

Naturalmente! Se não for pela idade, vai ser pela cultura. Porque o jovem traz sangue, vida, a gente está indo embora

para a tumba. O jovem vai trazer o novo. Então vai sobreviver àquilo que em alguma medida for interessante.

Certo.

Talvez não seja mais importante, dentro de um processo saber mil canções, nem duzentas, saber quarenta. Porque o mundo vai se adaptando. Então, eu não entendo isso como perda: eu entendo como ajustes ao contemporâneo.

Eu só queria assim explicar uma coisa: não é que o Ibã não tem projeto. Ele tem um projeto. De levar adiante o conhecimento dele e de transmitir esse conhecimento de acordo com a maneira como ele aprendeu. Ele é uma pessoa ali no Jordão. Ele está chegando segunda-feira aqui em São Paulo e vai pintar um mural no Sesc, vai fazer uma exposição no MASP, ele tem o projeto dele. O Joaquim tem o projeto dele. Criou o festival e está lá fazendo política e proliferando isso. O Alok, tem gente que acha isso é um sucesso, para os Yawanawa é um grande momento. Eu não tenho interesse. Mas legal.

Mas tem um ganho financeiro...

Sim, um ganho financeiro talvez... O Ibã tem um outro projeto. A questão não é que ele não está acompanhando o seu tempo. É o que, eu acho assim, quando vem esse mar de festivais, eu acho que é interessante quando o Ibã toma a iniciativa de se preservar disso, de “nesse contexto, nessas condições eu não quero participar”. O Ibã é o cara que topa todas, só que ele viu esse contexto determinado, da febre dos festivais, e ele preferiu fazer outras coisas do que isso. É uma boa decisão? É uma má decisão?

O que importa é a decisão dele.

É a decisão dele. E fazer outras coisas. Não é que ele não está fazendo nada, eu acho ele está fazendo outras coisas.

Fechando a discussão sobre o traje do clipe do Alok, pergunto: você entende isso como uma devoração, de fato?

Não, não.

Ou é uma aculturação?

A ideia de aculturação é complicada. Porque primeiro que cultura já é complicado. É difícil definir cultura, como é definir sociedade para os índios. Sociedade é animal, plantas... Então cultura para eles é o corpo. A gente poderia falar aqui em devoração, que é um termo interessante. Mas o que eu quero trazer de volta é como eu fui traçando com os conceitos que a antropologia vai pensando, principalmente o Lévi-Strauss, que é essa coisa do afastamento e da aproximação, de devorar e ser devorado. Porque você pode tentar devorar o outro e ser devorado.

Claro.

Quando nosso projeto de pesquisa foi devorado pela arte contemporânea, quando os pesquisadores e os trabalhos foram artificados, a resposta ou contradevoração foi feita por uma ideia de articulação entre imagem e corpo que Ibã chamou de "pedagogia huni kuin"²². A ideia eram uns laboratórios que a gente fez nos anos seguintes, no Masp, nos museus, no Sesc, na universidade. A gente adotou as máscaras e roupas de folhas que os Huni Kuin usam em um ritual deles para se transformar em yuxin (espírito) dos vegetais cultivados. O corpo nunca está nu e a roupa é mais um equipamento (de mergulho ou de astronauta) do que uma fantasia (de Carnaval). A roupa transforma o corpo mais do que "enfeita", ou ainda, transformar o corpo é a ideia deles de "enfeitar", de "diferenciar".

²² <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/24509>

Figura 9 - Ibã confecciona máscara em laboratório no MAM, 2017



Foto: Karina Bacci.

Você comentou lá no começo da nossa conversa do que eles levam para a Universidade, que eles levam o grafismo, eles levam o tecido. Fazem essa troca e aí agora você comenta que eles até conseguem se comunicar melhor entre os amigos, que são os seus pares.

Mas eles aprendem mesmo a pesquisar entre si. Eles levam suas roupas, os huni kuin voltaram a se vestir com seus tecidos com bastante intensidade nos últimos anos, estimulados em parte pela venda desse material, que não custa barato, devido ao trabalho que é produzir manualmente, mesmo com linha industrializada.

Figura 10 - Tene Huni Kuin no Nixpu Pima em 2015 na aldeia Flor da Mata



Foto: Amílton Mattos.

E na questão dos trajes? No caso dos Huni Kuin, que tem o colar, o chapéu. Nos outros pode ser completamente diferente. Eles fazem essa troca na universidade?

Tem a história do Maná, que eu conto em um artigo²³, inclusive citando o TCC dele, que trata daquele ritual em que os Huni Kuin se transformam em yuxin a partir de suas roupas e máscaras, mas também das pinturas e das danças, da alimentação e da bebida. O Maná tinha essa pesquisa que eu vinha acompanhando e eu ia dar essa disciplina de TCC, de como fazer uma pesquisa. Então combinei com ele e com Tene que eles que iam ministrar a disciplina, ensinar os colegas

²³ <https://revistas.ufg.br/hawo/article/view/65685>

a pesquisar. O Maná propôs que a gente fosse à aldeia dos Puayanawa, que fica próximo de Cruzeiro do Sul e lá fizemos o mariri, um tipo de festa que imita o ritual. Todos nos vestimos com as roupas e as máscaras de folhas e palhas, cantamos e dançamos. É assim, essa troca supõe sempre uma devoração, uma incorporação do outro, no caso, um devir-huni kuin através de um devir-vegetal. Nesse processo, a roupa, a máscara são os equipamentos utilizados.

E quando vai para dentro da escola, eles levam esse costume de outro povo, mostrando aos outros essa troca?

De pegar e mostrar uma coisa de outro povo?

Isso, para mostrar para os outros.

Não, não. Isso é mais na Licenciatura, não na comunidade.

Não é aceito?

Tem uma coisa que é muito agonística aqui. É tipo o velho que estava lá e aí coloca a fita do outro cara e ele fala: “Não, não. Tá tudo errado”, ou “aquele povo, eles nem são gente... não mexe com eles não”, “eles não sabem desenhar, os desenhos são feios” ou então assim “os desenhos deles são muito bonitos, mas não mexe não, que tem feitiço”. A apropriação é sempre discreta. Já no caso da miçanga não. Precisaria ver se é só na miçanga ou se haveriam outras práticas em que rola essa dinâmica. Mas aqui também ninguém ensina. É bater o olho e aprender. As mulheres são muito respeitadas por olhar e já saber fazer, já aprender.

Então, eles fazem todas as coisas para o povo deles. E nas cartilhas que vocês trabalham, aparece essa questão do traje, do costume, do fazer, ou são mais os cânticos?

São muitas as pesquisas por serem feitas. Eu trabalho mais diretamente com os cantos, recentemente estou interessado nas pinturas. Em relação aos materiais didáticos, tem dois tipos. Tem um material didático que é feito pela Secretaria da Educação e que é uma coisa bem escolar, diferente do que a gente tenta fazer na universidade, é uma coisa um pouco cartilha mesmo, não aprofunda em nenhum assunto.

É feito por brancos?

Eles junto com os brancos.

Eles, alunos?

Eles, professores que estão em formação no magistério. Porque o que acontece é que os professores indígenas estavam começando trabalhando como leigos, e a Secretaria da Educação têm uma formação específica voltada para a língua, para a cultura, para o modo de você produzir material didático, modos de você fazer pesquisa na sua comunidade, você transcrever o seu idioma, para você poder ter materiais que possa ensinar como escrever a sua língua, tanto para as crianças e os adultos, enfim como alfabetizar na língua. E aí, você tem materiais de pesquisa. Que você pega um tema e você pode desenvolver um trabalho de pesquisa. É raro a Secretaria da Educação fazer isso e quem faz isso somos nós, quando a gente tem a oportunidade ou a própria organização dos professores que já produziram materiais. Eles já produziram material específico sobre a tecelagem, mais voltado para os desenhos, porque eles se preocupam muito de não perder os desenhos, os grafismos que as velhas sabem. Dos grafismos, têm muitos que só uma ou outra que sabe e ela não quer ensinar.

E isso tem um significado. Cada grafismo tem seu significado?

Cada um tem um significado. Nos últimos anos teve uma pesquisa mais longa e minha orientadora está responsável por isso, que é de patrimonialização desses grafismos Huni Kuin, que são o povo que mais tem grafismo no Acre. Os outros têm, mas os Huni Kuin têm uma base de setenta grafismos. E aí eles tentaram reunir todos, as terras indígenas, essas mulheres e tentaram fazer um processo de pensar o que é uma patrimonialização. A Els (Lagrou) fala assim: “Vamos entrar para ver no que é que dá”. Porque ela quer ver a política sendo produzida, as pessoas se envolvendo, mas ela sabe que não é simples.

Mas fora a patrimonialização, os próprios alunos trazem isso para a escola? Porque você disse que não fazem registro. Pelo menos alguns entre esses setenta grafismos.

Assim, poderia ser feito, mas eu nunca quis fazer. O que acontece é que a gente pensa muito no conhecimento como uma coisa, como um produto. Por exemplo, tem uma aluna que foi fazer uma pesquisa para o TCC dela e aí ela se reuniu com as velhas. Ela queria trabalhar com a cerâmica. Aí as velhas falaram para ela: “A gente vai ensinar para você, mas em troca a gente quer uma casa de cerâmica”. Então ela foi lá aprender e quando quase terminando o TCC, ela estava indo atrás de como que ia conseguir o recurso, um projeto para essa casa de cerâmica das velhas. O que eu estou querendo dizer é que o conhecimento, a pesquisa é mais um processo de envolver as pessoas

Do que um produto final.

Exatamente! E o que acontece é em grande parte das situações, os velhos não querem dar para qualquer pessoa. Eles querem dar para um filho, que geralmente não quer pegar essa história e aí eles ficam “assim” de dar para outra pessoa. Então a questão, que não tem modelo, é as várias experiências que os alunos vão fazendo, e é como você interage com essas pessoas que ainda têm os conhecimentos e você levanta alguma coisa para alguém, mas o produto final nem interessa tanto, porque a gente não quer trazer nada para a universidade.

É um processo...

É como na comunidade: aquilo pode circular e chegar a pessoas que ainda não chegou. O pior lugar é a escola, porque ela é muito refratária a esses conhecimentos. A escola trabalha na lógica do conteúdo, e o que surge de legal nessas interações é geralmente fora da escola, em lugares promovidos por esses pesquisadores. Do tipo, reúne uma galera porque eu preciso fazer um TCC e quem poderia me ajudar. Aí vem uma pessoa que nem sabe tanto, mas está disposta a ajudar, e até esse processo acaba animando uma pessoa que tem bastante conhecimento e não queria compartilhar, mas acaba compartilhando. Eles estão muito preocupados e não querem perder as coisas. Só o que eu acho é que, por exemplo, fazer uma tecelagem, fazer uma kuma é menos a produção de um produto e mais como se fosse um

ritual. O lance deles é preservar esse momento ritual e não o objeto, porque é tanto conhecimento que está guardado naquele objeto, que o objeto interessa menos do que como aquilo que vai ser passado de uma geração para outra. Então assim, a dinâmica que envolve a produção de um objeto, eles conseguem restituir esses momentos em que tem essa interação entre uma geração e outra, por exemplo, eu acho que é esse o medo deles, de perder isso, mais do que perder o objeto. Perder esse vínculo entre uma geração e outra que o conhecimento faz.

Entendi. E por pura curiosidade, eles cantam também nesses momentos?

Cantam! Cantam para tudo... canta para memorizar os desenhos, canta para várias coisas.

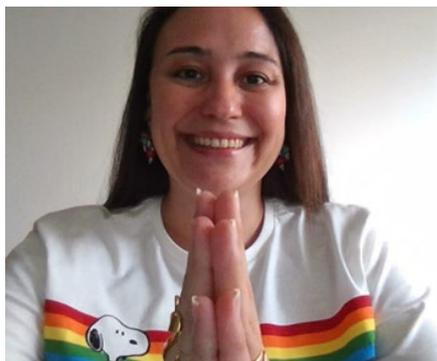
Eu acho que esgotou nesta primeira conversa! Agora a gente tem mais quinze, vinte anos para resolver o que faltou! Muito obrigado, Amílton!

Conhecendo os autores deste capítulo:



Fausto Viana: É bacharel, mestre e doutor em artes cênicas pela ECA USP. Professor livre-docente da Universidade de São Paulo, é autor, entre outros, dos seguintes livros: *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *O Traje de cena como documento*; *Dos cadernos de Sophia Jobim. Desenhos de história da moda e de indumentária* e *O figurino teatral e as renovações do século XX*.

faustoviana@usp.br



Maria Eduarda Andreazzi Borges: Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana, é Especialista em Moda & Criação pela Faculdade Santa Marcelina e Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Rádio e TV. Atua como componente ativa e foliã-pesquisadora na ala das baianas da Sociedade Rosas de Ouro (SP) desde dezembro de 2010.

mariaeduardapesquisa@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE Yawanawá; Huni Kuin; Ancestralidade; Traje de cena; Traje de performance.

Este artigo contou com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, a FAPESP, através do projeto 2109/01281-0. O título do projeto é *Para vestir a cena contemporânea: Modas e moldes no Brasil dos séculos XVI e XVII*.



Capítulo 14

ENTREVISTA COM MAPU HUNI KUIN, LÍDER XAMÂNICO E POLÍTICO DOS HUNI KUIN

*Interview with Mapu Huni Kuin, political and xamanic leader of
the Huni Kuin*

Viana, Fausto. Livre-docente; Universidade de São Paulo;
faustoviana@usp.br

Figura 1 – Mapu Huni Kuin



Foto: Facebook do Mapu Huni Kuin, que pode ser acessado aqui:
<https://www.facebook.com/hunikuimapu>

1. Introdução

Fui em busca de uma conversa com Mapu Huni Kuin porque citamos seu nome na entrevista com Amilton Pelegrino de Mattos (que você pode ler nesta edição) e porque ele foi um dos artistas a se apresentar junto com o DJ Alok no lançamento do projeto O Futuro É Ancestral, que teve uma apresentação no topo das Nações Unidas em Nova York.

O Mapu nasceu em 13 de dezembro de 1988, é brasileiro, nativo originário da Terra Indígena (TI) Kaxinawa Ashaninka do Rio Breu, “que fica entre os municípios de Marechal Thaumaturgo e Jordão, na fronteira com o Peru”, ele explica na sua página do Facebook. Lá, ele acrescenta que é:

Músico, líder espiritual e cacique desde 2009. Sou um representante político e xamânico do povo Huni Kuí que se localiza no Acre e Peru. Conhecido internacionalmente pelo fortalecimento da identidade cultural do meu povo, trabalho com as medicinas sagradas, Pela defesa, preservação ambiental e dos povos nativos.

Conversamos sobre os trajes da apresentação com o DJ Alok e também sobre seu trabalho no Projeto Social da Associação Centro Huwã Karu Yuxibu, “que trabalha com o fortalecimento da Identidade Cultural do Povo Huni Kuí em Rio Branco/Acre, Amazônia Ocidental Brasileira”, como ele detalha.

Recomendo fortemente uma visita à página dele, em <https://www.facebook.com/hunikuimapu>. E que o leitor assista a este vídeo, em que ele canta um Reggae Kuin (Ninini Naya Ne) e mostra aspectos da vida dele e da comunidade.

Fausto Viana - Como você escolhe normalmente os trajes que vai usar em uma apresentação? Você tem alguém que ajuda?

Mapu Huni Kuin - Então, a veste eu mesmo que escolho. Não tem ninguém que me ajude, eu mesmo faço a roupa. Eu mesmo que escolho, no caso.

A pintura do rosto é você quem faz? Qual o significado dela para você?

A pintura do rosto eu mesmo que faço. O significado é a visão da águia. A águia tem uma visão muito ampla, então eu faço essa pintura. Mas que me representa mesmo, sabe?

Os cocares fazem parte da tradição Huni Kui?

Os cocares de pena representam os líderes espirituais do povo Huni Kuin. Aqueles que usam cocar de pena – principalmente de águia, desse que eu uso – são líderes espirituais. No caso, eu sou líder espiritual do meu povo de mais de 15 mil habitantes. Eu sou um dos representantes e sou reconhecido pelo meu povo, por isso eu carrego um cocar. É uma coroa, é aquilo que representa quem você é e carrega a ancestralidade; então, ele é muito, muito sagrado.

Figura 2- Mapu com uma túnica



Fonte: Facebook Mapu Huni Kuin.

Quem tece essas túnicas (Figura 2)? Elas são kusmas? Quem costura?

Este tecido quem costura é a minha irmã. Os tecidos são feitos pelas mulheres Huni Kuin, são elas que fazem. A roupa também, que nós chamamos de Sãputari. A Kusma é Ashaninka.

Com relação aos colares, quem faz?

Os colares quem faz são as mulheres, as mulheres Huni Kuin. O colar faz parte da tradição do povo Huni Kuin. Todos esses colares são feitos pelas mulheres. Primeiro elas têm uma visão; depois elas fazem o grafismo, porque cada grafismo tem um significado: ele é ligado a um animal; ou é a onça; ou é o jacaré; ou escorpião, ou peixe, ou pássaro, ou a floresta, tudo. Cada grafismo tem uma referência animal e nessa referência existe um poder. Dentro dessa referência, então, cada símbolo, cada grafismo representa um símbolo, uma energia, uma força, uma proteção, um ancoramento. Tudo isso pertence ao povo Huni Kuin.

Figura 3- Mapu e o DJ Alok



Fonte: Facebook Mapu Huni Kuin.

Poderia contar um pouco sobre esta experiência com o Alok em Nova York (Figura 3)? Esta roupa tinha um significado especial para você?

A minha experiência com o Alok em Nova York foi muito espetacular mesmo, e sabe por quê? Foi uma oportunidade da gente falar com o mundo, e ao mesmo tempo expor esta diversidade de conhecimento que o nosso povo tem para a humanidade, mesmo, conhecer a identidade cultural, a identidade do povo nativo que vive na floresta. Então é exatamente isso, o Alok é uma abertura de porta e a gente chegou nas pessoas grandes para poder mostrar para elas onde elas não têm esse conhecimento e a gente chegar e apresentar essa nossa cultura, através da pintura, através do cocar, através do colar, através do Sãputari, que é esta veste, através das pulseiras... Então, pra mim, foi uma oportunidade mesmo, uma abertura de porta mesmo, e foi muito bom. Poxa, é uma emoção falar desse momento, porque a gente é muito grato por todas as portas que se abrem, sabe? Então é isso, para mim, foi um marco, ficou marcado na história!

Poderia falar um pouco sobre o Projeto Social da Associação Centro Huwã Karu Yuxibu?

A Associação nasceu em 2015. Eu vim para a cidade a estudar, a me formar em direito. Eu não consegui, porque logo quando cheguei na cidade, eu me deparei com uma situação bem delicada, assim, no mundo do individualismo. E aí eu fiquei 3 meses em situação de vulnerabilidade social, no meio da favela, e vivi muitas situações: crianças em situação bem delicada; indígenas jovens e adultos, as mulheres... Rio Branco foi onde nasceu esse projeto. Vendo toda essa situação das famílias, que estão em situação de vulnerabilidade social, sofrendo preconceito, a discriminação, aí foi onde eu vi essa necessidade – como liderança mesmo, do meu povo – a criar um projeto pra poder tirar essas famílias da situação e devolver para a floresta. Ao mesmo tempo, também começa a ter um acompanhamento mais técnico aos jovens estudantes, para que eles se formem, para que eles não se

percam nas drogas, nas cachaças, na prostituição, nas facções... E foi a partir dali que nasceu a Associação, sem fim lucrativo, que é o Centro Huwã Karu Yuxibu. Huwã Karu Yuxibu significa o detentor dos conhecimentos das plantas sagradas do meu povo, do povo Huni Kuin. Então, como a gente trabalha com fortalecimento, a gente trouxe esse detentor do conhecimento das plantas sagradas, para que seja o nosso guia, ele é o nosso professor, o nosso mestre que nos guia com esses ensinamentos, já que a gente está trabalhando com o fortalecimento da identidade cultural do nosso povo. Então o nosso projeto social é esse. Hoje nós temos 42 famílias, 210 pessoas que são atendidas pelo nosso projeto, pela Associação, através de oficina de alimentação, de palestra, de encontros, de trabalhos espirituais com as plantas sagradas, com oficina de artesanato, oficina de música, oficina de história, oficina de pintura, oficina de tecelagem, oficina da questão da culinária, e ao mesmo tempo também levando para essa questão dos atendimentos de saúde e da educação... A Associação Huwã Karu Yuxibu hoje tem 11 hectares de terra e a gente tem um projeto que é montar uma escola; montar um posto de saúde; montar 30 alojamentos para levar essas famílias para lá, para morarem e montar um centro cultural. Montar um parque para as crianças, bem educativo, para elas poderem já ter contato com as plantas, com a água, começar a aprender de modo significativo. Seria um parque educativo, que traria as crianças para ter mais conexão com a natureza, com as plantas e tudo mais. Então, esse é o nosso projeto. Trazer uma dignidade melhor, principalmente visando essa questão da reconexão com a nossa ancestralidade e, ao mesmo tempo, com a terra e a questão do cultivo dos alimentos. De nós mesmos plantarmos, nós mesmos colhermos, nós mesmos sabermos o que nós estamos comendo, a qualidade desse alimento...

Hoje, a gente tem um restaurante que foi através do Instituto Alok, trazendo esse movimento, e foi onde a gente teve essa oportunidade de construir esse restaurante. Só está faltando o resto do material, de compras de materiais, e nós estávamos com dificuldade da água para poder realmente instalar tudo

para começar a movimentar. Provavelmente já vai ter essa questão da água logo mais, então, a gente vai atender. O restaurante nasceu para poder começar a alimentar as famílias que vivem na cidade. Então, uma vez na semana, a gente vai abrir para a solidariedade, para alimentar as famílias indígenas: pegar no ônibus, levar pra lá para alimentar. Eles, durante o dia, vão ter oficina de música; vai ter oficina de pintura ou vai ter palestra de conscientização sobre a questão do álcool, das drogas, das facções, e ao mesmo tempo da agrofloresta, da importância do nosso conhecimento tradicional, da nossa cultura. O projeto Huwã Karu Yuxibu vem trabalhando em cima disso e, ao mesmo tempo, é uma referência: dá assistência básica para as famílias indígenas que estão vivendo na cidade, em situação de vulnerabilidade social e aqueles futuros que estão vindo para a cidade, para que a gente possa garantir que eles possam entrar nas escolas públicas, para que eles possam entrar nas universidades, se formar e não ficar mais nessa situação de vulnerabilidade social. Esse é o objetivo e o propósito da associação.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Fausto Viana: É bacharel, mestre e doutor em artes cênicas pela ECA USP. Professor livre-docente da Universidade de São Paulo, é autor, entre outros, dos seguintes livros: *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *O Traje de cena como documento*; *Dos cadernos de Sophia Jobim. Desenhos de história da moda e de indumentária* e *O figurino teatral e as renovações do século XX*.

faustoviana@usp.br

PALAVRAS-CHAVE: DJ Alok; Traje de cena; Traje de performance; Mapu Huni Kuin.

Este artigo contou com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, a FAPESP, através do projeto 2109/01281-0. O título do projeto é *Para vestir a cena contemporânea: Modas e moldes no Brasil dos séculos XVI e XVII*.





UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE - UFAC
CAMPUS FLORESTA – CRUZEIRO DO SUL PRO –
REITORIA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE FORMAÇÃO DOCENTE PARA INDÍGENAS ÁREA DE
LINGUAGEM E ARTE

TADEU MATEUS KAXINAWA SIÁ

CANTOS DE YUBE KENE:

A Malha da Jiboia no Desenho e na Música Huni Kuin

Cruzeiro do Sul

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE - UFAC
CAMPUS FLORESTA – CRUZEIRO DO SUL PRO –
REITORIA DE GRADUAÇÃO
CURSO DE FORMAÇÃO DOCENTE PARA INDÍGENAS AREA DE
LINGUAGEM E ARTE

TADEU MATEUS KAXINAWA SIA

CANTOS DE YUBE KENE:

A Malha da Jiboia no Desenho e na Música Huni Kuin

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Formação Docente para Indígenas, Área de Linguagem e Arte, da Universidade Federal do Acre como requisito parcial para obtenção do Grau em Licenciatura em Linguagem e Arte.

Orientador: MsC. Amilton Pelegrino de Mattos

Cruzeiro do Sul

2013

Agradecimentos

Em primeiro lugar eu quero agradecer a Deus.

Agradeço à Organização de Professores Indígenas do Acre - OPIAC, à Comissão Pró-Índio - CPI-AC e ao Movimento Indígena da Amazônia Acreana pelo auxílio na luta de criação de um curso superior para professores indígenas.

Agradeço aos coordenadores do Curso de Formação de Docentes Indígenas Heide Soraya Berg, André Martini, Manoel Estébio Cavalcante da Cunha e Valquíria Garroti, José Alessandro e todos que participaram no meu processo de formação por estarem conosco em cada momento histórico diferente, nos auxiliando nesta importante caminhada.

Agradeço aos professores Amilton Pelegrino de Mattos pela orientação e Miguel Gustavo Xavier pela co-orientação na realização desta trabalho.

E agradeço à minha família por contar as histórias do surgimento do Kene e me possibilitaram a realização desta trabalho: meu pai que me contava as histórias, me ensinava cantoria e a pesquisa antes da sua partida para o mundo espiritual; minha mãe por me contar as histórias de como é o Yube Kene e como ensinar a desenhar o Kene para os jovens; minha irmã por me ajudar na relação do Yube Kene no artesanato e o momento em que pode ser utilizado; meus irmãos e meus alunos que ajudarem a fazer as ilustrações e alguns textos hatxa kuin; e meu tio, o pajé Manuel Vandique por me contar a história do Yube Kene.

Dedicatória

Dedico este trabalho em primeiro lugar a meu pai o Pajé Agostinho Muru pois ele se dedicou nessa pesquisa de Canto de Yube Kene para vencer essa batalha dentro da Universidade Federal do Acre.

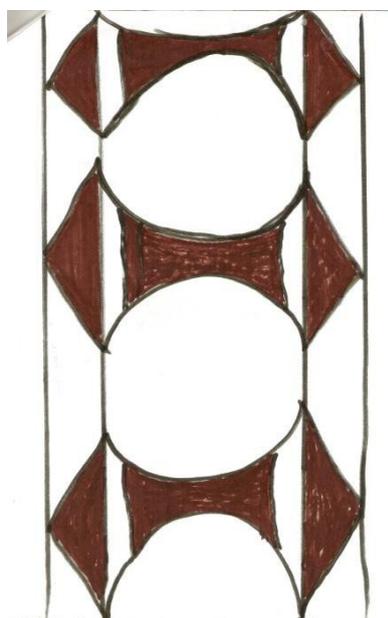
Dedico este trabalho a minha mãe Mazenilda Sena Dani pois a sua ciência do kene que me deu o caminho de conhecimento para registrar e permanecer essa identidade.

Introdução

Pesquisa do Kene Huni Kuin

Meu nome é Sian Huni Kuin no hatxa kuin, na língua indígena; em português é Tadeu Mateus Kaxinawa. Eu quero relatar a importância da minha pesquisa, a minha pesquisa é muito importante, nosso símbolo que eu comecei a pesquisar, nossa cultura, que é kene.

Eu escolhi um tipo de kene chamado de Yube kene, mas o tema completo de minha pesquisa foi canto de Yube kene. Esse canto de Yube kene desde a nossa origem foi ensinado pelo professor Yube, nosso professor sagrado que a gente considera até hoje, que entregou pra nós, pra valorizar esse símbolo que nós recebemos da força da natureza como kene.



Desde início eu gostava de kene, kene eu pintava; dançava com kene, eu vinha perguntando pro meu pai desde a idade de 5 anos, quando eu aprendi a falar que eu vinha acompanhando o meu pai; eu fui batizado com essa pintura, eu fui cantado.

No meu cotidiano eu sempre gostei de arte, de valorizar a minha cultura; nosso povo huni kuin do Jordão ainda valoriza esse conhecimento de kene, os cantos, quando está pintando canta etc; e eu vinha sempre aprendendo junto com meu pai Agostinho Muru, ele vinha sempre me ensinando, quatro horas da madrugada; eu vinha trabalhando e aprendendo junto com minha família, minha mãe me pinta, minhas irmãs.

Até que eu cheguei de pesquisar esse kene pra valorizar, registrar, pensando nas futuras gerações, nos jovens que querem aprender pra nos fortalecer cada vez mais, deixando nossa identidade viva.

Como kene é sagrado, como kene e identidade nossa do povo huni kuin eu já vi esse conhecimento desde minha linha da vida, aprendizagem junto com família: kene, cantos, história, ciência, regra de como utilizar, quem pode utilizar; quem me ensinou isso foi meu pai, minha mãe, sempre me falando isso: kene não é de brincadeira, não é de qualquer jeito que podemos usar; os jovens tem que aprender isso, como é, respeitar e

valorizar o que é nossa realidade, da nossa vida cotidiana desde a origem; que recebemos esse conhecimento, kene não é só pra pintar, não é só pra boniteza, kene é nosso valor que temos.

Nós fazemos pintura em nosso artesanato, as mulheres fazem pintura em seu artesanato como rede, sanputari, pulseira, tiara, vestido, na nossa língua txipá não e só pra fazer a nossa cultura também, a gente dança com essa nosso artesanato todo bonito, pintado com urucum, com jenipapo, vestido com desenho de yube kene que e pessoa sagrada não e só pra manifestação cultural, é geral.

Para o trabalho espiritual na ayahuaska a gente pinta, cura, traz essa força, sabedoria, ensinamento, ele é nossa proteção e a nossa vida, que a gente chama nosso espírito do povo huni kuin.

Por isso quando eu estava na universidade eu escolhi esse tema; eu já vinha aprendendo esse kene e eu ajudei o Zezinho que estava pesquisando sobre kene no audiovisual; o Joaquim tinha realizado esse livro de 62 kenes que ele registrou no vídeo.

Eu acompanhei, ajudando a registrar, depois eu filmei as histórias, meu pai Agostinho era pajé, pesquisador, antropólogo do povo huni kuin; ele pesquisou, ajudou muitas pessoas como txai Dedê, Joaquim Maná, quando estavam pesquisando livro de kene huni kuin; ele contava história, cantava.

Eu vinha acompanhando o trabalho de pesquisa do meu pai; eu vinha trabalhando na sala de aula com aula com aluno, há muito tempo, através disso, querendo valorizar.

Agora na minha formação na Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, eu escolhi esse tema de Canto de Yube Kene pra registrar no papel, pra registrar no audiovisual.

Eu comecei sempre pesquisando junto com meu pai Agostinho Muru, que ele vinha me contando e eu escrevendo; eu vinha ouvindo, ele contando, na oralidade; em conjunto com a comunidade, tanto que minha pesquisa foi muito importante para os meus alunos que aprendiam também quando eu estava pesquisando; os alunos junto, as mulheres junto, ouvindo as histórias, contando as histórias, aprendendo;

Então eu comecei a registrar o kene, o Yube kene, tanto na aldeia, pesquisando junto, sentando, de tarde, eu perguntava ao meu pai, que me contava e eu fazia anotação; eu perguntava como podemos fazer no dia de hoje, trabalhar nas escolas; ele me falava que podia registrar, para a gente colocar na prática nas escolas para os alunos aprenderem.

Ele dizia que era muito diferente de hoje; a gente antes vinha aprendendo na oralidade, só na prática; hoje nós aprendemos com a escrita na sala de aula, no papel, transformando, contando as histórias com a escrita, contando a característica do kene na escrita, fazendo o kene no papel, na lousa, na cartolina, aluno aprendendo a fazer com a caneta, com pincel.

Aprender na prática é diferente de aprender na escola, na escola também ajuda bastante, o conhecimento para trazer e segurar nossa cultura sobre pintura.

Na minha pesquisa, eu vi que kene não é só pra se fantasiar; é junto, e assim comunhão, como união que abrange toda nossa cultura; kene abrange: manifestação cultural, trabalho espiritual, nas pescarias, nas caçadas, no passeio, no casamento, na hora de tomar chá ayahauska.

Por isso que a gente valoriza esse desenho que a gente vem pesquisando; antigamente fazia kene até na maloca, chamava shubuã keneya; hoje em dia nós queremos fortalecer esse kene, shubuakeneya, que é onde é nossa universidade do huni kuin; onde nós podemos colher, aprender todo o nosso conhecimento dentro do shubuã. Por isso que a gente quer produzir material tanto audiovisual quanto escrito.

O mundo de hoje é diferente, está chegando tecnologia nova, queremos mostrar nossa pintura para o mundo, quero deixar o meu trabalho na universidade, deixar o meu trabalho nas escolas para os professores aprenderem e ensinarem para os nossos jovens, assegurar essa nossa identidade pra não acabar.

Hoje na minha pesquisa, eu venho avaliando 24 kene que meu pai me informou; eu venho pesquisando, muita coisa a gente não está mais usando; esse daí nós podemos aprofundar mais, fazendo na prática, a pintura corporal, no nosso artesanato; esse é o meu sonho, deixar minha história para novas gerações que estão nascendo.

Na minha formação eu quero deixar essa aliança para as escolas, para os professores, não só do Jordão, onde existe todos os povos huni kuin, nas 5 regiões a que pertence esse povo huni kuin.

Por isso hoje em dia a gente quer registrar nosso kene patrimônio huni kuin, patrimônio brasileiro. Nós temos esse kene, nós temos que começar a registrar para nos fortalecer; voltado para a comunidade pra analisar novamente o que nós queremos valorizar, o que já está enfraquecendo, o que está forte; isso que nós queremos, levar a nossa pesquisa dentro da nossa realidade com a escrita; por isso eu venho trabalhando na minha pesquisa junto com os alunos que me ajudaram também na hora da produção de texto em hatxa kuin, alguma coisa em português, na pesquisa da cantoria também que a gente vinha pesquisando junto com minha mãe, fazendo, cantando, ouvindo, transcrevendo essa cantoria da oralidade.

Não é só na aldeia; nas manifestações culturais eu segui com a minha pesquisa, perguntando para as pessoas a respeito dessas histórias.

Meu tio Manuel Vandique, que mora lá na aldeia Belo Monte, e outras pessoas mais conhecedoras dessas histórias do kene que a gente vinha juntando; foi um coletivo: minha mãe, minha irmã já vinham sabendo isso também; minha avó me contou algumas histórias como é o ensinamento de Yube.

Hoje em dia, as pessoas falam que nosso kene está se avariando, que ninguém mais pinta tudo, o rosto, quer pintar só uma parte; nossa tradição não é isso.

A gente está querendo escrever isso tudo, eu estou pesquisando isso; quando quiser pintar pinta tudo, o rosto todo, o corpo, assim fica mais forte, mais bonito; isso nos não podemos deixar.

Para essa nossa nova geração, nessa pesquisa eu queria estar pensando isso, deixar essa minha história como um espelho pro meu povo, para os jovens.

Capítulo 1 – Canto Yube Kene: Conhecimento e Aprendizagem dos Huni Kuin

Sobre história de Yube Kene meu pai me contava assim: antigamente nosso povo huni kuin não sabia fazer kene, não sabia tecer; dois animais que ensinaram, a aranha que ensinou a tecer sem desenho e depois Yube que trouxe o kene.

A aranha chegou numa comunidade, vendo dentro das casas; o povo não tinha rede, sem roupa, sem nada; um dia o índio ganhou uma nenê; o Basne Puru viu que não tinha rede pra menina, que estavam deixando a menina no chão; pra ajudar huni kuin ele se transformou em huni kuin pra falar com a mãe quando nasceu; disse que vinha trazendo presente pra xará dele, xarapin dele, Basne Puru; trouxe de presente uma redezinha; aí que o povo huni kuin viu.

Nessa época ninguém plantava algodão; já nascia direto a linha feita, não precisava fiar; todo tipo de cor: verde, vermelho, amarelo; não precisava tingir; já vinha tudo pronto, no galho de algodão.

Vinha só pegando, só tecendo, sem desenho.

Meu pai me contou a história que depois veio Siriani, que foi na beira do igarapé buscar água; aí encontrou com Yube, que estava lá no caminho; ela olhou a malha dele, tão bonita que ficou apaixonada com os desenhos; aí Siriani falou: Yube, eu quero que você me ensine os desenhos, como a tua malha, a tua roupa; nessa época os animais falavam com os as pessoas, com a humanidade; aí Yube ouviu, a mulher queria aprender desenho, Yube se transformou em gente e começou a ensinar a malha dele, ensinando os desenhos; assim que me contaram; agarrava com ele, no ouvido assim, ensinava como é que faz, faz assim; e todo dia ela ia pra lá, pra aprender.

Até que aprendeu alguma coisa; dizem que não aprendeu tudo; a história que nós temos é que aprendeu esses 62 kene que nós temos hoje; meu pai me falava isso.



De lá pra cá começou a ensinar a família, o parente, escondido; mas huni kuin tu sabe, quando ensina um, todo mundo quer já aprender; aí começaram a rodada e a aprendizagem e o ensinamento foi a comunidade, os grupos, os jovens; e aprenderam e até hoje a gente vem utilizando esse conhecimento.

Mas Yube, a história mesmo que ele me contava, Yube, antes de dilúvio, ele era gente; depois do dilúvio que transformou Yube Xeni, pessoa que se transformou em jibóia; por isso que Yube ensinou o povo huni kuin, por que já conhecia no espírito, trazendo esse conhecimento do planeta, do mundo; quer dizer que vem do universo; kene é do Yube, é sagrado; quando tu vê, encontra Yube; o espírito mesmo está dentro do cipó, que nós considera bebida muito sagrada; através de Yube você pode curar; quando você toma e chega Yube, você vai curar; é nosso planeta, nosso mundo, ser humano, caminho; isso é que é o sagrado; Yube é sagrado; assim que me contava o meu pai.

Aprender com animais

Huni Kuin aprendeu com os animais; várias coisas a gente vinha aprendendo com os animais; aprendeu a tecer foi com aranha; antigamente ninguém plantava algodão; colhia já a linha feita no pé, fiada, de todas as cores, preto, vermelho, amarelo, já estava no galho do algodoeiro.

Tecia sem desenho nem nada; depois a Siriani, como meu pai me contou, foi buscar água, encontrou com Yube que estava no caminho, olhou a malha dele, tão bonita, ficou apaixonada com os desenhos; então a mulher Siriani começou a falar: Yube eu quero que você me ensine os desenhos, como esse da tua malha, da tua roupa; o Yube ensinou.

Até pra ganhar filho, pra mulher ter parto aprendeu com o rato; por que antes o Inká comia; aprendeu com o rato a fazer medicina e ganhar nenê sem perder a vida; antigamente perdia a vida; o filho nascia e era comido pelo Inká; aprendeu com o rato então.

Principalmente as músicas foi através de Yube; no espiritual, música de ayahuaska, que é Yube, Huãkaru Yuxibu que ensinou pra Dua Buse; Dua Buse repassou pra nós da nova geração; quem passou não é vivo, quem passou já está no outro mundo; já é o espírito mesmo que repassou as músicas para o povo huni kuin; essa sagrada música do Yube.

Aprendendo com Yube

No conhecimento huni kuin as músicas trazem aprendizagem; rapaia, quando você canta, colocando a pimenta na ponta da língua, cantando, aí que essa energia, essa música vai trazer essa sabedoria do Yube; todas as coisas que vêm é do Yube; na minha pesquisa, Yube não é aquela cobra, Yube, verdade mesmo, é natureza, que ensina, que traz ensinamento; ninguém pode descobrir o que é Yube; Yubebu é aquele ar, Yubebu é aquela floresta, Yubebu é água, Yubebu é sol que ilumina planeta, que ilumina toda a natureza; ar que dá respiração pra toda a floresta; água também, que se não tivermos isso não podemos ter a vida; por isso que esse Yube que conhecemos é natureza, ensinamento da natureza; por que Yubexeni está conectado com a natureza; o espírito dele você vê a cobra jibóia, mas espírito dele está conectado com a natureza; Yube é aquilo que vem, as forças, o ensinamento que vem; aquele que tem conhecimento de todas as forças que vem da natureza.

Música tradicional do povo Huni Kuin

Música tradicional do povo huni kuin tem várias músicas diferentes; tem pakarin, tem huni meka, tem himanua, que a gente chama das festas de mariri; os principais são esses huni meka e pakarin.

Cada momento que a gente utiliza música diferente; as músicas que cantam no katxanawa, a festa do legumes, já é outro tipo de música; pra chamar a força dos legumes, todos os nossos legumes; chama os espíritos dos legumes pra dar fartura; essa é uma função muito importante das músicas; na festa de mariri, as músicas que roda são pra chamar os legumes;

Também o ritual de passagem para a vida adulta Nixpu Pima, chamado de batismo; no Nixpu Pima tem vários pakarin, que são as músicas que servem pra curar mesmo a sua vida, trazer mesmo esse espírito pra te deixar espírito bom, pessoa ética para o futuro; preparando homem guerreiro pro futuro; toda a reza é pra proteção, sabedoria pra se tornar trabalhador, se tornar bom caçador, ter boa memória, pra seguir até ser doutorado como txana; isso se dá através de batismo, no qual vc vai se preparar pra aprender nosso conhecimento.

Tem também as músicas de pakarin pra chamar os animais pra vir próximo, pra chamar peixe também, pra ter muita piracema; pra chamar a caça pra próximo das aldeias; tem as músicas das pescarias, as músicas das caçadas mesmo, tem as músicas de quando você está fazendo cocar de gavião, de pena de arara, tem as músicas para a derrubada do roçado, se tiver árvores grandes, pra derrubar tem que ter as músicas; música da queima do roçado, pro roçado queimar bem, nada de muito trabalho pra plantar; quando a pessoa morre tem pakarin; ninguém pode ouvir essa música que o pessoal canta, é outro diferente; tem as músicas de pakarin pra quando você está preparando caiçuma; têm as músicas de tecelagem, nas pinturas corporais com urucum, com jenipapo; tem as músicas pra ter boa memória, as músicas pra saudade, pra emoção; tem as músicas pra desafio com as mulheres que é haihaika namakutã que nós chamamos; tem vários tipos de música do povo huni kuin.

Classificação das atividades

No trabalho tem classificação; começando com a pintura; na pintura mesmo, homem não pode pintar outro homem; na tradição a mulher que pinta o homem; seja com jenipapo ou com urucum; na nossa tradição vem isso; na tecelagem: homem não pode tecer, esse é o papel da mulher; papel do homem já é diferente.

Para o povo huni kuin as atividades da mulher são cozinhar macaxeira, fazer caiçuma, lavar a roupa, fiar algodão, preparar a cerâmica, fazer esteira, fazer abano, buscar legumes no roçado, plantação de amendoim só a mulher que pode fazer, homem não planta, só limpa; buzina de barro ou taboca curtinha é das mulheres.

Para o povo huni kuin, o trabalho do homem é fazer flecha, borduna, arco, buzina de rabo de tatu, produz material para as mulheres fazerem tear, txinti, kespim que são as varinhas pra poder fazer o tear e tecer; o

homem faz paneiro, constrói a casa, faz caçada, faz roçado pra plantar algodão, pra plantar legumes no roçado; na nossa tradição só homem que trabalha no roçado; as mulheres ficam mais dentro de casa.

Pescaria é coletivo, junto homens e mulheres; aprendizagem das histórias é coletiva, ninguém pode ficar no particular, contar história só entre as mulheres, as meninas, tanto os jovens, as mulheres todos ouvem juntos; pintura mesmo é uma aprendizagem das mulheres, não é do homem não; o homem pode utilizar kene na sua borduna, na pintura da sua borduna, mulher não usa borduna, o homem pode pintar sua flecha, seu arco, tasa kenã, cocar que é homem que faz, não é mulher que faz não, cocar de pena, cocar de taboca, cocar de envira.



Aprendizagem tradicional do homem

A aprendizagem tradicional é a prática mesmo; tem que acompanhar o velho, tem que contar as histórias, tem que perguntar, tem que aprender na manifestação cultural, nas danças, na madrugada, os ensinamentos são na madrugada; também tem a preparação da medicina, pra banho ou pra colocar líquido no olho; e também tem um preparo sagrado, tem dieta de um mês ou dois meses sem comer sal; tem que se preparar pra aprendizagem cultural.

Ritual sagrado de entrada na vida adulta, conhecido como batismo tradicional, se você não batizar, nunca vai alcançar todo o nosso conhecimento; agora se você é batizado, pode aprender tudo; tem vários conhecimentos nossos que não pode falar na presença das crianças, conhecimentos que não pode falar na presença das mulheres; tem algumas músicas que as mulheres não podem ouvir; tem muitas músicas sagradas pra se aprender no particular, só com pajés.

Aprendizagem tradicional da mulher

No conhecimento tradicional, a aprendizagem primeira das crianças meninas é conselho das mães: *tem que fazer assim, você é mulher* etc;

Quando a mulher vai pro roçado leva a criança desde pequena; leva as meninas no roçado, mostra como é que arranca as macaxeiras, como é que descasca; quando está descascando as crianças começam a mexer, lavar macaxeira pra cozinhar; quando está tirando algodão leva as crianças pra fazer a colheita de algodão, ajuda a tirar o algodão, colocar no paneiro; quando começa a fiar ou mexer no algodão as meninas estão sempre do lado, com a mãe sempre junto, comendo junto; no povo huni kuin até na hora da comida as filhas comem junto com a mãe, mostrando como é que come junto com a comunidade; essa educação vem na prática, acompanhando a mãe; e não é só a mãe, as vezes a avó leva, mostrando também, dá conselho: *faz isso, faz aquilo*; a mãe também, quando é pequena mãe manda: *vai buscar água, vai fazer assim, descasca macaxeira, abana o fogo...*; quando faz caçuma, está junto, fazendo.

Com cinco anos de idade já começa a aprender a fiar; aquela mais inteligente com três anos já mexe; já faz esteira pequena e coloca o próprio algodão dele pois quando a mãe começa a trabalhar, então ela entrega pra menina começar também; assim que começa, vendo a mãe fazendo, ela fazendo.



A aprendizagem da tinta natural vem nas conversas, no diálogo, contando as histórias na madrugada ou de tarde começa a contar as histórias: nós temos tinta natural, a gente pega aquela casca de aguano, pega assim etc sempre conta nas histórias; depois a mãe vai na prática, leva na prática e ela vai acompanhando com cinco, seis, sete anos já acompanha, já ajuda a fazer a tintura de artesanato.

A menina começa a tecer com a idade de oito, nove anos; não é aquele tear grande; começa a tecer pulseira pequena, tiara, começa daí, começa com txere beru; txere beru a mãe ensina; as vezes erra, a mãe do lado mostra, as vezes a prima, a cunhada, a avó acompanha ensinando; depois que fez o primeiro desenho, o segundo então já vai começando fazer; e é assim.

As meninas com oito anos, quando é lua nova junta todas as meninas da aldeia e traz a medicina, aquelas mulheres que conhecem todos os desenhos, as mestras que conhecem melhor, que conhecem as histórias etc que colocam o líquido no olho das meninas.

Faz assim pra entregar a sabedoria dela; pois se é qualquer uma que não sabe de nada e coloca a medicina no olho, o que vai aprender a menina? É isso que tem que ter, essa é a ciência huni kuin, as pessoas que são conhecedoras que aplicam, que colocam no olho a medicina.

Também cantam as músicas; quem canta as músicas são aquelas pessoas que conhecem os desenhos, que conhecem as histórias, entregando; quando canta a mulher cantora coloca a mão na cabeça, aquela que está tecendo tem que acompanhar.

Tem um ritmo próprio de cantar das mulheres, assim como tem dos homens; homem também pode cantar nesse momento, quando a jovem está tecendo, está aprendendo; pode até cantar junto homem e mulher.

Na hora da colheita do algodão que as mulheres contam as histórias, contam as histórias de Yube, antigamente; às vezes as velhas fiando algodão, não fica parada não; os netos, as crianças na roda, elas aproveitam pra contar história; conta a história de Yube, que trouxe esse kene, que pode aprender primeiro txere beru; sempre eu vejo, quando as mulheres estão juntas contam as histórias, o significado, a ciência, dá conselho sobre o papel da mulher, conta as história de Yube Kene.

Capítulo 2 – Prática de pesquisa: percurso como professor pesquisador

Atividade docente: primeiras pesquisas

Eu trabalhei 15 anos de professor, na sala de aula; e na prática também; desde a terceira série eu fiquei como professor da comunidade; depois da minha formação no ensino fundamental, encontrei as pesquisas dos professores pesquisadores, principalmente shenipabu myui, escrito na língua; era muito importante esse material, pra gente poder trabalhar como professor; por que em cima dela você pode fazer leitura, ensinar os alunos a pesquisar e escrever outras histórias; na escola você pode trabalhar com desenho, com ilustração; através dessa pesquisa você pode trabalhar em grupo, em teoria; pode colocar os alunos pra trabalhar a oralidade.

Dentro da sala de aula, então, se tinha algum atrapalho, algo que eu não entendia, eu convidava meu pai, a pessoa mais conhecedora; ele vinha na sala de aula, contava para os alunos o que era aquilo que eles estavam estudando; era assim que a gente vinha trabalhando a educação tradicional.

Quando ensinava a cantar as músicas do mariri, de tarde tem prática; chama os conhecedores, cantores que são os velhos, o pajé; coloca os alunos na roda; os pajés vão avaliando, cada aluno vai cantando alguma música, o pajé avalia; se perdeu alguma palavra ele informa; se errou no ritmo, alguma parte, ele informa; se vê alguma dança diferente, os pajés informam.

Assim que eu vinha trabalhando tanto na teoria quanto na prática; se eu trabalhei com desenho na pintura, e escolhi um desenho pra fazer no caderno ou no papel sem pauta, ilustração, depois, à tarde, eu colocava na prática com os alunos; agora vocês vão praticar: vão preparar jenipapo, vamos começar a pintar, essa é uma aula prática que vocês estão fazendo; o que vocês já aprenderam na teoria, agora eu quero que você faça na prática; e eu vou chamar a conhecedora, ela que vai avaliar vocês; principalmente as mulheres; as mulheres fazem pintura, no corpo das crianças, dos jovens etc; e os mais conhecedores explicam como é que é, faz assim; assim que eu trabalhava; os homens eu pedia pra produzir e fazer os desenhos na borduna, no chapéu pra eles pintarem; assim que eu trabalho, principalmente se eu trabalhava no kene.



Se eu trabalhava na parte das histórias, era a mesma coisa: trabalhava as histórias, ilustrações na sala de aula, em grupo; depois, à noite, dia de sábado, faz uma roda, escolhe alguns alunos, começa a contar aquelas histórias, para os parentes ouvirem; ou chama os pajés para contar a mesma história que eles já estudaram no papel; a mesma ou outra história; aí você vai avaliando; a história não é sempre igual, tem algumas coisas que a gente muda; algumas coisas as pessoas fazem alguma mudança de alguma forma e então, outras pessoas mais antigas encontra outra um pouquinho diferente; eu vinha observando isso sobre as nossas histórias, nossa realidade; assim que eu trabalho na sala de aula.

Eu também levava os alunos nas manifestações culturais; leva os alunos pra intercâmbio; vamos lá, vocês já estudaram, agora vocês vão cantar lá; na verdade; você vinha praticando, agora vocês vão apresentar na roda; você não fica fraco, vocês são alunos, se um dia você quer ser txana também, você tem que cantar, começar agora; é assim que a gente aprende, é assim que a gente faz; eu fazia assim com meus alunos.

Experiências de Pesquisa

Professor pesquisador

O professor pesquisador é nós mesmos que temos que pesquisar a herança do nosso povo, herança dos nossos pais, nossa cultura; não é só pessoas do outro povo que pode pesquisar, nós mesmos que pesquisamos; ninguém deve pesquisar por nós; os professores pesquisadores nós temos que pesquisar a nossa identidade, principalmente as nossas línguas, as nossas festas, as nossas histórias, as nossas medicinas, nossas pinturas, nossas músicas, nossas danças, nossas caçadas, nossas comidas típicas, nossos artesanatos; antigamente nós tínhamos todo nosso conhecimento, 100%.

Hoje em dia, depois do contato com os txai, que a gente chama, que são os brancos, já está tudo diferente; por isso, pra trazer esse conhecimento de volta, registrar nossa identidade no papel, pra poder fortalecer na teoria, dentro da sala de aula, junto com os jovens, junto com os velhos; é pra isso que a gente tem o professor pesquisador.

Mas não é só o professor que é pesquisador; nós pesquisadores temos a nossa fonte que a gente pesquisa com ele; são os velhos e velhas conhecedores do nosso pedagógico dentro da nossa terra.

Com eles a gente pesquisa na prática tanto com escrita como com audiovisual; nós registramos pra poder veicular nas escolas; é isso que faz o professor pesquisador huni kuin; pesquisando e colocando na prática com a comunidade, fortalecendo a nossa cultura; é muito importante a gente fazer isso, deixar nossa cultura viva; se nós não fizermos isso, daqui mais cem anos vamos perder a nossa cultura; e quem é que vai trazer esse conhecimento pra nós, para os jovens; foi pra isso que as lideranças escolheram nós pra pesquisar a nossa identidade; por isso que nós estamos trabalhando, pesquisando o nosso conhecimento tradicional pra registrar, pra colocar na prática.

Um grande pesquisador: meu pai Agostinho Inka Muru

A história do meu pai, o meu pai foi pesquisador; Inka Muru trabalhou como primeiro professor dos professores que desde 83 começaram a trabalhar no Jordão; antes de 83 ele que tinha começado a dar aula; ele foi cacique geral, liderança das comunidades; ele foi agente de saúde.



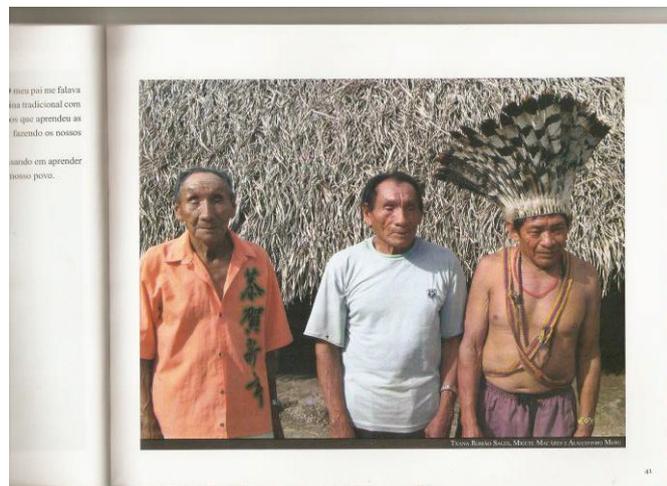
Ele vinha tomando chá ayahuaska, trabalhando com txai Macedo pelas terras indígenas, na luta pela conquista da terra indígena, fazendo todo tipo de atividade, defendendo o nosso direito.

Um dia ele foi tomar ayahuaska no rio Amonea, com uns 40 anos de idade; a ayahuaska contou pra ele: se ele não valorizasse a cultura dele ele não ia mais poder andar pelo mundo; a ayahuaska falou pra ele, ele me contava essa história.

Yube mesmo falou pra ele dentro da ayahuaska;

– Você continua viajando sem pesquisar, seu conhecimento não vai valer a pena, todo o trabalho que você esta fazendo não vai ficar na história; se você conhecer o seu conhecimento você vai ensinar seus filhos, você vai valorizar mais sua cultura, ajudar mais seu povo, você vai andar mais no mundo, fazendo coisas mais importantes.

Então ele acreditou na fala de Yube, que falou pra ele dentro da miração; começou a pesquisar o meu povo, aqueles que eram conhecedores das histórias; não é só as músicas, pesquisava medicina tradicional, história, pesquisava música de festa de Katxa Nawa, Katxa Txirin, ritual sagrado Nixpu Pima, os pakarin, festa de gavião que ele aprendeu um pouco pesquisando tanto dentro do rio Jordão como em outras regiões; e vinha gravando, vinha escrevendo; ele aprendeu esses conhecimentos; não aprendeu tudo, mas aprendeu o que pode aprender e repassou pra nós na oralidade, na prática, no conhecimento tradicional.



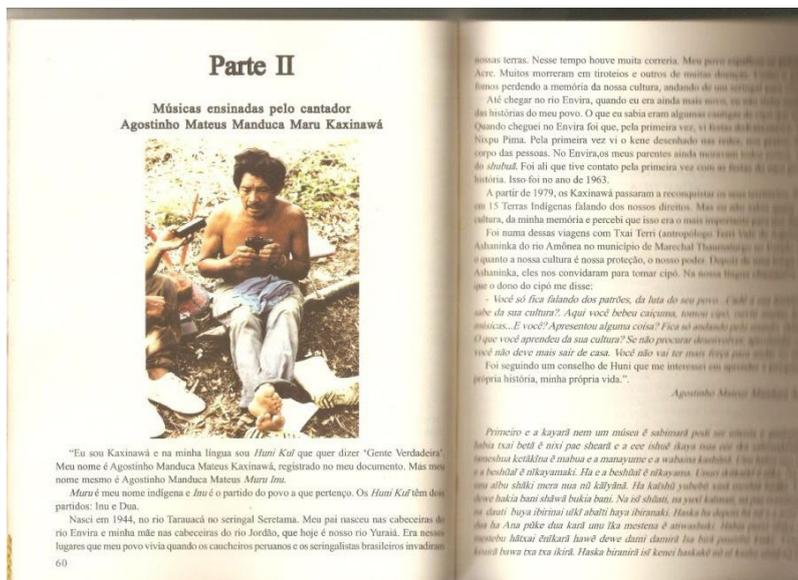
Ele aprendeu com velho Romão Tuin, pai do Ibã, com quem ele estudava; com o velho Miguel Macário, com quem ele estudava e pesquisava; com o Manoel Vandique que é primo dele e estudava junto com ele; Velho Souza Paulino, que era um grande artista nas danças, manifestações culturais.

Começou a pesquisar com eles, com os velhos mesmo, todos juntos comendo, bebendo; viajava, chegava na casa deles, passava dias conversando, tomando caiçuma; de noite, as vezes tomava ayahuaska junto com eles, o velho começava a contar história; ele vinha gravando; assim que foi a luta dele, como ele conquistou.

O interesse dele era produzir livros; ele produziu um livro que conta a história dele, ele produziu dois livros da medicina huni kuin, ele ajudou a produzir livro do kene com txai Dede, ele ajudou o Joaquim Maná em seu livro a respeito dos kene, ajudou o Ibã no livro sobre os huni meka, cantos da ayahuaska; foi assim, depois que ele aprendeu ele valorizou e produziu tudo isso.

E ele também conversava com as mestras; Helena, mulher do Souza; Luzia que é a mais velhinha conhecedora desse conhecimentos do kene; ele vinha perguntando as velhas também, não é só velho não; pois são as mulheres que tem mais conhecimento do kene. Ele perguntava as músicas, pedia pra cantar pra ele, ele gravava; ele tem muito material gravado; depois ele transcrevia no caderno dele; ficava no caderno, ele olhava, pesquisava no caderno e aprendia.

Assim que eu analisei o trabalho dele e passei a acompanhar; quando ele cantava, eu cantava junto, ajudava a cantar; ajudando eu vinha aprendendo algumas músicas; as histórias, pois eu estava andando junto com ele e ele perguntava e os velhos contavam história e eu estava do lado ouvindo junto com ele; ele perguntava e os velhos contavam, amigos dele que são mais conhecedores; assim que ele fez e eu acompanhei.



Agostinho Muru em trecho do livro *Nixi pae - O Espírito da Floresta* de Ibã Huni Kuin

O trabalho de pesquisa do meu pai; ele nunca desistia do caderno e da caneta dele; sempre com a capanga dele do lado, seu caderninho de anotações, a caneta na mão; ele sempre ia pesquisar, quando chegava em algum lugar, na casa de um amigo mais conhecedor, ele sentava, conversava, começava a perguntar algumas coisas, contava história do que já tinha feito na vida, pois ele viajava muito.

Contava as histórias de quando andava com o antropólogo txai Terri de Aquino; grande professor do meu pai foi txai Terri, que a primeira conquista da terra fez com ele; quando andava na conquista da terra, na conquista da educação, direitos indígenas; foi aí começaram a mostrar pra ele como era fazer relatório; os antropólogos davam de presente gravador pra ele.

Daí que ele vinha começando a pesquisar, o que ele ouvia sempre anotava; se não tivesse gravador ele pegava a caneta; se pesquisava as músicas, ele pedia às pessoas pra cantarem uma frase, o velho cantava, ele anotava; escrevia duas ou três músicas; quando voltava de novo, ele perguntava de novo.

Quando gravava com gravadorzinho ele ficava o dia na floresta ou sentado num lugar mais tranquilo; ele sempre ficava escrevendo, transcrevendo no caderno; quando vinha trabalhando e não tinha computador pra ele digitar, ele deixava no caderno mesmo.

E pegava o caderno, se ele não tinha aprendido ainda aquela história; ele pegava o caderno dele e mostrava pra nós: *Esse aqui é uma arma pra você; eu estou registrando e pensando em você, pra vocês aprenderem; e depois que vocês aprenderem vocês vão ensinar meus netos, os seus irmãos mais novos, os parentes que querem aprender; aí que vocês vão utilizar esse material.*

Sempre vinha falando pra nós: *esse é o meu terçado*, ele me falava; caneta dele, ele dizia que era terçado; *esse aqui é o terçado, quando se faz pesquisa, você pode andar em qualquer lugar do mundo mostrando sua pesquisa, mostrando seu trabalho*; ele sempre vinha fazendo isso.

O que ele aprendia não escondia não; se ele aprendeu história, contava história pra nós, se ele aprendeu as músicas, cantava pra nós, ensinando pra nós, ele jogava esse conhecimento pra nós; às vezes ele ficava na floresta o dia todo, quando ia pesquisar a medicina, cada planta; chegava lá com o velho, perguntava, escrevia o que ele informava; limpava as medicinas, limpava o lugar; deixava limpo pra quando vai de novo pra analisar de novo; ele sempre fazia o trabalho dessa forma; não é só na aldeia; onde vai já vai fazendo pesquisa; não parava de pesquisar.

Capítulo 3 – Nos caminhos do Yube Kene

Material didático

A importância do professor pesquisador para as escolas indígenas, focado para a comunidade, principalmente está na língua; por que em algumas regiões têm comunidades em que o idioma está 80%, 90%, 100%, da nossa língua, fortalecendo mais a nossa tradição; mas em outras terras indígenas, o contato foi muito forte, ali já está perdendo quase, é possível ajudar trazendo como é esse nosso conhecimento; esse conhecimento não de uma única região, é de todo o povo huni kuin, o grupo que pertence a cinco regiões dos huni kuin aqui no estado do Acre; é isso que pode ser fortalecido tanto na escrita como no audiovisual.

Essa é que é importância da produção de material didático; às vezes o professor sem o conhecimento, não tem mais os velhos pra informar; tendo material didático, como livro, pega o livro, faz leitura, é o mesmo que estar conversando com os velhos, o mesmo que estar ouvindo a fala dos velhos; a pesquisa para o material didático já é trazido e repassado pelos conhecedores da tradição.

Isso é muito importante para as nossas escolas; não é só produzir e engavetar não; é produzir pra funcionar nas escolas, para os professores trabalharem, para os alunos lerem e aprenderem a fazer, colocar na prática para as futuras gerações.

O professor indígena até pode usar material didático do nawa, mas focado, abordando a nossa tradição, mas realmente a verdade é nosso material didático que é o mais importante que tem.

Na formação do professor pesquisador, a produção do material didático é uma fonte de pesquisa que vai ficar para aqueles que estão se formando no ensino fundamental e médio pra vir pra universidade; onde se pode pesquisar também pra fortalecer e ampliar mais as pesquisas.

O professor pesquisador aprende muita coisa quando está em atividade; a forma de usar, a ciência daquele objeto que ele está pesquisando; as histórias, modo de usar; por exemplo, se você pesquisar eu na minha experiência quando você está pesquisando kene: eu não sabia nem desenhar, só as mulheres que faziam desenho, quando comecei a fazer pesquisa, eu comecei a fazer desenho também, igual mulher; é assim que traz esse ensinamento; quando você começa pesquisar você vai conhecer a raiz, a fonte onde nasce, o tronco até o galho; por isso que é importante.

O professor pesquisador, você vê a dificuldade; primeira coisa: de onde você vai começar a perguntar os velhos; aí que o bicho vai pegando; tem que ter uma boa qualidade, conversar com os velhos, sentar etc; na aldeia pode ir pescar, trazer alguns peixinhos, chama os velhos, dá aquela comidinha, dá aquela caiçuma; aí vai conversando.

Aí que você vai ter uma aprendizagem da pesquisa: fazer roteiro, como é que faz roteiro, qual a pergunta que

tu vai fazer; esse roteiro é muito importante na aprendizagem; você vai fazendo e aprendendo; aprende muita coisa; fazendo transcrição de material.

Se você faz pesquisa com audiovisual, vai aprender a mexer com a câmera; você vai aprender a forma de filmar, forma de gravar; quando vai fazer edição é a mesma coisa; transcrição também; vai aprendendo a mexer com tecnologia, vai crescendo e conhecendo muita coisa.

As atividades relacionadas ao kene podem ser desenvolvidas na área de geografia, na área de história, na área de ciências, matemática, na hora de geometria você pode utilizar o kene; qualquer disciplina você pode utilizar o kene; dependendo do que você planejar.

No conhecimento tradicional não é nada separado; na nossa aula sempre eu vejo isso; todas as disciplinas é tudo junto, matemática, língua indígena, história, ciências, geografia, arte, física, é tudo junto.

Audiovisual como material didático

Eu sempre gostei muito de trabalhar com as imagens, gravar nossa tradição, nosso desenho, pintura e a nossa manifestação cultural; para nós, o audiovisual é um importante material didático da nossa escola; a gente pode ver ao vivo as pessoas falando.



Um exemplo bom: o meu pai já passou pro outro mundo; foi um grande pesquisador, a gravação que nós fizemos com ele, vai valer a pena como material didático; os netos que não conheceram, vão conhecer e ouvir as histórias com ele mesmo falando; podemos colocar na sala de aula, fazer projeção para as comunidades.

O audiovisual é uma alegria, é uma união também que traz pra comunidade; se concentrar, relembrar a nossa tradição, o que a gente fazia no passado, o que já foi feito, pra podermos pensar o que vamos fazer no futuro, o que devemos melhorar.

A partir do audiovisual podem ser propostos diálogos com as pessoas; a gente analisa que o audiovisual é um material didático muito importante não apenas para a comunidade, mas pra mostrar também pro mundo, pra

sociedade conhecer que nós somos o povo Huni Kuin; e mostrar nossa identidade, que nós temos nossa história, que nós temos a nossa ciência, nós temos a nossa própria cultura; se você fala e não mostra é uma coisa, se você fala e mostra com audiovisual podemos mostrar que nós temos essa realidade que colocamos na prática; por isso que é um material didático muito importante.

Você também vai praticando como filmar, como transcrever, como elaborar roteiro da filmagem, a regra da filmagem; assim que a gente aprende, mexendo com a tecnologia; eu gosto muito de trabalhar com audiovisual.

No audiovisual a gente pode aprender como na prática; não precisa de escrita; você ouvindo os velhos falando, vendo que ele está fazendo, você pode fazer também na prática; é pra isso que nós gravamos as pessoas conhecedoras da nossa tradição, os ensinamentos importantes; é fundamental trabalhar com audiovisual; criança pode aprender vendo; embora que não saiba ler, o audiovisual mostra; e dá aquela emoção pra fazer, mostra mesmo ao vivo, sem precisar da escrita; é o mesmo que você estar falando, embora que já tenha sido há muito tempo, 10 anos, 20 anos, com 50 anos, você vê a pessoa falando; isso é importante.

O audiovisual é um instrumento muito importante que é não só pra mostrar qualquer imagem; o audiovisual mostra a tradição; a gente filma de acordo com a realidade mesmo; o que funciona desde a origem até o dia de hoje; a cultura que permanece.

O audiovisual grava imagem e voz, mostrando pro mundo quem realmente nós somos; de que forma nós vivemos no nosso cotidiano, de que forma que nós valorizamos a nossa cultura; de que forma que nós respeitamos aquela cultura que nós temos, de que forma nós ensinamos para os jovens; por isso que é um instrumento muito forte, que em qualquer lugar do mundo pode conhecer a nossa realidade.

É isso que a gente analisa, o audiovisual é igual um velho que está em nossa frente, grava igual txana, tudo que você fala, grava; mas transmite também esse conhecimento; máquina não fala, mas pega e transmite pra ser humano; pra entender o movimento e a cultura do povo.

Eu comecei a participar no audiovisual junto com o vídeo nas aldeia; eu nunca tinha visto um filme assim gravado, com povos indígenas.

Começaram a mostrar diferentes culturas, dos outros povos; eu fiquei emocionado; vendo as danças, as músicas, as brincadeiras, o modo de viver dos outros povos; e assim mostrando, comidas típicas, pescarias, caçadas. Eu pensei: *isso é muito importante!*

Aí eu pensava que audiovisual era só você filmar e já ficava dessa forma, pronto; então, em 2005, como eu fui escolhido pela comunidade, eu comecei a gostar da câmera; quando nas oficinas, com os outros parentes com quem eu trabalho, Fernando, Vanessa, que são os outros cineastas indígenas do Jordão, no primeiro filme, *Novo Tempo, Xinã Bena*, no começo, Vincent não explicou nada; disse: *agora vocês vão trabalhar, você filmar como dá pra filmar*; e entregou instrumento, só pra avaliar; eu comecei a pegar e filmei logo a floresta rodando,

aí depois eu comecei filmar as crianças, as casas, o rio, eu pensava que era pra fazer assim; eu pensava que era filmar de todo jeito; então nós fomos fazer uma avaliação do nosso trabalho; eu vi que a minha câmera só ficava rodando; isso foi uma aprendizagem muito boa.

Aí que começou a me mostrar que é o mesmo que você começar a estudar na escola, com a escrita; audiovisual também é uma aula, uma aula muito forte; pra poder trabalhar tem que ver, como é, a forma; e isso foi explicado pelo Vincent; com 3, 4 dias eu comecei a melhorar.

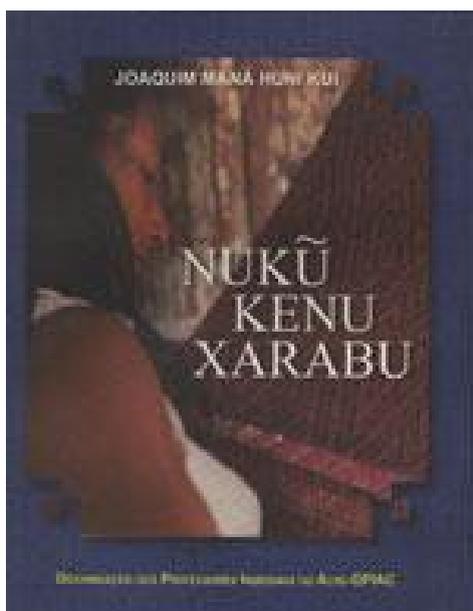
Por isso que eu falei: câmera é igual espingarda; tem a espingarda mata pombo, outra que chama de rifle etc você pensa que não vai acertar, mas quando você acostuma, começa a acertar nos bichos; assim que eu comecei a lutar com a câmera, com muita dificuldade, mas eu fui conhecendo e trabalhando com filmagem;

Primeiros contatos com a pesquisa do kene

Na época que o Joaquim Maná fez a pesquisa eu ainda era estudante na escola, junto com o professor Norberto Tene.

Essa época eles vinham fazendo essa pesquisa, os professores mais velhos, professores pesquisadores, eles já faziam o ensino médio, eles começaram a pesquisar o kene; eu estava participando do Curso de formação de professores na Comissão Pró-Índio do Acre e ouvi a história do livro que tinha sido feito pelo Joaquim Maná a respeito dos kene; eu vi, olhava, lia, analisava como ele tinha feito, tirava foto da imagem das mestras.

Mas o que me puxou mais para pesquisar o kene foi mais tarde, quando eu estava trabalhando com Zezinho Yube, sobre o registro audiovisual da pesquisa que tinha sido iniciada pelo Joaquim Maná, seu pai.



Nuku Kenu Xarabu

O livro dá continuidade à pesquisa da arte gráfica kaxinawá apresentando as diversas formas de usos do kene e os seus variados tipos feita pelo pesquisador Joaquim Maná. Ele traz também as histórias de origem desses desenhos, os registros visuais dos processos de feitura dos objetos da cultura material com kene dos Huni Kui. Está dividido em três capítulos: no capítulo I, é apresentada a história de origem do algodão e de como o povo Huni Kui aprendeu os diferentes kene e seus segredos. O capítulo II trata do uso e tipos de kene utilizados na pintura corporal, classificada por gênero e idade, e as músicas a elas associadas. No Capítulo III, são apresentadas as imagens, os nomes e classificação dos kene. 78 páginas, publicação em língua indígena kaxinawá/hãtxa kui, 2008

Eu estava filmando o kene e eu gostava de filmar a mulher tecendo, cantando, junto o povo, a alegria, isso me chamou muito a atenção pois eu sou cineasta também companheiro do Zezinho.

Eu acompanhei ele nessa pesquisa que resultou no filme Kene Yuxi, *As voltas do Kene*.

O Zezinho me convidou; a gente trabalhava com o Vídeo nas aldeias; ele estava fazendo oficina de kene na aldeia dele e chamou meu pai pra registrar a história de como foi o surgimento do kene; tudo isso para o Zezinho e Maná gravarem.

Eu gravei a saída do meu pai da nossa aldeia no Jordão, acompanhando até chegar na aldeia deles, no rio Tarauacá; eu ajudei na filmagem da cantoria; não é só meu pai também, é coletivo; as mulheres contavam as histórias, aquelas que é mais conhecedora; e eu acompanhava ele, filmar, ajudar; esse filme do Zezinho, *As voltas do kene*, tem um bocado do meu trabalho.

Nesse processo o que me chamou a atenção foi o Yube Kene, que é o sagrado que ensinou pra nós; aí que eu pensei: *o Joaquim fez de tudo, mas cada kene dá de fazer um projeto, dá de nós fazermos um livro*; foi aí que eu pensei, quando comecei a pesquisar na Universidade: *eu vou escolher o tema kene pra mim pesquisar Yube Kene, pois eu já estou mais aprofundado nesse conhecimento sobre kene, sobre as histórias; eu posso registrar outro livro, a partir do que o Joaquim já fez, acrescentar algumas coisas, produzir outro livro, sobre Canto de Yube Kene*.

Kene Yuxi, As voltas do kene

2010 / 48min. / Huni Kuin (Kaxinawá) Direção e fotografia: Zezinho Yube

Sobre o filme *As voltas do kene*, foi o Zezinho que me informou antes de começar; em 2008, talvez; disse:

– Eu queria fazer um filme do kene, por que o meu pai já produziu material didático, o livro, no fechamento eu gostaria de fazer um filme, filmar a Terra Indígena do Rio Jordão, com as mestras, com as pessoas conhecedoras, e aí você pode me ajudar, você que já é cineasta.

Depois chegou o recurso do projeto aprovado pra fazer essa gravação de kene; eu fui convidado dele, fui à aldeia dele. Ele convidou meu pai, que era conhecedor das músicas, das histórias; convidou pra apresentar o kene, junto com as mestras; eu que levei meu pai, eu sou cineasta e levei até chegar na aldeia do Zezinho.

Nessa viagem eu fui gravando até chegar na aldeia; a gente já tinha trabalhado no filme Huni Meka, *Os cantos do Nixi Pae*, em que eu tinha gravado, editado com a equipe do Vídeo nas aldeias.

Eu fiquei uma ou duas semanas na Terra Indígena Praia do Carapanã; quando nós chegamos lá, organizamos as mestras; cada mestra que ia fazer cada tipo de kene, tem uma mestra mais idosa, mais conhecedora no outro grupo, fazendo cantoria; gravação de cantoria da tecelagem; falando das histórias, como é que é, qual o significado de cada kene.

Meu pai foi entrevistado, minha mãe; meu pai cantando, minha mãe também; minha prima que é uma grande mestra contando a história e cantando a música da tecelagem; foi um grande encontro pra produção e registro

2008/ 25 min./ Dir. Tadeu Mateus Kaxinawa/ Siã Huni Kuin

Nós fizemos um pequeno filme sobre a história do kene, meu irmão fez um projeto da lei de incentivo; fizemos o filme sobre o mito junto com meu pai, ele contava as histórias do surgimento da tecelagem, do kene; todo mundo junto, com a comunidade, com participantes das outras aldeias; nós gravamos como se fosse um teatro, uma dramatização do surgimento do kene; meu pai cantava como é que é pra tecer, as meninas acompanhando os alunos sempre junto; isso que eu vinha fortalecendo a pesquisa.

Orientação em campo

Eu vinha pesquisando essa pesquisa de kene e meu orientador, txai Amilton Pelegrino de Mattos, chegou na minha comunidade; nós organizamos uma mini-oficina de kene em tecelagem de uma semana.



Eu mesmo já tinha planejado como eu podia fortalecer mais a minha pesquisa; eu planejei como a gente fazia na escola: trabalhamos na teoria, como a gente conta história de kene, como apresenta na forma de teatro a história, escolhi as pessoas que iam contar as histórias, escolhi a mestra que ia cantar na hora da tecelagem, escolhi o grupo pra fazer tecelagem, pra fiar, o grupo de homem pra fazer artesanato, borduna, pedi pra eles pintarem, pra dizerem pra que serve essa pintura; também mostramos trabalho na teoria, desenho no papel; entrevistando cada aluno, como entende o kene, pra que serve.



Isso tudo foi organizado durante uma semana no Centro de Memória da Aldeia São Joaquim. Como minha câmera estava com problema o professor fez o registro mais meu filho; muitas horas de gravação que nós

tivemos.

Fizemos danças, dramatização, pegamos a imagem da jibóia; dramatizamos a história do surgimento do kene, história de surgimento da tecelagem; mostramos como Yube encontrou com Siriani. Isso tudo que nós apresentamos.

Capítulo 4 – Canto de Yube Kene

Continuando a Pesquisa

Depois do filme do Zezinho, falou assim meu pai:

– Meu filho, eu já ajudei muitas pessoas produzindo material sobre kene, agora como é você, meu filho que está pesquisando, agora nós vamos coletar mesmo, aprofundar mesmo, mergulhar mesmo como é que é mesmo; se tu vai pesquisar Yube Kene eu vou te ajudar com a história, a ciência, como é que a gente pode movimentar; não se preocupe não que a nós vamos fazer o seu TCC; vou te ajudar acompanhando; eu já estou pesquisando, já tenho bastante coisa, eu vou te ensinando, você vai aprendendo vamos fazer a tua pesquisa de qualidade.

Então nós começamos a escrever com ele.

Histórias de Yube

Meu pai me contava que antes do dilúvio, Yube era gente igual nós; é chamado de Yube, nome na língua; Yube vem de antes do dilúvio; depois do dilúvio que transformou em cobra; recebeu as forças da natureza, conheceu os desenhos que veio com essa sabedoria.

Foi esse Yube que encontrou Siriani e transmitiu esse kene pra movimentar esse desenho na cultura huni kuin; e hoje em dia nós temos esses bonitos desenhos que nós temos na nossa arte, que é a nossa identidade que a gente valoriza muito.

É uma ciência muito forte essa nossa sobre kene; é o sagrado, o espírito que traz aquela harmonia sagrada pra nós; que mostra o símbolo para o povo huni kuin; seja em nossas danças, em nossas caçadas, nas nossas pescarias, nos casamentos, em toda nossa cultura nós usamos nosso kene;

Eu vou contar as duas histórias de Yube Kene que eu pesquisei; primeiro, meu pai me contava a história da origem de Yube; Yube é a jibóia em língua portuguesa; na nossa língua a gente chama Yube e Bari Sirika; no nosso conhecimento Yube é sagrado que nós consideramos muito; força muito forte pra nós, que ele que trouxe esse ensinamento. A história dele é essa.

Nós, povo Huni Kuin morava na maloca, distante da água; uma mulher casada morava numa maloca; um dia ela sozinha foi buscar água; saiu da maloca; pegou seu tibungozinho; colocou na cabeça o xumu, que é um vaso, um pote que a gente pega água com ele; ele era feito de cerâmica, não tinha nada de desenho.

Ela foi caminhando no rumo do igarapé; ia seguindo até chegar num certo ponto, na beira do igarapé, encontrou Bari Sirika; ele é Yube; a mulher ficou espantada; ficou assim olhando, que o desenho de Yube era

bonito, bem bonitinho mesmo; Yube estava atravessando no caminho.

Aí ela pensou: *Ah se eu soubesse fazer um desenho desse tipo do corpo do Yube eu fazia minha arte bonita;* isso que a mulher pensou no pensamento dela; então ela falou:

– *Yube, me ensina desenhar, pra eu fazer um desenho bonito igual a esse do seu corpo.*

Aí Yube rodou assim, em um momento Yube se transformou numa pessoa, se transformou em gente mesmo; e ele conversou com Siriani:

– *O que você está desejando?*

– *Eu estou pedindo pra você me ensinar um desenho bonito igual do teu corpo, da tua malha, tudo quadradinho.*

– *Se você quiser aprender eu te ensino, vem aqui...*

Então o Yube começou a enrolar a Siriani, enrolando Siriani; aí chegou a boca perto do ouvido dela e começou a ensinar os desenhos; ensinava os kene.

Primeiro desenho que ensinou foi txere beru, Yube ensinou txere beru; txere beru é olho de curica; txere é o pássaro, curica; beru é olho; esse desenho parece olho daquele pássaro; aprendeu, foi aprendendo; ficou o dia todo lá e depois voltou pra maloca de novo; voltou pra aldeia, ficou pensando.

No outro dia foi de novo pra lá; foi marcado, agendado com ela; e Yube daqui a pouco estava lá; no dia seguinte, ele ensinou outro kene, outro tipo de desenho; e cada dia ele ensinava um novo tipo de desenho pra Siriani.

Estava com uma semana e a mulher já não estava mais fazendo comida pro seu marido, ela não atende mais o marido que está trabalhando; o marido então ficou desconfiado; *o que ela está fazendo mesmo, ela não fica mais aqui trabalhando em casa, só vai pro igarapé; eu vou já dar uma olhada no que ela está fazendo.*

E o marido pegou a flecha, a borduna e saiu; foi caminhando devagar atrás da mulher; a mulher saiu de manhã e ele foi atrás dela; quando chegou lá, o Yube estava todo enrolado com Siriani; o marido então se zangou e pegou Yube e deu uma cacetada, matou a jibóia.

A mulher voltou pra casa e começou a fazer tecelagem de rede e foi começando o kene; a cunhada dela vem olhar: *ih, tu tá fazendo um desenho bonito, me ensina também, quem que te ensinou...* e ela contava, *foi o Yube que me ensinou, eu vou te ensinar, esse aqui é txere beru.*

Yube ensinou pra ela que o primeiro desenho pra aprender é txere beru; assim, ela começou a ensinar a cunhada; depois veio a filha, e sabe né, quando sai uma coisa bonita, aí vem toda a comunidade, todo mundo quer aprender; e começaram a ensinar, passando esse conhecimento na prática, oralidade como Yube ensinou;

ficou professora, a primeira que encontrou Yube ficou ensinadora.

E continuaram, começaram a usar, a pintar, a manter o nosso artesanato; tento material do homem como das mulheres; até os dias de hoje permanece; assim finaliza a história;

A outra história que eu pesquisei foi contada por Isaka do Purus.

Um casal pegou Yube, Bari Sirika, filhote de Bari Sirika; cuidava dele, dava comida pra Bari Sirika; certo dia o Yube começou a ensinar; por que estavam cuidando bem dele, ele passou a falar com a mãe, chamou de mãe:

Mãe, eu vou te ensinar a desenhar, você vai aprender a desenhar, vai pegar vareta da folha de oricuri, quebra e vai medindo aqui na minha malha pra tu aprender como é o kene.

E começou a medir a malha de jibóia, medindo com aquele palitinho; começaram a mexer e aprender; ele não ensinou tudo, só ensinou um bocado.

Depois o Yube fugiu com uma menina; levou pra outro lugar, pra ensinar a guerrear com outro povo; foi e levou a criança; depois a menina voltou sem Bari Sirika; ele foi embora; ela tinha crescido rápido quando estava viajando com Bari Sirika; a mãe de Yube aprendeu e começou a fazer o desenho. É aí que começou a história do desenho.

Essa história é de lá do Purus, lá que ela foi contada. A primeira história que eu contei era meu pai que me contava, que a gente conhece aqui do Jordão.

Além do meu pai vir me informando sobre os kene; o pai não me ensinava o kene, ele me contava as histórias do kene; ele é conhecedor das histórias, das regras, da ciência, do surgimento.



Quem me contava também sobre kene é minha mãe, que é grande mestra; me conta sobre Yube Kene; sempre que ela está trabalhando na cerâmica ou na tecelagem ou no final da tarde eu perguntava pra ela, como que é

Yube Kene mãe, onde você começou aprender o kene; ela disse que começou a aprender com a comadre dela, o nome dela é Mariana; ela que começou a ensinar os desenhos, foi a professora dela, ela sempre contava sobre kene; qual o tipo de kene que pode utilizar etc nesse momento que ela me contava; a professora dela está viva.

Outra é a minha irmã, que é coordenadora das artesãs. Ela sempre pergunta para as pessoas conhecedoras do desenho: *qual o nome dos desenhos, qual é o tipo de kene, qual é o tipo de Yube Kene*; ela me informava; eu entrevistava, anotava, pesquisava ela; ela me contava as histórias; me explicava: *esse daqui que a gente pode pintar no rosto, esse aqui que pode pintar no artesanato ou na pulseira, tiara*.

Também sempre que eu fazia viagem em alguma festa, em algum encontro eu sempre encontrava alguma velha, eu perguntava a ela; principalmente Ozélia; ela me falou que Yube Kene sempre está relacionado com outro nome; por exemplo, Yube Bushka Sepia; que sepi já é outro kene; muitas vezes Yube Kene está relacionado com outro; aquele outro desenho sempre fica relacionado; ela me contava isso sempre assim.

Outra mestra com quem eu pesquisei foi com Leonilda, minha prima; ela grande mestra; ela é jovem mas ela é aprofundada nos conhecimentos de kene, que ela trabalha na tecelagem, na pintura, que ela é professora da comunidade, ela que ensina; eu sempre acompanhava ela; eu perguntava as histórias; ela cantava também como canta as músicas da tecelagem; como canta no ensinamento;

Outra pessoa com que eu pesquisei também foi Rosenira que é lá da aldeia Novo Segredo; ela que é artesã, mestra de artesanato da última aldeia; ela que me contava sobre Yube Kene: *como é que aprende, que é muito importante, nossa cultura*; ela é original, bem tradicional, ela me contava as histórias; dava nome dos Yube Kene, me informou.

As vezes eu levava papel e caneta, as vezes eu não levava, só na oralidade mesmo, só ouvia assim, perguntava, contando história, assim no intercâmbio; eu fazia assim, essas mestras sempre vinham me informando a respeito de kene.

Assim que eu colhi muitas experiências, não é só do kene que eu perguntava; nas minhas pesquisas eu perguntava também como é que se prepara pra aprender kene, como se ouve as pessoas mais antigas que preparam os jovens; então elas me contavam que pra preparar a jovem tem bawe, que é um líquido pra colocar no olho; sempre me contavam isso; pessoa mais sabido tem que encarar pessoa que está colocando; pra isso tudo tem regra, que não é todo dia; é na sexta feira, na lua nova; tem as músicas que são cantadas também; assim que me informaram essas mestras, as jovens e as mais antigas.

Também não é só meu pai que contava essas histórias; quando meu juntava com primo, o velho Miguel Macário que é pessoa mais antiga, me contava sobre as histórias, sobre o surgimento, sobre o kene; nas pesquisas eu gravava, registrava audiovisual fazendo entrevista, fortalecendo.

Kene Huni Kuin

Kene traz alegria, traz união; quando você faz kene pra alguma dança, uma festa, convida toda a comunidade, aprende a desenhar; pra fazer pintura tem que ir pra floresta, você já vai estudando geografia; depois tem que subir no jenipapo, aí já pega a educação física; tudo isso é aprendizagem, quando você começa a produzir jenipapo já é ciência, é química; também preparação é coletiva.



Na hora do Nixpu Pima você fica bem pintado, preparação das futuras gerações; quando a criança nasce você dá banho de jenipapo pra proteger das doenças, ter muitos anos de vida; o desenho não é só desenho; está conectado com a floresta; também não é só desenhar, tem as músicas que se relacionam com determinado kene; na hora da menina começar a ovular, dá banho, fica de dieta, toda pintada, dois ou três dias na rede; pra ficar forte, protegida, ser trabalhadora, educada.

Quando tem pessoa doente também você pinta kene no corpo dele e começa a cantar pra curar, pois traz essa força.

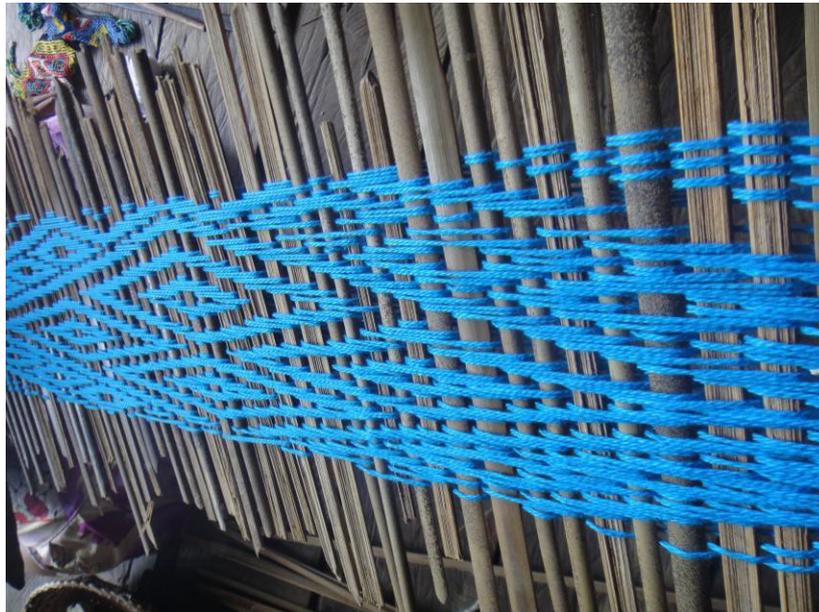
Yube Kene

Tem 24 tipos de Yube Kene. Yube Kene tem Yube Bushka, Yube Kate, Yube Nuseke, Yube Yseke, Yube Pukeyua; depois mistura: Yube Kate Sepia, Yube Bushka Txere Beruia, Yube Kate Shenã Shakaya.

Yube Kate é espinhaço da jibóia, você vê no couro dela, em cima do espinhaço, desenhado da jibóia, por isso que diz que esse é Yube Kate, é o mesmo que você ver malha da jibóia, os desenhos ficam da mesma forma, esse que é Yube Kate.

Yube Bushka é cabeça da jibóia e os desenhos ficam o mesmo que cabeça da jibóia, forma da cabeça da jibóia, aí que chama de Yube Bushka.

A história que eu ouvi do Purus, que eu pesquisei que ensinava sobre a malha da jibóia; saia da malha da jibóia, além de Yube Kate, da malha da jibóia sai o txere beru.



Txere beru é o alfabeto do kene que a gente sabe; alfabeto do kene pois é a primeira coisa pra aprender kene, aprende esse txere beru; daí pode aprender esses 62 kene; txere beru é a primeira raiz no alfabeto; aí depois você vai aprendendo como as letras, como se fosse as sílabas, as palavras, as frases, igual produzir um texto até terminar.

É assim que aprende, juntando; porque pra criar palavra tem que juntar sílabas e letras; a mesma coisa também Yube bushka txere beru shenã xakaya, já pega txere beru, olho de curica e a casca de ingá, Shenã shaka; pega parte do animal e parte da floresta; todos esses kene são relacionados: os animais, a floresta... a natureza né; e só pega as coisas sagradas, por que o kene é sagrado.

O kene é uma escrita; o kene é uma matemática, uma ciência, uma história; isso por que através do kene tem história, tem ciência dele, tem matemática.

Pra fazer kene tem que contar treze linhas de fio pra pegar ou cinco ou seis e juntar, por exemplo; e na matemática tem geometria também, que pega o quadrado, a forma etc; pra fazer isso tem que ter aquele especialista, aquele técnico pra explicar; não é de qualquer jeito, de qualquer forma que vai; tem que ter concentração, tem que preparar pra conhecer tudo isso, por que é sagrado.

Tem que preparar com as músicas, por isso que precisa das músicas, da cantoria, pedindo as forças para que deem aquele conhecimento, tranquilidade, firmeza, pra que a natureza libere e a gente comece a utilizar.

Quando nós fazemos uma rede nova tem as músicas, quando você vai deitar na rede tem a cantoria; porque você cantou na hora da tecelagem, na hora de deitar tem que ter a música; isso também existe.

Não pode deixar sem desenhar por exemplo o sanputari; sanputari é uma grande farda do pajé ou grande liderança; não é qualquer criança que usa o sanputari; eu uso porque eu já entrei na universidade, estou me formando, sou pesquisador, eu já tenho direito de usar o sanputari; quem pode usar é quem sabe a cantoria, sabe desenhar, contar as histórias; se você tem esse conhecimento pode usar.

Rede pequena desenhada é uma cadeira do pajé, uma cadeira da liderança que pode ser desenhado com Yube, que é coisa sagrada; isso é uma coisa muito importante que existe em nossa tradição; não é de hoje, é desde a origem.

Quando você casa, a sua sogra vai fazer um txintunti pra quando você faz um trabalho, quando você está enfadado, você chega no txintunti, você é cacique, daí mesmo que começa tomar caiçuma, dentro do txintunti faz reunião, dentro do txintunti os pajés contam as histórias tradicionais; é por isso que esse kene é um ensinamento sagrado que traz a força, traz a energia.

Tasa kene, quem pode sentar é aquele que vai aprender na festa de gavião, preparar mesmo pra ser txana, aprender todos os nossos conhecimentos, nossa identidade geral: músicas, histórias, desenhos, tudo, nosso conhecimento da educação tradicional; se quiser aprofundar você senta no tasa kene; tem pakarin também quando você vai sentar no tasa kene; o pajé vai te acompanhar; é pra isso que a gente usa o tasa keneya.

Combinação de kenes

Já tem nome certo pra combinar um kene com outro; a mestra já conhece; quando você quer fazer só Yube kate você faz, pode misturar com outro; quando quer fazer o sepia ou Shinã shakaia, o próprio txere beru mesmo, rodeando o Yube Kate ou Yube buxka ou Yube inuta etc depende da tecelagem; aí você pode combinar dois tipos de kene; por exemplo, às vezes no meio fica Yube kate, assim rodeando esse Yube kate, do lado, já pega Shinã shaka; já é outra forma de desenho, que vem circulando aquele que está no centro.

Yube kene tem Yube bushka, Yube kate, só Yube, não pega aquele outro desenho; tem Yube nuseken, que só pega corpo da jibóia mesmo, não pega outro tipo; tem mordida de cobra que a gente chama Yube pukeyua, que é um desenho bem juntinho e bonito; coração do Yube que Yube huinti; parece um coração, mas é desenho, bonito; Yube iseken é a lateral da jibóia, você vê e é quase a mesma coisa da lateral da jibóia; esse tipo de kene não pega outro tipo de nome, não combina com outro kene; mas com espinhaço de jibóia, cabeça de jibóia, já pega outro tipo de kene, como sepi.

Sepia é aquele que tem caminho voltando, rodeando, como se você colocasse espinhaço de jibóia no meio, esse sepia já faz caminho, do outro lado também; então pega as duas no mesmo desenho; pode pegar Yube kene e sepia, pra ficar bonito; Yube bushka txere beruia; Yube kate shinã shakaia; Yube kate sepia paihukuia; paihukuia, huku quer dizer vários caminhos, não é só um caminho; Yube kate ou Yube bushka fica no meio; o outro desenho vem do lado.

Quem me explicou isso foi minha irmã, Aiani, o nome dela é Siriani; me explicou bem; minha mãe também; a minha prima, chamada Leonilda, que é uma grande mestra da aldeia, que aprendeu a fazer muitos desenhos.

Yube kate

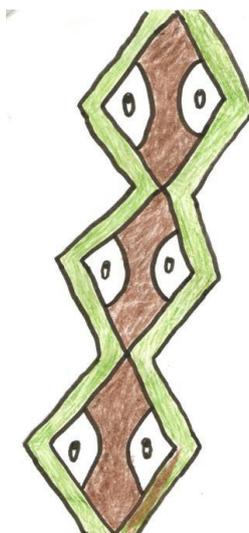
Esse aqui é yube kate; é espinhaço de jibóia; esse aqui é o feminino, da fêmea, que é diferente do yube kate do macho; quem me informou foi Leonilda, que tem macho e fêmea.



Esse aqui é Yube Kate masculino, espinhaço de jibóia do macho;

Yube bushka

Sobre esse desenho; esse desenho é cabeça da jibóia; parece a cabeça da jibóia mesmo; aqui o olho; essa é a cabeça; esse desenho na nossa língua chama Yube bushka; aqui é só Yube bushka, não está combinado com outro.



Canto de Yube Kene

E também não é só desenho, com isso ensinou também as músicas, os dois juntos; ensinando os desenhos e ensinando as músicas; aprendendo essas músicas de tecelagem, aprendeu as músicas pra pintura de jenipapo,

aprendeu as músicas da pintura de urucum; aprendeu as duas coisas: música com kene.

Canto é música, Yube kene é desenho da malha da jibóia; quando nós estamos trabalhando no desenho, ninguém não pode fazer sem cantar; quando está fazendo atividade de verdade, desenhando nossa rede, precisa cantar; sempre cantando, chamando mais força do Yube, pra ficar aquele artesanato bonito, sagrado; é isso que interessou de entender e explicar, fazer essa pesquisa.

Essa música a pessoa usa quando está tecendo; o pajé canta e aquela que está tecendo pode cantar junto com o pajé ou então só vai tecendo; é assim: quando canta a música pra tecer rápido, termina rápido; com dois, três dias termina uma toalha, blusa; rede com uma semana termina; assim que é, as músicas são muito fortes.

Yube também está relacionado com outras coisas; quando você canta música da ayahuaska, huni meka, canto da cura, você já canta pedindo Yube; com essa música relaciona Yube, que é como a gente chama a natureza; aquele espírito traz a sabedoria da natureza para o povo Huni Kuin; por que não tem nada separado: canto Yube kene é o mesmo que você aprender as letras vogais, as letras consoantes e formar a palavra; só com vogais você não pode formar palavras, texto ou frase e algumas histórias; já com letras vogais e consoantes você pode formar palavra, você pode formar frase; assim que eu analisei na minha pesquisa cantos de Yube kene; quando você está cantando o kene e a jibóia trazendo essa força pra movimentar.

Você pega Yube ou kene, e então pega a folha de alguma árvore, alguma fruta da floresta, nome daquela fruta; por exemplo: yube kate shenã shakaia, yube Kate é desenho do espinhaço da jibóia, shenã shakaia já é aquela fruta da ingá; pois a fruta da ingá é cheia de buraquinhos rodeando; assim que kene pega o nome dos animais, ou alguma fruta da floresta; assim que sempre fica no kene; também pega alguma pena de animal, olho de animal, ou do peixe; é assim, tá ligado com natureza, com os animais; o desenhos pega sobre a natureza; é um espírito o kene, não é sozinho; é o espírito verdadeiro que pega todas as forças, os nomes da natureza.

Yube está ligado com toda a natureza; quando você conectado com Yube, às vezes você mexeu pra aprender alguma coisa, depois então você pega erva pra poder tomar banho pra poder movimentar-se e fazer contato com as pessoas; enquanto você não tomar banho você não pode comer e nem ficar com mulher; por que é sagrado, se pegar Yube tem que ter dieta; na nossa tradição; por que nós consideramos Yube muito sagrado, que é pequeno deus da Terra; nós a respeitamos muito; até o dia de hoje permanece sagrada, não é qualquer um que pode mexer no Yube; o meu pai me contava que pra ser txana, até engolia a língua do Yube, aí você pode ser txana; enquanto isso tu não chega não; se você fez isso e teve dieta, então qualquer pessoa pode cantar uma música, contar a história só uma vez, não precisa duas vezes, aí você já grava igual gravador; é por isso que é sagrado; ela traz as forças, a sabedoria; ela segura a sabedoria; se você está concentrado, respeitando aquela música, aquela que você está trabalhando, pensando naquela força, então você vai chegar com tranqüilidade, sem nada de dúvida; por isso que a gente considera kene sagrado; então não é só kene, são as músicas.

Conclusão - Pesquisa coletiva

A minha pesquisa foi coletiva; não era só eu pesquisando nem escrevendo; eu juntava os alunos na minha comunidade, pegava o tema kene e pedia aos alunos pra ilustrar com desenho, eu pedia aos alunos escrever na língua hatxa kuin qual o significado, como deve usar o kene; essa parte foi coletiva.

E também com várias mestras, que não é só uma mestra; as mestras que trabalham com kene, eu pegava alguma ideia delas, o que ela sabe, o que é o kene, pra que serve, pra que já vinha servindo desde antigamente e hoje pra que serve; aí as mestras me respondiam: *o kene já veio da natureza, agora é nosso, é isso que elas me diziam; nós que somos donos, nós que estamos fazendo, nós que somos donos; nós já aprendemos, agora vamos valorizando, vamos cuidar*; essa minha pesquisa foi coletivamente, ouvindo a oralidade, sentando com as pessoas conhecedoras e escrevendo.

Indo também nas festas, pois não é só pesquisar sentado; não foi agora que eu comecei a pesquisar também; a minha pesquisa é desde o início; eu gostava de pintar, eu gostava de ouvir as músicas, eu gostava de praticar no meu caderno; assim que eu trabalhei; algumas gravações de audiovisual também.

Canto é música; kene é o desenho; Yube é a jibóia; esses três que eu juntei pra pesquisar: quando você canta as músicas das pinturas você já vai dizendo Yube, vai pedindo força de Yube, essa música é própria do desenho; aí já pega kene, fala kene, fala Yube; a música relaciona com kene, com os espíritos; chama o espírito de Yube para o ensinamento, pra fazer as tecelagens rápido, pra cura.

Pode cantar o homem ou a mulher; mas tem um ritmo próprio que a mulher canta, diferente do ritmo que o homem canta; homem canta diferente assim no som, muda um pouco, do som da mulher; quem pode cantar são as pessoas que conhecem os desenhos; a pessoa que tem conhecimento.

Quando está cantando, está crendo naquela natureza, naquele Yube; está pedindo, conectado mesmo com espírito de Yube; por que ele conhece, canta Yube pedindo a força e essas músicas entregam a ajuda; se canta música de aprendizagem, então pega aquele conhecimento e passa para aquela jovem, aquela menina que está aprendendo; e entrega; aquela jovem vai ficar com o conhecimento daquele que está cantando; sabedoria, aprende kene, continua aprendendo.

BIBLIOGRAFIA

A arte do kene

O catálogo reúne algumas informações importantes sobre a arte gráfica tradicional do kene entre os Huni Kui: sua origem, quem faz e como é feito, as grandes mestras, a variedade de seus padrões gráficos e seus significados, os rituais de iniciação e os processos de confecção de alguns objetos com esta arte. São informações levantadas pelo pesquisador Agostinho Muru e professores/pesquisadores indígenas das Terras Indígenas Kaxinawá dos rios Breu e Jordão. 40 páginas, publicação em língua portuguesa.

Fonte: http://www.cpiacre.org.br/1/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=56

Huni Meka - Cantos do Nixi Pae

O livro Huni Meka, cantos do Nixi Pae, conhecido também como ritual do cipó, faz parte do trabalho de pesquisa que vem sendo realizado por alguns professores sobre as tradições musicais do povo Huni Kui, ou Gente Verdadeira. Em sua maior parte, este livro está escrito em hãtxa kui, ou Língua Verdadeira, uma das nove línguas da família Pano existentes no Acre. 114 páginas, publicação em língua indígena kaxinawá/ hãtxa kui, 2007.

Fonte: http://www.cpiacre.org.br/1/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=56

Nuku Kenu Xarabu

O livro, organizado pela assessora da CPI/AC Maria Djacira Maia, dá continuidade à pesquisa da arte gráfica kaxinawá apresentando as diversas formas de usos do kene e os seus variados tipos. Ele traz também as histórias de origem desses desenhos, os registros visuais dos processos de feitura dos objetos da cultura material com kene dos Huni Kui. Está dividido em três capítulos: no capítulo I, é apresentada a história de origem do algodão e de como o povo Huni Kui aprendeu os diferentes kene e seus segredos. O capítulo II trata do uso e tipos de kene utilizados na pintura corporal, classificada por gênero e idade, e as músicas a elas associadas. No Capítulo III, são apresentadas as imagens, os nomes e classificação dos kene. 78 páginas, publicação em língua indígena kaxinawá/ hãtxa kui, 2008.

Fonte: http://www.cpiacre.org.br/1/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=56

Una Hiwea - Livro vivo

O projeto Livro Vivo foi idealizado por Agostinho Ika Muru, pajé da aldeia São Joaquim Centro de Memória, e Dua Buse, pajé e pesquisador da aldeia Coração da Floresta, Rio Jordão, Acre. O Livro Vivo traz as pesquisas dos pajés sobre a medicina tradicional Huni Kuin. Essas pesquisas relatam o surgimento das doenças, suas categorizações e tratamentos. Para os Huni Kuin, cada grupo de doença está relacionado a um grupo de animais e seu tratamento é realizado a partir da combinação de ervas específicas. As “ervas medicina”, como são denominadas pelos pajés, surgiram da transformação dos primeiros Huni Kuin em famílias de plantas, cujo uso foi transmitido de geração em geração desde os tempos antigos até os dias de hoje. As ervas estão divididas em quatro grupos, que representam as quatro famílias originais Huni Kuin: Inu, Inani, Dua e Banu. O projeto teve como objetivo principal a documentação, ampliação e difusão do conhecimento Huni Kuin dentro da própria comunidade. Como resultados, foi publicado Una Hiwea, o Livro Vivo, e realizado o vídeo Shuku Shukuwe, a vida é para sempre. As duas obras mostram essa experiência, realizada com a participação de 36 pesquisadores de ervas medicinais, ilustradores e cineastas, vindos de diferentes aldeias do alto e baixo rio Jordão. Livro Vivo: Medicina Tradicional Huni Kuin é uma realização das comunidades Huni Kuin do Rio Jordão em parceria com a Associação Filmes de Quintal e o Grupo de Estudos Transdisciplinares Literaterras (UFMG), com o apoio do IPHAN, Ministério da Cultura e Ministério da Educação.

VIDEOGRAFIA

Basne Puru

2008/ 25 min./ Dir. Tadeu Mateus Kaxinawa/ Siã Huni Kuin

Nós fizemos um pequeno filme sobre a história do kene, meu irmão fez um projeto da lei de incentivo; fizemos o filme sobre o mito junto com meu pai, ele contava as histórias do surgimento da tecelagem, do kene; todo mundo junto, com a comunidade, com participantes das outras aldeias; nós gravamos como se fosse um teatro, uma dramatização do surgimento do kene; meu pai cantava como é que é pra tecer, as meninas acompanhando os alunos sempre junto; isso que eu vinha fortalecendo a pesquisa.

Huni Meka, Os Cantos do Cipó

2006 / 25min./ Dir. Tadeu Mateus Kaxinawa/ Siã Huni Kuin

Uma conversa sobre cipó (aiauasca), “miração” e cantos. A partir de uma pesquisa do professor Isaias Sales Ibã sobre os cantos do povo Hunikui, os índios resolvem reunir os mais velhos para gravar um CD e publicar um livro.

Kene Yuxi, As voltas do kene 2010 / 48min./Zezinho Yube

Ao tentar reverter o abandono das tradições do seu povo e seguindo as pesquisas do seu pai, o professor e escritor Joaquim Maná, Zezinho Yube corre atrás dos conhecimentos dos grafismos tradicionais das mulheres Huni Kui auxiliado por sua mãe.

Nixi Pae - O Espírito da Floresta

2012, 43 min., Brasil, Dir. Amilton Pelegrino de Mattos e Ibã Huni Kuin

O vídeo apresenta o projeto Espírito da floresta, concebido pelo professor-pesquisador Ibã Huni Kuin a partir do trabalho de organização e registro junto aos txanas (mestres cantores) dos cantos rituais do povo Huni Kuin. Na preparação da nova geração para a aprendizagem dos cantos, as artes visuais do desenho e da pintura entram como linguagem complementar ao estudo musical. O vídeo registra o surgimento do Movimento dos Artistas Huni Kuin – MAHKU no I Encontro de Artistas-Desenhistas Huni Kuin (2011) e a preparação do coletivo para a participação numa exposição na capital francesa.

Shuku Shukuwe – A vida é para sempre

Brasil | 2012 | cor | 43'Direção: **Agostinho Manduca Mateus Ika Muru Huni Kuin** Fotografia: Adelson Paulino Siã Huni Kuin, Ana Carvalho, Carolina Canguçu, Nivaldo Tene Huni Kuin, Ayani Huni Kuin, Isaka Huni Kuin, Tadeu Siã Huni Kuin Montagem: Agostinho Manduca Mateus Ika Muru, Ana Carvalho, Carolina Canguçu, Tadeu Mateus Siã Huni Kuin

Som: Adelson Paulino Siã Huni Kuin, Ana Carvalho, Carolina Canguçu,

Nivaldo Tene Huni Kuin, Ayani Huni Kuin, Isaka Huni Kuin, Tadeu Siã Huni Kuin Produção: Aldeia São Joaquim Centro de Memória, Associação

Filmes de Quintal, Literaterras/UFMG

Por três vezes, yuxibu cantou shuku shukuwe, a vida é para sempre. Ouviram as árvores, as cobras, os caranguejos. Ouviram todos os seres que trocam suas peles e cascas. Por três vezes, yuxibu cantou shuku shukuwe. Mas a inocente não soube ouvi-lo em silêncio. E a vida se tornou breve.





**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE - UFAC CAMPUS
FLORESTA – CRUZEIRO DO SUL
CURSO DE FORMAÇÃO DOCENTE PARA INDÍGENAS ÁREA DE
LINGUAGEM E ARTE**

NOBERTO SALES KAXINAWA

NIXPU PIMA – O RITUAL DE PASSAGEM DO POVO HUNI KUÍ

**Cruzeiro do Sul
2013**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE - UFAC CAMPUS
FLORESTA – CRUZEIRO DO SUL
CURSO DE FORMAÇÃO DOCENTE PARA INDÍGENAS ÁREA DE
LINGUAGEM E ARTE**

NOBERTO SALES KAXINAWA

NIXPU PIMA – O RITUAL DE PASSAGEM DO POVO HUNI KUÏ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Formação Docente para Indígenas da Universidade Federal do Acre como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Educação Escolar Indígena com habilitação em Linguagem e Artes.

Orientador: MsC. Amilton Pelegri

**Cruzeiro do Sul
2013**

Dedicatória

Dedico este trabalho para minha amada mãe Ceci Sales Sereno, pela atenção a mim dedicada desde meu nascimento;

A Francisco Sales, meu falecido pai.

Agradecimentos

Em primeiro lugar eu quero agradecer o nosso Deus que me deu saúde, sabedoria e forças para suportar e vencer todas as dificuldades.

Agradeço a minha família Maria Gracineide, a minha tia, as minhas irmãs, os meus filhos as minhas filhas e todos os meus parentes hunikuĩ.

Agradeço a OPIAC e CPI-AC, que nos auxiliaram na luta pela criação de um curso superior para professores indígenas. A CPI/Acre me apoiou em tudo também na etapa de 2013.

Quero agradecer aos antropólogos do nosso estado, principalmente Txai Terri Vale de Aquino, Txai Antônio Luiz de Macedo, Txai Marcelo Piedrafita Iglesias, que deram muita força pela demarcação das nossas Terras Indígenas.

Agradecemos à Universidade Federal do Acre, pela criação deste curso e aos deputados que deram força.

Agradecemos ao professor Gilberto Dalmolin que apoiou todo o curso e aos coordenadores do Curso de Formação de Docentes para Indígenas, Heid Soraya Brg, Andréa Martini Valquiria Garrote e Manoel Estébio Cavalcante da Cunha, por estarem conosco, cada em momento histórico diferente, nos auxiliando nesta importante caminhada.

Agradecemos aos nossos professores, que contribuíram. Professor Amilton Pelegrino de Mattos, professor Elissandro, Aldir Santos, professor Miguel Gustavos, professora Simone, professora Aldenoura, professora Regina, professora Beatriz, professora Marta, professora Vaquiria Garrote, professora Ana Suely, professora Marcia Spyer, professora Vera Olinda e outros.

Agradecemos os professores da Comissão Pró Índio do Acre – CPI/Acre: professor Terri Aquino, professor Luiz Garvalho, professor Renato Gavazzi, professor Kleiber Gesteira Matos, professor Marcelo Piedrafita, Professora Nieta Monte, professora Vera Olinda, professora Malu Ochoa, professora Marcia Spyer, professora Teca Maher, professora Marilda Cavalcante, professor Aldir de Paula, professora Djacira Maia e outros.

Agradecemos ao nosso pajé e cacique geral das três Terras Indígenas hunikuĩ do Jordão e ao Getulio Sales Nixiwaká Kaxinawá, que me convidou a participar o primeiro Curso de Formação de Professores Indígenas do Acre e Sudoeste da Amazonas, promovido CPI/AC e assinou o documento importante durante a minha inscrição para o vestibular de 2007.

Agradecemos todas as lideranças indígenas do Acre que lutavam muito pela conquista da terra e educação escolar indígena do nosso estado do Acre.

Agradecemos a todas as cozinheiras que nós receberam muito bem, deram muitas forças na alimentação durante a nossa formação.

Introdução

Nós, povo indígena Hunikuĩ - Kaxinawa, habitamos cinco municípios do Estado do Acre. Os municípios são: Marechal Thaumaturgo, Tarauacá, Feijó, Santa Rosa e Jordão. São 12 Terras Indígenas (TIs). Aproximadamente 6.000 indivíduos no Acre. Tem mais povoados no rio Curanja afluente do rio Purus no Peru. Lá são aproximadamente 4.000 huni kuĩ. Um total de 10.000 huni kuĩ.

Nós, hunikuĩ do município de Jordão, temos três Terras Indígenas juntas: Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão, Terra Indígena Kaxinawa do Baixo Rio Jordão e Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência. A extensão das três TIs são 112.000 há. A população geral das três TIs são 2.623 hunikuĩ, divididos em 32 aldeias. Cada aldeia tem seus representantes, liderança- cabeça da aldeia, professor, agente de saúde, agente agroflorestal, merendeira, coordenador fornecedor da escola, parteira, artesã, pajelança e outros. Temos representantes na sede da cidade do Jordão: chefe do departamento indígena, segurança indígena, coordenador de esporte indígena, chefe do Pólo Base de Saúde, coordenador de educação indígena e presidente da associação. Todos são hunikuĩ. Também tem cacique geral do hunikuĩ.

As principais produções que temos são de agricultura, criação de animais doméstico e artesanato. Produções de artes são: rede, mochila, sãpu, turu tari, colares, cerâmica miniatura de madeira, tiara de cabelo, pulseiras de miçangas, linha de algodão, lanças, flechas, bordunas, cestarias, rapé e outros. Produções de agrícola são: mandioca, banana, mamão, melancia, cana de açúcar, amendoim, feijão, pupunha e outros. Produções de criação de animais doméstico são: galinha, pato, ovelha. Algumas aldeias tem casal de peru e de gado.

Os principais problemas que têm na região são doenças como gripe, diarreia, gastrite e outros. Também tem invasores caçadores e pescadores não indígenas no limite das duas TIs: Terra Indígena Kaxinawa do Baixo Rio Jordão e Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência, onde os nawa caçadores ainda caçam com cachorro e pescam no poço, dentro da TI sem autorização do chefe e da comunidade.

Somos um povo da família lingüística pano, dominamos bem nossa língua, a língua hãtxa kuĩ. Preservamos e valorizamos alguma parte da nossa cultura tradicional e espirituais do nosso Povo Hunikuĩ como nossa língua, história de antigamente, história de hoje, medicina tradicionais da mata, plantio de legumes no roçado de terra firme – bai kuĩ, roçado na praia do rio – maxi bai, comida típica, caçada, pescaria de vários materiais, rituais das canções de músicas de várias festas, festa de mariri – katxa nawa, festa de cipó – huni aka, festa da banana – bnawa, festa de gavião – txirĩ, festa de boca da noite – nama kutã, festa de caçada – hai ika, festa da pescaria – baka kena, festa de yaya – habua, festa antes da guerra – pia atxia, festa depois da guerra – nawa mesakua, ritual de passagem para a vida adulta – nixpu pima e outros.

Na maior parte, esses rituais têm as canções e as histórias, mitos e interpretação, que têm a importância

do significado e de manter, mas não tem na língua escrita. Somente utilizamos e praticamos pela oralidade.

Portanto, escolher esse tema – Ritual de Passagem ou Batismo do Povo Huni Kuĩ - é tentando registrar no papel e elaborar um livro didático para todas as escolas indígenas huni kuĩ.

Fonte da História

Eu, Tene, escrevi algumas linhas do meu conhecimento e a experiência sobre o Nixpu Pima – Ritual de Passagem para a vida adulta do Povo Huni Kuĩ. Depois eu peguei algumas informações com os Txana, que são pessoas conhecedores das histórias huni kuĩ e sabem batizar e também com as anciãs e outros anciões que tem participado há muito tempo do ritual.

Romão Sales Txaná Tuĩ Kaxinawa. Morava na aldeia Xiku Kururumĩ, Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão. Nasceu no dia 12 de janeiro do ano de 1912, no Seringal Transual Colocação Araçá Rio Jordão. Faleceu no ano de 2007. Entrevista gravada no período 19 a 20 de maio do ano de 2006 no Sítio Bimi - Jordão. Registro de 46 Pakarĩ do Nixpu Pima.

Manuel Vandique Rua Buse Kaxinawa, 68 anos de idade, mora na aldeia Coração da Floresta, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão. Entrevista e gravação da história de surgimento do Pakarĩ do Nixpu Pima no mês de outubro do ano de 2011.

Antonio Macário Maru Kaxinawa, 60 anos de idade, atualmente mora na aldeia Lago Lindo, Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência. Entrevista e gravação da história do Nixpu Pima em outubro de 2011.

Miguel Macário Maru Kaxinawa, 92 anos de idade, atualmente mora na aldeia Novo Natal, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão. Entrevistado no papel a respeito do significado do Pakarĩ em janeiro de 2012.

Vitória Sales Paka Rani Kaxinawa, 88 anos de idade, atualmente mora na aldeia Nova Fortaleza, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão. Entrevista a respeito da dieta do batizado em setembro de 2011.

Maria Rosa Manã Rami Kaxinawa, 76 anos de idade, atualmente mora na aldeia Bela Vista, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão. Produção de cestaria, material usado no ritual Nixpu Pima. Entrevistada em setembro de 2012.

Elizeu Sereno Txuã Kaxinawa, 78 anos de idade, atualmente mora na aldeia Novo Lugar, Terra Indígena Kaxinawa do Baixo Rio Jordão. Construção de banquinho de raiz da árvore. Material usado

durante Nixpu Pima. Entrevistado em setembro de 2012.

Maria Paulino Yeke Kaxinawa, 71 anos de idade, atualmente reside na aldeia Novo Lugar, Terra Indígena Kaxinawa do Baixo Rio Jordão. Produção de cerâmica haxpá, material usado no Nixpu Pima. Entrevistado em setembro de 2012.

José Pereira Bixku Kaxinawa, 76 anos de idade, atualmente mora na aldeia Mae Bena, Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência. Limpeza de vacina com sapo Campu no final da dieta. Entrevistado em dezembro de 2011.

Osmar Rodrigues Keã Kaxinawa, 72 anos de idade, atualmente reside na aldeia Altamira, Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência. Tema: medicina para o banho durante Nixpu Pima. Entrevistado em dezembro de 2011.

Conteúdo

Nixpu Pima – O Ritual de Passagem para a vida adulta ou Batismo Tradicional do Povo Huni Kuĩ é muito importante para nós. Utilizamos desde muito tempo e ainda continuamos utilizando e valorizando até hoje. Tem cerimoniais onde as pessoas recebem forças e poderes dos espíritos da natureza. Através de canções e rezas sagradas do pajé Txana, junto com banho, pintura, tingimento da dentadura, feito com as plantas medicinais e outros. O batismo é feito para poder conseguir alcançar, realizar bem os seus sonhos e suas expectativas como viver feliz, ter saúde na sua vida, ter sorte na caçada, na pescaria, no casamento, no trabalho e outros. Igual um tipo de renascer. Se a pessoa cumprir bem a dieta, vive bem muitos anos de vida. Quando a pessoa fica bem idosa, às vezes não morre se transforma em natureza.

Capítulo I – História do surgimento de Batismo do Povo Hunikuĩ – Shamayabi Txana Miyui.

Nukunabu nuku shenipabu bai taebiranirã betsa kubirã paunibukiaki. Hawa betsa betsama, narasibibe hãtxai, nibe hãtxai, maibe hãtxai, yuinaka xarabuya hãtxai na nukunabu ma haburukũ inũ bunibube hãtxai nũ ikubirã paunibukiaki. Hawaii hatube hãtxai ikama, na nukũ beya xarabu hariri hiweti kiri xarabu meni, yunu piti xarabu meni, hariri yura pepeai hariri Shũ ati xarabu meni na rewe xarabu meni nũ ikubirã paunibukiaki.

Harukũtũ pakarĩ xarabu nĩka taewakinã Maná rukũtũ anikiaki. Maná kena txaka kubirãkĩ Urutu wakĩ na Shamayabi Txaná wanibu rukũtunũ anikiaki pakarĩ nixpu pima nĩkai meni nishũ nukunabu hatu yusĩkĩ hatu nixpu pima taewa birãkinã.

História contada pelo Pajé Manoel Vandique Huni Kuĩ

A Shamayabi Txaná miyuirã eskani kiaki mia sarawanũ nĩkawe pirĩ. Yume ibuã bawaima tashniaya kenakĩ Maná wanikiaki. Há kaima raka haskai haskarã unu mapena kemai rurũku iki ikayarã ana ushama tsekerẽ ipixtai rakapauni kiaki. Há ushama rakakẽ ibuã mimawa shũpaunikiaki. Há ibubũ mimawa shũkinã: pena xikarĩ ika mawashũkĩ, shawãwã ishũkĩ, banã ika ishũkĩ na habia hati meni paira ishumis raki. Habia shama shãpakeriama taxiri pixta taewabirãnirã, unu tsaurirã, unu meshuirã, unu Beni tãnikiaki. Habenitã unu ma hãtxa pesatanirã, ewã iki na epã itãnirã, há ibubũ Bari katima mimawashũkĩ na pena kemaya mimawashunaiburã ma hatu kebi unu hui mesi mesi ipixtakinã ua mukamawabaĩ paunikiaki. Haskai unu ma ibu huni rayai manawakĩ, unu bakawaikaya habe kai na piaya kaya habe nia. Há ibu unu besekĩ txanima xinabu kaya habeka hatube nawai, iburapi nia há iburukũ itã hamaki Mĩ miariki epã akarã ia iwanã bibainayarã, unu niri ipaunibukiaki. Unu mani mani ipixtakawãkĩ nini niniakĩ pewa bainayarã.

Ha haskai uimishunã txanima paunibukiaki unu hanu bese katsirã.

Betsatianã unu mae betsãshũ txanimabu kairã unu há nawai buanu nukuairã uĩyama inibukiaki. Há txipaxarabu ikani, imisbu uimẽ, Urutu Txaná hui kiaki ika hani huimẽkaĩ iwanã uinũbunã, unu sai sai iki na hi hi iki huĩ iki ibirãnaibu uinubunã. Ma hawakuxira shubuã merã irukirã sheshekayã niri itã nawabauni habiarukũtũ ma nawa tupi bawani unu txãpa txãpa ipixtakawanai betxinibukiaki. Haskaya há txipaxbu ikani, i! earã txanarã keyatapa sheni yuiyaibu rabanẽ ã imisbĩ ikaya, há betsaiki haskai inimẽ haskairã ikaya, hanua há betsa iki hamakiaka ibuanã habia shãpakerima shamaya pixta taewabirã nibukiaki mimawa yusĩkinã ikaya. Hanũkaĩ há txipax betsa haũrua sheni nanen kene sãkãsheni tsaua iki haskakenã Shamayabi Txaná ka iamakiaki. Haskaya a habiaska kayaki iwanã há neriri ana

heneikaima kenakĩ Shmayabi Txaná wanibu ipaunikiaki.

Há haskai uimisburã, unu ma hamesti nishũ mitukĩ baka tsakai nishũ ibubu hatu pimakĩ wãinia. Ana piaya kanikiaki. Há piayaka unu betsaiska kaya kai hi raria nishũ nĩkanũ, unu pekere iki ni urara ibirãnikiaki Isapã kayã bei iki. Haskaya Isa hana mixtĩ beikiki iwanã uinũ beirã: kuruparã, mexuparã, taxiparã, nãketaparã na habia betsa betsapa xarabu beai uinũ. Betsa nãtama tsautuxitã hãtxawanikiaki ma Isa hana ruabũ haukeawakãshurã.

- Mĩ hawai ikai txaĩ? Aka

- Ê hawamaka ã piaya huabĩ txaĩ. Aka

- hanu mimesti niawãma unu nukunabu bese kanikiki hatu uinuwe. Aka,

- haskakenã kawa. Itã hatu naxui ipaira kainikiaki. Há kakĩ yuikubainibu kiaki, txaĩ nu mia barikaya nitxĩyuai kayunawẽ habia mia yuiyaibus nunĩkamis nũ mia betxishũ iuwai Mĩ hametsa pairaki nukunabũ rewe betsa tukũyuikawe akabu ia ikirã. Unu shunuã ewapa mebiki iui ikani. Ha ma betsawabu kakĩ uianã unu nukutuxikĩ uianã, shubuã ewapa txaipa merã atuxinibukiaki bitxikinã. Há sai sai iki nukuirã unu naxui imatuxinibukiaki nawabaunaiburã. Isapã kayã nawakani. Isa habu hui pepa xarabu ninkakinã: shawãnã, bawarã, pitsurã, txanãrã, buntxuxrã, mawa isarã na shatxĩtepũ nĩkanikiaki. Habuã bibainaibunã, unu niri ikani. Há haskatã hamaki mimiariki txaĩ akabu bira, a! Eskashuma nĩkaniki matu txakaniwa shunũ Itãbira binikapai bainikiaki. Há bibainaya ikirã habiaska biakẽ unu hatu niri imariani kiaki. Haskabaikĩ, unu ma Bari ni mamaki rakatanaya mia nitxĩ yuikanũ iwanã yuinibukiaki.

Haskawakĩ yubanibu kiaki, ma Mĩ nuku betximawanai hukirã hukirãshawẽ txaĩ há hati numeniti rewe xarabu nĩkashunã anibukiaki. Haskawabu ia ipairatã, kawẽ ikirã hatube sai sai ikirã unu hawẽ bai txipi ti atuxitã kayuwe txaĩ iwanã nitxintã sai sai iki nese bainaibũ, hawẽ hiwetã Nash ipaira tuxitã txaniama iunikiaki.

Haskaimarã kata katã paunikiaki. Há kashunã na habia narasi mimawa ninkakĩ, na pakarĩ hariri nixpu pimai iti nĩkakĩ, unu na hatitũ nixpu pimisbu uimabu uinkĩ wakinã. Habuã nixpu pikinã: awarã nixpu piai uĩkĩ, isũ nixpu piai uinkĩ, rũ nixpu piai uinkĩ na unanẽ nixpu pi sai sai ikaibu uĩkĩ wapaunikiaki. Há nixpu pikĩ pakarĩ unu tateshũ unu resketi yusiãbu nĩkakĩ, há nixpu kena xarabu habu piti uinkĩ, rau xarabu hawẽ naxiti uĩkĩ, na hati samaketi inũ na samakei haskati uinkĩ na nane inũ mashe hawen kenei na hapusheketi uinikiaki. Nane inũ nixpurã awarãna inũ isuna kiaki, hamẽ masherã runa kiaki. Haskakẽ unu hanu pakarĩ ikĩ habiabu nũ yukamiski habu nixpu ibubu inũ nane ibuburã. Nane mexuakĩ habu nixpu mexua xaranũbunã.

Haskai nishũ tsua yuismaraki, hiwe uinubis bai txipi shunuã ewapa haki bai tsisunibu meã shenia niawẽ Iná nia betxinibukiaki. Tsua uimama ma hawakuxira Iná unu shunu mebiki nia pakarĩ iki hi mebi

tanabubui nia betxitã. I! Shamayabi Txanarã eskanũ ika ipaunirã ũunu Iná nia eskai kaĩ ibainunbũ, tsuã uimamari barikaya ma hawakuxira butua nia betxipaunibukiaki. Ha ma butua nia betxishũ yukanibukaĩ, haskakayai Mĩ ikakai na eskairã? Akabu hatu yuinikiaki. ẽ haskamaki, nuku nabuã ea betximanishũ na mimawa xarabu ea yusiãbu ẽ iki imiski iwanã hatu yuinikiaki. Hati rewe xarabu ẽ menixinaki matu yusinũ iwanã hatu yusĩkĩ, nixpu pimai pakarĩ ikirã eskatiki matu yusinũ iwanã hatu yusĩkĩ na nixpu pikinã eskawatiki pinãkawẽ iwanã hatũrukũ hatu pima tae wabirãnikiaki nixpurã. Ha pikĩ haskawati, rau hawẽ naxiti xarabu inũ, habu samaketi xarbu inũ, há samakeama haskamis xarabu hatu yusĩ pekayawanikiaki. Ha hatu haskawani neriri, ikubiranabu na eskatiã habi bestibu tukunibu nũ ipairamiski pirĩ.

Hatũ miyui rua bake hawẽ kena Rua Busẽ ma 68 bari haya, hawẽ raya ĩkã nai bai mae hanu hiwea Ni Huĩti, TI. Kaxinawa do Rio Jordão

Resumo da história do surgimento do Nixpu Pima em Língua Portuguesa

Muito antigamente, no tempo da maloca, o nosso Povo Huni kuĩ vinha conhecendo, aprendendo, praticando os trabalhos as brincadeiras da terra, sol, lua, estrela, floresta, animais, espirituais e outros.

Com o tempo, aprenderam pakarĩ para batizar as pessoas, aprenderam com o Shamayabi Txaná. O Shamayabi Txaná, ele é uma pessoa que aprendeu pakarĩ com os espíritos dos pássaros. Shamayabi Txaná era apenas o seu apelido. Mas seu nome próprio, que foi dado pelo seu pai, se chamava de Maná. Seu segundo nome era chamado de Urutu. Já no terceiro, ele recebeu o nome de Shamayabi Txaná. Os parentes chamavam Shamayabi Txaná, porque ele aprendeu a cantar desde pequeno. Txaná é um cantor e outro significado para o povo Huni kuĩ é que é um pássaro chamado de japinim. Shamayabi é quando o animal, ou um ser humano nasce com resto do umbigo pegado nele. Por isso que é shamayabi.

O Maná desde pequeno vinha ainda com resto do seu umbigo. A sua mãe e o seu pai começavam a ensinar a cantar na hora de dormir, na boca da noite e de madrugada. Quando era criança ele não dormia de madrugada. Daí o seu pai e a sua mãe cantavam para ele a música de madrugada e outras músicas de divertimento. Quando ele começou a falar alguma palavra, já acompanhava a cantar o canto do seu pai e a sua mãe. Quando ele já andava junto com seu pai trabalhando, caçando, pescando e quando tinha festa ele já entrava cantando e dançando na roda junto com os adultos.

A partir daí, todos os seus parentes começaram a admirar a sua inteligência. Por causa da inteligência é que recebeu o nome de Shamayabi Txaná. Foram as moças (txipax) que deram esse nome na chegada dele. As moças o procuravam e não achavam, porque ele era bem pequeno e elas pensavam que ele era um homem grande. Elas o achavam cantando e dançando na roda.

Aí ele já andava na mata sozinho. Um dia, diz que andava na mata caçando, ele encontrou um bando de passarinho chamado isa hanakã, aqueles passarinhos que sempre andam de bando, e que nesse bando de passarinho existe todas as cores de pássaros: vermelho, azul, rocho preto e outros. Disseram que vão indo para uma festa e convidaram o Maná.

-O que é que você está fazendo sozinho ai Txai?

-Estou caçando, Txai.

-Vamos, Txai, com a gente, estamos indo pra uma festa.

-Então vamos.

Ele acompanhava os pássaros. Diz que vão levar para o galho da árvore grande chamado samaúma. Era o nome dessa árvore. Os passarinhos encontraram com ele pessoalmente e estavam levando ele para participar da festa. Também falava para ele, que vão vim tarde deitar na sua casa. Quando ele chegou no galho da árvore samauma (shunuã), ele encantou! Viu uma maloca grande onde se encontravam muitos pássaros festejando.

Assim que entrou na maloca e já entrou na roda dançando e cantando juntos com os pássaros. Com pouco tempo, os pássaros pediram para o Shamayabi Txaná cantar algumas canções do seu povo. Então, ele antes de iniciar a cantar, ele falou um verso e cantava algumas música para eles. Daí que convidaram para ele continuar a visitar e participar da sua festa. Onde ele viu os pássaros com os cantos muito bonito como: japinim, periquito estrela, papagaio estrela, arara vermelha, corropião, canarinho e uirapuro.

São eles que ensinavam a cantar alguma parte do pakarĩ para o Shamayabi Txaná. E o nome desses pássaros até hoje ainda falamos no canto do pakarĩ. Daí os pássaros foram deixar o Shamayabi Txaná no aceiro da sua casa. Quando ele chegou em casa, não falou para ninguém o que aconteceu neste dia com ele. A partir desse dia em diante ele passava de 2 a 4 dias, ele o Shamayabi Txaná sempre andava visitando os pássaros encantados lá onde ele esteve naquele dia.

Os pássaros levaram o Shamayabi Txaná para visitar outras malocas de outros animais. Onde conseguiu conhecer a festa de batismo Nixpu Pima dos animais principalmente da anta, macaco guaroba e macaco preto. São aqueles que utilizavam essa festa. Também ouviu os Txaná (cantores) cantarem pakarĩ nessa grande festa. Como ele era inteligente, conseguiu aprender todos os processos de como batizar. Viu os materiais que usavam durante a festa, como ervas medicinais para o banho durante e depois do batismo, pimenta longa – nixpu - para tingir os dentes, genipapo, urucum para pintura corporal e outros. Os animais, macacos e anta, ainda utilizam até hoje. Quando você matar qualquer uma dessas caças, pode virificar os dentes. Tem dessa tinta nos seus dentes.

Quando cantamos pakarĩ falamos nome desses animais pedindo as focas. Porque o genipapo e pimenta

longa são do macaco preto e da anta. O urucum é do macaco guariba.

Quando o Shamayabi Txaná retornou para sua maloca, não falava para o seu povo o que passou durante esse tempo. Até que um dia encontraram o Shamayabi Txaná que tinha subido em cima da árvore samaúma. Diz que tinha árvore de samaúma grande no aceiro do roçado da maloca, onde o Shamayabi Txaná gostava de subir na árvore. Quando era na hora de subir e descer ninguém pecebia. As pessoas só avistavam ele quando já estava em cima da árvore andando nos galhos cantando os pakarĩ. Passava algumas horas e descia. Daí que a comunidade perguntava o que ele estava fazendo lá em cima do galho da árvore samaúma.

Então, ele contou tudo o que tinha passado durante o seu estudo com os pássaros na sua visita e o que conheceu na festa de Nixpu Pima dos animais. Contou também que foi visitar as formigueiras, que a formiga também utiliza festa de Nixpu Pima. As formigas de roça até hoje utilizam essa festa. Quando você passar perto do formigueira, você vai ouvir os gritos das formigas realizando sua festa de Nixpu Pima. A partir daí que começamos a utilizar o batismo do Nixpu Pima onde até hoje nós Povo Huni Kuĩ ainda realizamos esse batismo dentro da nossa dentro da nossa aldeia, para que os jovens sejam protegidos durante a sua vida que tiver.

Pesquisa feita pelo pajé Rua Busen Manoel Vandique Kaxinawa 68 anos de idade. Atualmente reside na Aldeia Coração da Floresta, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão.

Shenipabũ Nixpu Pima Paunibu

Nixpupima taewairã eskapaunibukiaki. Yubakatã habia Bari taekirãñũ baiwakĩ taewabirã paunibukiaki. Na nũ amiskeska wakĩ mane ruwewẽ ma akawanũ ikaraka, mākã ruwewẽ nuitapakawã rerakinã, nenasepati inũ nakuxatiwẽ há nimashu xarabu kuxakĩ unu bukuxbukux akĩ na hepe mashu pũtux pũtux akĩ waima unu shanarakabaina hanũkaĩ há mākã ruwewẽ há hi ewapabu birutush birutush abaibaĩkĩ waima unu manã betsa xaraira akima kua pe tanaya kuapaunibukiaki. Há kuabu kairã pakarĩ ibetananã unu tũtũki ibainirã na hi ewapa xarabu ri ikama mapubainarã ana metash bishũ taketĩkĩ wabu ri ibaĩbainaya haki há metash mātšishũ ketiãbu ikirã unu manku rakapaunikiaki. Haskaya hanũkaĩ banapaunibukiaki hatũ yunuxarabu banakinã, hamaki nukũ yunu banarinãkawẽ iwananã: shekirã, tamarã, puarã, atsarã, manirã, yuxurã, yusurã, karirã, tawarã, barãñã, siurã, sikarã, nixi barãñã, shupãñã, shatxirã na habia hati yunu betsa betsapa xaraburã bana paunibukiaki takeshwenã. Meshu paunibu kiaki txaka ewayarã nupeyaraka hawẽ takuxarã, há banashũ tameshima benebirã yunu bene biranirã. Unu há sheki butuwei unu bua hushurakatanaya, hanũkaĩ ana yubakatã hanũ nanẽ hatu kenerinãkawẽ ipaunibukiaki. Haskatã há nane bitãshũ hatũ yumebu kenenã hatu kuma taewarukũ paunibikiaki nanẽ kenekĩ kuma taewakinã. Há yumbũ habuã nixpu pishanaiburã, hatu haskawaimabu mapua unu nane

rapaskaraikirã ma habia samakei ipaunibukiaki yumeburã. Ana benãta buabumarã, batapa piamarã ana hatu nami pimayuamarã, habia na habusamakekĩ piti xarabu besti ayukanirã pikinã. Haskaya há sheki unu ma txashu txiburush tani inũ yaix maku birani itanaya hamaki ika ana itxatã yubakatã hanũ miturinũ bukawẽ ika bupaunibu kiaki mituirã. Ha mituibushũ akinã, na eskatiã nũ amiskeskawakĩ ma hawairawakĩ yuinaka tũtũ atani hunũ ikaraka. Há piakuĩ txa anikapaibaini bui rurushũ bukĩ, na mani inũ atsa tetunshũ bukĩ na habia yunu xarabu tetũshũ urẽtãtãkĩ wãtã. Benãta ruakabirã yuinaka memanurã, há bushũ akinã na mewe shubuwashũ inũ bimi shubuashũ: awa akĩ, txashu akĩ, yawa akĩ, na xinu shubuwashũ akĩ, kape akĩ, yaix akĩ, na shawe bikĩ na habia yuinaka betsa betsapa xarabu akĩ unu nanekĩ na kawakĩ itxapa kayawatã bepaunibu kiaki. Yuinaka nami itxapakayawatanã, há bei unu kaxtiraka birãni saisai ikubirã pẽpemẽ ituxipaunibu kiaki hatũ hiwetã nukuirã. Ha nuku tuxitã huĩ rukũxina. Hamaki hanũ mabesh warikawẽ iwanã hatũ aĩbaibu hatu yunu paunibukiaki. Há mabua misbu unu eska rakanũ: txitxã wamisbu runu runu isnũ, kẽtxawakĩ na haxpawamisbu unu tapu maki ibaĩ baina, maiti wakĩ na tasa kenã wamisbu sere sere isa hawa rayairaka habias me misburã. Ha nane besti niri ikai tupikĩ inũ inakaĩ tsekashũ bexinshũ yuarikawẽ iwanã yuatã hawẽ kenei itã. Na nixpu bikĩ rau akĩ watã hatu taewama paunibukiaki. Na eskatiã nũ imiskeskai mexumerã pena penai ikama bariri ikubirã paunibukiaki.

Pena kemaya butua unu Bari txai tanai pakarĩ ibai, unu mexu kainaya ushakubirã paunibu kiaki. Haskawairã: na shau aruni kaimakĩ, txi kaimakĩ, habuã nixpu piaibu itxũkĩ, karu sanãkĩ, takui, hatu kawa akĩ, hatu bai rera makĩ, hatu sepamakĩ, hatu payakĩ, hatu naximashũ sheshkishũ hatu nixpu pimatã ainitã hanũ kaĩ hihi ibia paunibu biakemẽ.

Haskawatã há hihi itã há hatũ yumebu risĩ mani baibaĩkẽ samake kani isĩ kutãkanirã. Haskaibũ há baka txakawashũ pipaunibu kiaki. Ha ma puikamã banamisbu kuru raka baina akawẽ ikaistiã habia rasibi niri itã siritã tĩtĩ akinã habia shaba betsa xairara rayabaikani. Unu mexu kainaya yameki há txana xarabu hamaki baka ibua nãkãwẽ iwanã baka kenakani. Unu yame napũ usha paunibu kiaki nawaxinirã. Há haska xĩkĩ bestẽtã bukawẽ ikatsi. Kayaki kasmai, pashku ewaskaki kasmai iãki apaunibu kiaki bakawakinã. Rabes pixta ashũ beru mawama puikama nã natiubu tetũkĩ kuki inũ na xiwati xarabu mapas baĩ bainabu bushũ mutsabu ikirã unu habia taramebaĩ paunikiaki bakarã Hawa bakama kayaki mutsaborã: bakawãnã, bainã yapawanã sanĩ mawãnã na habia baka betsa betsapa xarabu ikai bipaunibu kiaki. Unu habia puikamã bua keskari bepau nibu kiaki hatũ kuki masinu baĩ bainarã Habĩ pashku ewaskaki mutsaborã yaparã buwerã,

Ipurã na habia baka pashku namakia betsa betsapa xarabu ikai bipaunibu kiaki. Habĩ iãnẽ akaburã habi iã baka xarabu bipaunibu kiaki.

Há beshũ pikinã, huashũ pikĩ, kawashũ pikĩ, naneshũ pikĩ na naneshũ pikĩ apaunibu kiaki.

Haskai hatũ yumebu samakei maniabunã narasi beyusi betsa paunibu kiaki. Na mexu kainaya nama

kutākĩ na txirĩ tete pei berunã xarabu habu txana nũ ikaibu hatu peumakinã. Na hatu hãpayakinã yutxiwenã. Hãpayakinã txana yutxiwẽ ikubirã paunibu kiaki. Sanĩ yutxirã hawẽ itimakiaki hãpa yairã txana yutxi bestiwẽ ipaunibu kiaki. Txana yutxirã habia txana sheta keska txaibu tuxĩ txaibuki habia txana yura keskarã. Txana bene hawẽ na nu tsaua keuai ashũ raxpekĩ sheta tsãkama habia bitxiki netai mashũ hawẽ hatu apaunibu kiaki hãpa yakinã hatu hametsa wakinã. Bunawã rikabi hatu amapaunibu kiaki hanaki pimakinã hãpayakinã pakarĩ ikubirã nabu kiaki. Mimawa ma hawaira biawakinã. Na habia eskatiã nũ habiawẽ ipai ramiskirã hãpa yairã.

Haskawakĩ unu hatũ yumebu habuã nixpu pimaburã samakeirã êtseska paunibu kiaki risĩ tukuama rakarã. Hanũkaĩ hamaki iwanã, kãpumã kasmai, pashpawẽ kasmai na dumewẽ hatu hanãma kubirã nabu kiaki. Unu hawẽ henekĩ txatxa unpash bitãshũ, kumã kasmai, nixu kasmai biush karu rekẽ rekẽ ikai betsishũ hatu amaku birãbu kiaki. Na rau xarabu hawa rauma mukapabu inũ na nisũ rauwẽ hatu ima kubirãbu kiaki naxi makinã. Na nutxu heneuwẽ hatu hutxukĩ, na pupu peiwẽ hatu huku nikĩ, na hatu nanẽ dapushkĩ unu hatu peka yawatã hatu bute pau nibukiaki.

Haskairã habia itxa bestimarã ushe betsa xaraira nitxĩ paunibu kiaki, iki tae kubi rãnirã. Haskairã na eskatiã nũ ikai raya betsa betsapa xarabu mei ikama bika tenei ikama hanus shubuã txai pawa baĩ bainibu hiwea ipaunibu kiaki. Na nũ uiyãĩ keska mae shanẽ pashka pashpa hiweama habia mae hirabi nukuna habia hanu nũ hiwe katis ikai yanu nũ hiwe kũkirãna ipau nikiaki. Unu hiweshũ uiyã yuinaka txai, baka txai ikayarã mae kubirã pau nibu kiaki. Ua ana inãkãwẽ ika habiati yubakatã unu yuinaka inũ baka memanu ikubirã paunibu kiaki maeirã. Há hene ewapa rabe kesha inũ, hawẽ pashku ewapabu kesha nũ ikubiãnabu kiaki hiweirã. Há mani nawabũ kenakĩ Madri de Deus inũ Ucayally namaki nũ iku birãnabu kiaki hiweirã. Haska kũbirãni hui na estiã nã hene kaya jurua inũ Purus hawẽ kaya hatiuma xarabuwẽ nu ikaki hiweirã. Hiwei pea nũ ipau nikiaki hanu nũ nawa betxi riamarã.

Hátũ miyui Paka Rani Tene ewã itxu iua ma 85 bari haya. Hiwei Mae Naweniki benai Hene Maxi Tupia.

Nixpu Pima – o Batismo Tradicional do Povo Hunikuĩ no Passado

O nosso Povo Huni Kuĩ atigamente, no tempo da maloca, realizava sua festa de cerimônia-Nixpu Pima - o ritual de passagem huni kuin - era muita longo. Somente reunido festejando, durava uma lua. A preparação é de um ano. A festa acontece no tempo de milho verde e do amendoim verde. Onde inventavam várias festas ao mesmo tempo. Começando com batismo, pescaria, caçada, gavião e outros.

Logo no começo do verão, primeiramente os chefes da maloca reúnem a comunidade geral discutindo e conferindo as crianças. Quantas crianças estão no ponto de batizar. Principalmente aquelas crianças que já perdeu seus dentes de leite. Quando tiver maior a quantidade das crianças, os chefes falavam

para os donos das crianças construir seu roçado de milho e amendoim. Daí iniciava a preparação da festa. Como antigamente não tinha materiais de ferramenta de metais, eles usavam material tradicional do hunikuĩ. Era machado de pedra, terçado de pedaço de pupunha, fogo e outros. Com maior esforço construíam seus roçados e plantavam legumes: batata cará, banana, mandioca, milho, amendoim, cana, pimenta e outras plantas.

Quando tiver o milho crescido está no ponto de iniciar de preparar a caiçuma. Aí os chefes e a comunidade em geral se reúnem novamente e já vão caçar. Caçar de dormida na mata onde tem muitos animais da caça mansa, caça boa de caçar com a flecha. Levavam quantidade maior de comida. Todo mundo ia carregado comida na sua pera, o paneiro-xiwati. Lá matavam: veado, porco, anta, macao, tatu, jacaré, pegavam jabuti e outras caças. Preparavam a carne. Defumavam, moqueavam na folha de sororoca, na taboca e assavam no fogo. Moqueava na folha, mais a tripa e filhote de animais e o nambu. Retonava para sua casa só quando tinha maior quantidade de carne. Retornava para a maloca todo mundo carregado de carne.

Quando chegavam na maloca, no próximo dia, já vão reunir e iniciar a festa. Como já tinha material feito para usar nas festas: cestas, panela de barro cheio de giral, banquinho de raiz da samaúma, chapéu e outros. Somente era pintar tudo mundo com a tinta de genipapo e urucum. E os Txana e comunidade em geral, já iniciavam cantar, rezar e dançar. Começava de madrugada quando o capelão ronca e parava na boca da noite. Finalizam de cantar todos pakaĩ com mais ou menos duas semanas. Em cada momento tem sua reza de pakaĩ: na hora da preparação da caiçuma, na pintura, na preparação de folhas das ervas medicinais para o banho; os que vão batizar, no banho, nas danças na hora de refeição dos batizados e outros.

Depois de finalização da festa de cantos, rezas e as danças têm mais o menos duas semanas da dieta dos batizados. Durante a dieta dos batizados, a comunidade da maloca não pode trabalhar porque é proibido. E pode continuar suas festas.

Premeiramente festa da pescaria. Dia todo preparando tingue ou barabasco. A, noite, mais ou menos a meia noite, cantavam, rezavam e dançavam. Para ter boa pesca no próximo dia. No próximo dia todo mundo vai carregado de tinguí e colocavam num poço no rio, no igarapé, ou no lago. No rio, pegavam: jundiá, surubim, pirapitinga, matrixam e outros peixes do rio. Colocavam no poço do igarapé, pegavam peixes: piaba, saburu, cará, manóel besta e outros peixes do igarapé. Colocavam no lago, pegava peixes: traira, piu, bode serigueira, piranha e outros peixes do lago.

Aproveitando a fartura de peixe continuavam sua festa. Festa de namakutã é uma festa de brincadeira junto com a mulher na boca da noite, evitando sonho mal. Cantando e dançando. Muita animação.

Também inventavam festa de txiriĩ. Txiriĩ é uma festa muito importante. Onde só os jovens se preparam para ser txana. Os Txana antigos, ensinam a cantar e dançar para os jovens. Durante essa festa, tinha

um preparo para ter boa memória. Com pimenta malagueta e ferrada de tucandeira na ponta da sua língua. Nome da pimenta é do pássaro japinim. Um tipo bico de japinim e a cor amarelado, parece cor de japinim. Tucandeira, aquela que anda só menos dói. Até hoje ainda utilizamos essa preparação.

E assim que o nosso povo antigamente vem relizando festa de Nixpu Pima. Inventavam várias festas ao mesmo tempo. Naquele tempo o nosso povo Huni kuĩ, tinha menos preocupação do que nós temos hoje. Não tinha preocupação com a terra demarcada, não saía da maloca resolvendo trabaho, não compravam mercadoria, roupas, sal, sabão e outros. Nossa terra era liberta, morávamos onde nós queríamos na fartura de caça e peixes. Na beira do rio, igarapé e os rios principais como rio Ucayali e Madre de Dios. Ucayali em hãtxakuĩ é Kushu Pake Inia. E o Madre de Dios eu não lembro mais.

Pesquisa feita pela Vitoria Sales Kaxinawa - 85 anos de idade. Filha do Chico Curumim, irmã do Txana Tuĩ Romão Sales Kaxinawa. Atualmente Mora na Aldeia Nova Fortaleza - Terra indígena Kaxinawa do Rio Jordão.

Na eskatiã nũ nixpu pikĩ haskawamis.

Na eskatiã nawa buki nũ nukuni Neri rirã, nũ eskamiski nukũ yumebu nixpu nakama katsirã. Há hiwea buanua shanẽ ibu – txana hatu yuka Shũ hatu yuimiski hatu itxa watanã. Hatibu nukũ yumebũ ma sheta paske nati axiãbu mẽkAĩ iwanã hatu yukabu, itxa pakaya tayarã hanũ hatu yuimiski. Na Bari tash niaiki, tama kasmai sheki bai ewaskabu washã kawẽ iwananã. Unanumas aisbumaki nixpu pikinã. Tama patxi inũ sheki patxi tiã atiki. Habiaska biakenã hunerã Piriã tiki nixpurã.

Há shanẽ ibuã hatu yuimarã amisbuki, tama bai kasmai sheki bai wakinã. Na mabu xarabu wakinã, tasa kenã nã, kêtirã, haxparã, txitxãnã, maitirã na habia rauti xarabua misbuki. Há sheki baiwa imabu beneirã eska birã miski: pitsu hina birã miski, sepa buru amiski, rera buru amiski, butu wemiski, txixpi tabitã miski, txashu txi burush tãmiski, yaix maku miski hanua unu ma mabeshwa inũ misiwa peta naya Ana yuba kamisbuki.

Ana yuba itxawatã hatũ raisbu inũ hatũ yume iuwa xarabube bumisbuki mituirã. Unu benãta ruakabi bumisbuki mituirã. Hakashũ amisbuki yuinaka itsaska ashũ nane kinã: txashurã, yawarã, yaixrã, kaperã, na há awa rekutũ awa akinã, shawe bikinã na kuma kawakinã. Haska watã hiwetã nukui saisai iku birãmis buki Beni mairã. Ha haska nũbũ há hiwetã baxi kuxishũ nã, na nane bikĩ nixpu hanu yubakai taekĩ há nixpu shabanu kashũ Kate kea kakei mabu hawẽ taku bikĩ wamis buki. Haskaya há txanã rau hawẽ naxi mati xarabu amisbuki naxi matirã há habuã nixpu piai burã. Hati ritunã karua misbuki hawẽ mabesh inũ piti xarabu bawati inũ rau yuatirã. Hanua há ushatani bei nukutã, mexu kiri Bestẽ kawã, habiati sai iki na pũ iki na txã ishũ pitã, há mene ama ixiãbu mene misbuki. Na Ana nixpu itsaska wakĩ na mashash hawẽ yumebu sheshkiti bikĩ na nane mutsakĩ amisbuki.

Haskawa baixina mexu kiri Bestē kawā unu ma Du rūku iki na kebu tikiri iki iakeiake tanū, txanā hatu butetā hatu pakarī ishu miski. Há txana pakarī ika yarā, hati ritunā saisai ibetanā reneti shashu Nara betā tiki tiki amiskuki. Haska watā há txana pakarī ikirā unu: sheki akaibū imisbuki, nisaibū imisbuki, hiri beni imisbuki, hanua unu nanē keneiaibū imisbuki, txi kaimai imisbuki, pena kemanū runa imisbuki, karu sanaī imisbuki, tasha sai aki imisbuki takuirā, rau yuai imisbuki, hatu sepamai imisbuki, unu há rau yua rawai yameki imisbuki txana bestimarā habia raasibi imisbuki, unu yumebu habuā nixpu piaibu butei imisbuki, bai reraimai imsbuki, payai imisbuki, nixpu netāmai imisbuki, aini imisbuki, betē sheai imisbuki hawen reskekinā nanē rapushkī amisbuki. Há harukunū nanē kenekī nati atanaibunā bibaī bainkī ma hatu ixtxumisbuki. Yumebu habuā nixpu piaiburā.

Há rū pakarī hutimakaya itā txi kaimamisbuki. Hanus há bake ibubu hemaintī kasmai hiwe sheshekayā kekui itā, ha pakarī iki menetanū betsa rukū saisai ikaī ha txi txixte hawē mabesh waxiābu bibaī hamakiri ketī birābirā misbuki. Há txi ketīkinā hawē rau yua yame txai tanai rawai pakarī ixītirā. Hutima haskawabaikī unu ma Bari matsi tanū, karu sanākī, takui na bai sepa mamisbuki. Haskawatā yametā há rau yua rawai pakarī iximisbuki. Haskayarā há aībaibunā, há yumebu habuā nixpu piaibu Bari txai tanai ixtxu baiyaibu naxixma risī ainishū hatu kawa amisbuki beyū betananā. Há ainbaibū hatu kawa akī inū hunibū hatu pakarī ishunkinā hamēs ikama: hatu mēki wakī, unanuma hiwetikiri hatu yuishūkī, mabū hatu txatxi tima hatu yuishunkī, mushaki itima hatu yuishunkī, sheta hiwe bakea yuishumisbuki. Haskayarā há yumebunā risinī rakashunā nīka misbuki há pakarī ikaiburā. Pakarī yumebu habuā nixpu piaibū nīkatimarā inu bitxuaki. Pabepuku misbuki há ikaibunā. Há nīkarā yumerā maikuya miskiaki hamapaiwai rateimashū mai pikinā. Pintsi hairai inū. Haskairā narasi beyus xīmisbuki yame txai tanairā. Ainburā na tetea bīs iki, na inua hihi iki na habia narasi rāmixī misbuki.

Há haskaxini unu ma penai nibi tutusu itānū, hanū hatu bute misbuki yumebu habū nixpu piaiburā. Há butetā hatu payamisbuki, payati rabe nitxītā yume tsauntā payati betsawē painpaī akī: awa payanū, txashu payanū, yawa payanū, yaix payanū, shawe payanū akī nahabia yuinaka xarabu payanū atiki. Haskawatā bai rera mamisbuki, haskawatā hatu rawē naximamisbuki. Rawē naximakinā betitxaitū hatu imama akūbū hatu imamisbuki há mētsisipabunā, na rayakapabunā rekuyaburā, inuīrabunā aīburā natamā nikabunā Há hatū xinā inū hatū mēki inākinā. Hanūkaī hatu mashashwē hatu sheshkimibuki. Habiaskari wamisbuki sheshkikinā akūbunā. Há haskawatā ikis kaya hanūkaī hatu pima misbuki nixpurā. Há pikī harukūtū mexuatanai ainitātā misbuki risinā. Há rasibi hatu ainitā hihi misbuki hanu reskeirā. Hihi ikirā kashe rimisbuki, mabesh shepuwē naximanā misbuki. Hawē txai inū, hawē txaitabe imisbuki kasheirā. Há beke ibuburā hatube isbumaki unu habia rapārapā akabu henē besti naxitiki.

Há resketā puikamā hayakenā bakawamisbuki, hayumakenā aisbumaki. Há yume ibubu bestitū hatū yumebu rabe inū besti shaba hatu samakema misbuki. Há samake tanaibū buteshū kāpū kasmai Kanā pashpa bitāshū txusha misbuki hanā makinā nixpu henē natamakinā. Haska watā sanī betē hatu sheamatā nanē hatu rapush misbuki hanu reskekinā. Unpash hatu amakinā, txatxa bitāshū na karu

kuxipabu betsishū amatiki. Kumã karurã, nixurã biūshrã na habia karu naesha xaraburã. Haska paira misbuka pirĩ na eskatiã nixpu pimairã Mĩ yuka ikawainã.

Hatũ miyui Maru Iskēti 60 bari hiwea. Txana Manã yume. Na eskatiã hiwei Mae Iã Hawē Ruanu ika.

Nixpu Pima - o Batismo Tradicional do Povo Hunikuĩ no Presente.

Hoje nosso Povo Huni Kuĩ depois de ter contato com o povo não indígena, nós realizamos a nossa festa de cerimônia de batismo tradicional Nixpu Pima com o tempo bem curto. Preparação é de um ano. Reunidos mesmo festejando é uma semana de duração. Três dias de dança e reza e três dias da dieta dos batizados. A pessoa pode batizar também individualmente e tem regra.

Batizar individualmente sem rezar – pakarĩ ikama hune nixpu piti.

Pakarĩ ikamarã ariatiki nixpu pikinã. Hunirã unu mētsis sipa kũki rãkĩ yuinaka ewapa ashũ amisbuki tsaka tae washunã. Hamaki Mĩ yui naka ewapa akĩtae washuki, sama kewe Mĩ kuru tiru kirã. Ikis ma habia Mĩ samakeai nixpu nakariwe iwanã, ibu kasmai hawe nabũ pima miski nixpurã. Hskawarã há yui naka axiã piama samakei na nixpu pixiã sama kemiski. Haskairã shaba rabe inũ besti imisbuki sama keirã. Unu kãpumã txushua hanãtã, nanē rapushe ketã hanũ kAĩ txatxa unpash kasmai nixi hushu ũpash amis buki. Haskatã ma raya misbuki.

Hamē aĩbũa unu txi paxtã himi iki taetã amis buki nixpu pikinã. Ê himi ishuki ikaya, hamaki iwanã ibuã kasmai hawe nabũ Mĩ himi ishuki risĩ raka sama kewe atã. Ikis Mĩ ma sama keai nixpu nakariwe iwanã pima misbuki nixpurã. Habia rabe inũ besti shaba imisbuki sama keirã. Haskaya rau ashũ naxi makĩ, na kãpumã txusha shũ hanã matã nanē natxesh misbuki. Haskatã ũpashrã habia txatxa kasmai nixi hushu henê amis buki. Há ũpash akinã ruawa shũ atiki: awa henê anũ, txashu henê anũ, yawa henê anũ akĩ na habia na rasi yui naka henê anũ ibe tanã atiki. Mĩ háska wanirã unu hanu Mĩ piai yanurã Mĩ henê atiruki yuinaka henerã.

História contada pela Valnilda Samoel Kaxinawa.

Haki kukã Mĩ ea yukara wainã Mĩ txainã ea hune amanika nixpu pima kinã. Hune ária tibĩ pakarĩ ikamarã. Ma ê txipax txakama nia himi iki taeshũ ê yui niki ê ibu hunirã.

- Epã ê himi raki ishuki ê aka.

- A Mĩ ewa yui Shunũ iwanã ê ewa ea yui shuniki.

- Haskapa? Ê aka.

- Haska maki risĩ rakawe ea waniki.

Há ê ewã ea hamaki mĩ himi ishuki hanũ sama kewe iwanã risĩ ea ratã niki. Haska washũ hamaki haskai mĩ sama keai mia nixpu naka manũ iwanã. Nixpu taku rabe yabi besti ea bishũ tãshũ piwe eawa ê piniki habia risĩ raka shunã. Titi akinã unu ê mexu waniki kukã. Haska washũ ã yuiniki mĩ txitxirã, ewã ã eskawa shubĩ ã aka. Mĩ mexu ashuki ana tuku ama sanui pea rakawe isĩ kutã xara shunã ea waniki. Ea nami pima marã, ãpash ama marã na bata pabu xarabu ea pima marã. Naxi makinã raya rauwẽ ea imani kapai nikĩ, misi yabi tama Tsui ea pimakĩ ê pui kai maraku shũ metsũ baĩ ea imakĩ eawa xarabuni buka Kakã. Haska washũ butetã ea kãpu mã txusha shũ betẽ shũ ea pimatã sanĩ betenã. Haska watã nanẽ besti ea rapush niburã na habi hiwe shũ ê matu ui nika paiai kukã. Txanabu itxa watã ea amama ini buki nixpu pima kinã.

Haska inũ himi ita inũ habia himi ikama ariamis buka kukã aĩburã. Nixpu pima kinã habia hune mia pima nũ iwanã hune amaria tibĩ. Habia ixtxu ama inũ pakarĩ ikamarã.

Huni bakerã habias kari watiki hune amaria tiki nixpu pima kinã. Hati rirã awa akĩ tae wakĩ amati kiaki. Berunã mitu taewai nishũ awa tsaka tae wabirã txani aya hamaki awarã Mĩ akĩ taewa shuki pia mayue kurumis kiakirã, awa akĩ tae washu piarã iwanã. Habia ma Mĩ sama keai mia nixpu naka manũ iwanã hatu amamis buki. Ma habias kawa kubi ranabu inũ na habia eskatiã habi aska wani kapai misbuki. Hati ritunã Ana haska waibu ê uĩ mabĩ habi raki hune amis bubĩ. Haskaki kukã nixpu pikinã hune atã Sama keria tiki.

Hátũ miyui Tsatsa Maxi Huni Kuĩ - 68 bari haya. Na eskatiã maxi tupia mae wã hiwea.

Resumo do texto como batizar individualmente sem rezar pakarĩ .

Homem batiza individualmente só quando caçar os primeiros animais da caça grande, como veado, porquinho e anta. Porque o huni kuĩ, quando for caçar o primeiro animal grande, não come. Senão fica sem sorte na caça. Portanto, aproveitando enquanto não come a carne do animal que caçou ele se batiza com Nixpu Pima. Passa três dias na dieta, toma banho com ervas medicinais, tomar vacina de sapo campo e água preparada.

A mulher se batiza individualmente só quando tiver a primeira menstruação. Porque huni kuĩ quando tiver a primeira menstruação faz dieta. Portanto, enquanto aproveita a sua dieta, se batiza com Nixpu. Passa três dias na rede, comendo comida certa, tomar banho com erva medicinais, com tinta de

genipapo, vacina de sapo campo e bebe água preparada.

História contada pela Valnilda Samoel Kaxinawa.

Capítulo II – Música e Reza – Pakarî Metsa Beabu

Gravação de músicas e reza de batismo tradicional do Povo Huni Kuĩ. Pesquisa feita pelo Romão Sales Txana Tuĩ Kaxinawa, filho de Xiku Kurumim. Nasceu no dia 12 de janeiro do ano de 1912, no Seringal Transual Colocação Araçá Rio Jordão. Faleceu no ano de 2007. Período de gravação, dia 19 a 20 de maio do ano de 2006 no Sítio Bimi - Jordão.



Iniciei essa pesquisa junto com o txana Tuĩ convidando ele pra minha casa; ele chegou na minha casa em maio de 2006; perto do município, onde tem o sítio, chamado sítio Bimi, onde eu vivo; eu pesquisei com ele não foi um dia, passei vários dias com ele, gravando; trabalhamos com esse txana.

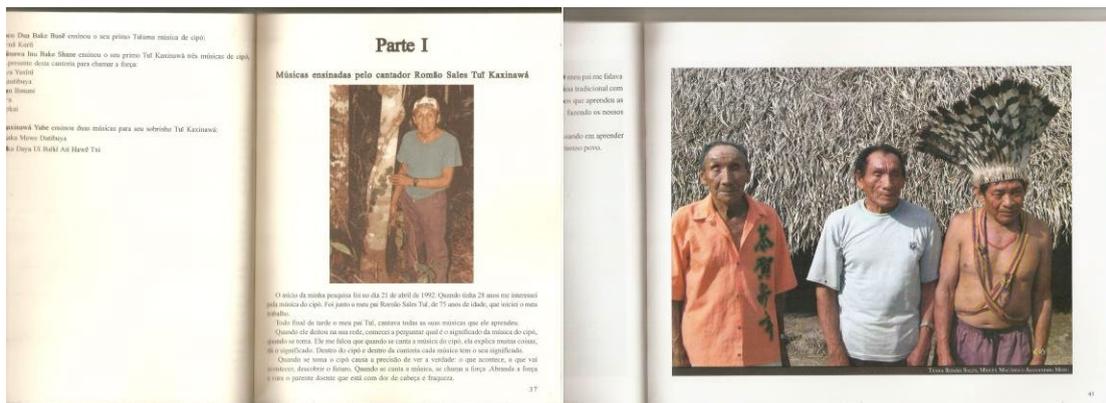
Fiz levantamento primeiro como é o início, meio e fim da Nixpu Pima; perguntei pra ele: como que é a primeira música, o primeiro pakarin; da primeira até o fim; e eu gravei; começando, vendo todo esse processo, até o fim das músicas; e com os outros parentes foi a mesma coisa; perguntando de antigamente; no tempo da maloca era outra coisa; no tempo presente já é outra coisa; peguei também essa história.

Tuin ele gostava de ensinar as pessoas; ele é boa pessoa, ele é meu tio; dá de repassar de família pra família; assim que ele falou que repassou pra mim essa música.

Eu vi ele batizando uma vez; eu vi ele convidando as pessoas; primeiramente preparando; reunindo, caçando e pescando; convidando as pessoas; reunindo as pessoas da comunidade; iniciando pintando o corpo com jenipapo, com urucum; depois dançavam pulando o dia todo e a noite toda; dançando e depois cantando pakarin; todos os processos; passa três dias na dieta, comendo certas comidas, tomando só caiçuma e pamonha, amendoim torrado; depois de três dias da dieta dá vacina de kampu, depois que betin; eu era jovem quando eu vi, não lembro muito, mas foi assim que eu vi ele batizando.

Em 2006, eu gravei com ele 46 músicas; tinha mais música ainda; antigamente não tinha escrita, não tinha gravador; ele aprendeu com esforço mesmo, através da sua preparação com pimenta nuti,

rampaia; tem pakarin também nesse processo de aprendizagem; também participa da festa de txirin pra ser txana; depois do txirin, que a pessoa já vira txana, txana é cantador, como pássaro txana, pássaro japinim, japinim que é cantador, canta todos os sons dos outros pássaros; txana é assim, cantador; aí que aprendeu, com muita luta também, por que naquele tempo não é assim; e também antigamente aprende quando ouve outra pessoa cantando, incentivando, valorizando; todo tempo, todo mundo assim, os jovens, as crianças, dançando todo dia, aprende; hoje em dia não, hoje em dia canta alguma vez, alguma pessoa, as outras pessoas não vêem, não ouvem e não aprende; hoje em dia é assim; mas antigamente não, antigamente todos os anos tem essa festa, todo mundo dançando, todo mundo vendo essa música, todo mundo aprende; hoje em dia só na escrita, só no gravador que dá de aprender; mas antigamente era na preparação; era muito difícil de aprender, tem que passar muitos dias.



O velho Tuin aprendeu dentro do tradicional, oralmente; ele aprendeu primeiro com o pai dele; soube que o pai dele era txana, aprendeu com a família; depois aprendeu com outras pessoas que vieram lá do outro rio, do Purus, outros txanas; vários txanas vieram do Purus pro Jordão; aprendeu principalmente com o velho Augusto, com o velho Zeca, Paulo e várias outras pessoas que vieram do Purus; aí que aprendeu; ele dizia que aprendeu com muita luta; foi o que ele falou, tem vários processos pra poder aprender.

Essa migração dos parentes do Purus; é porque sempre tem visita; visitando os parentes, caminhando

os caminhos, até que chegavam no Jordão; Purus pro Jordão é muito longe; as pessoas falam que só andando nos caminhos passavam um mês de viagem; até chegavam com as famílias; carga nas costas, caminhando, dormindo na mata; comendo alguma comida que eles trazem; as vezes caçando; e encontrando às vezes o roçado dos nawa, pedindo, pegando; até que chegavam no Jordão; é muita distância; aí chegando sabe como que é parente, parente sabe os nomes, o clã: inu, inu bake, dua bake; o nome de origem, já vai achando a sua família; koka, upa, uti, itxu, banu, inani; eis que chegaram os familiares dele; daí que ele aprendeu com eles; convocavam festas, diziam: *feira de nixpupima é assim, feira de txirin é assim, feira de bunawa é assim; bunawa vamos plantar a banana*; aprendeu todas as músicas; *vamos preparar cipó, chá de cipó, quando tomar, cantar huni meka*; daí que ele aprendeu várias músicas e várias festas.

Lá no Purus talvez tinha mais era o caucho, trabalhava no caucho; com aguano também, na madeira; com pele de animais; trabalhando assim, aí vieram visitar os parentes.

Por que no Jordão já eram seringueiros nesse tempo; esqueceram muitas coisas durante o tempo da seringa; lá no Purus as pessoas eram da origem, que trabalhavam na cultura mesmo.

No final do ensino médio, o que eu fiz foi o levantamento dessa música; e depois, nessa formação superior, fiz levantamento sobre a história, sobre a origem no mito, sobre o ritual e sua organização; antes, no ensino médio só mesmo as músicas; depois no superior fiz levantamento perguntando aos meus parentes sobre essa história de antigamente e a dieta, o material, tudo isso que eu fiz nesse meu ensino superior. Cada momento, desde o começo de preparação da Festa do Nixpu Pima se canta essas músicas e rezas, os pakarĩ. Os pakarĩ não podem cantar a toa no ritual. Tem a ordem da sequência.

Lista dos nomes de todas as músicas e rezas – pakarĩ

PAKARÍ KENA XARABU

01 – Shunu bema bikai iti	24 – Inawã metsa beabu
02 – Shunu bema bi iti	25 – Tetepã metsa beabu
03 – Shunu bema bitani hui iti	26 – Txana bitxua
04 – Tasa kenã kenei iti	27 – Inu bitxua
05 – Sheki akaibun iti	28 – Tete bitxua
06 – Sheki nisabũ iti	29 – Uma bitxua – kêpu sana
07 – Hiri benia	30 Rãtã bitxua
08 – Txi kaima	31 – Yunu bitxua

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------|
| 10 – Nanē kanea | 32 – Habi hawē uma maĩ |
| 11 – Mae yuka ika | 33 – ĩka Beni kawani |
| 12 – Sheki butea | 34 – Hanua tae kaini |
| 13 – Sheki txiriwã | 35 – Yubekã tama hewã rerani |
| 14 – Sheki sai aka – takua | 36 – Txana rua muka rerama |
| 15 – Beshatau karuama – karu sanã | 37 – Awabaũ muka rerama |
| 16 – Rau yua | 38 – Awabaũ nixpu rerama |
| 17 – Sepama | 39 – Yuxĩ nawa shãki nĩ |
| 18 – Huni bake kawa aka | 40 – Pae nitxiã |
| 19 – Aĩbu beke kawa aka | 41 – Naxi makatsi butea |
| 20 – Bixi berimã ika | 42 – Bai rerama |
| 21 – Shane siã kainũ | 43 – Nixpu inã |
| 22 – Hene inawã metsa beabu | 44 – Txana risiwē ainia |
| 23 – Txana ruã metsa beabu | 45 – Meti watã PI iti |
| | 46 – Nanē rapusha |

01 – SHUNI BEMA BĪKAITI i

Txana ruã bakeri Beni kawani
Hawē ĩkã yamia Beni kawani
Tupã hi xinaĩ Beni kawani e

Shawã ruã bakeri Beni kawani
Tara ĩkã yamia Beni kawani
Meã hi xinãĩ Beni kawani e

02 – SHUNU BEMA BI ITI

Maxpi buĩ NE wãne
Neake kawã kĩ tirĩ akĩ tirĩ akai e

Nai kexĩ mawane
Neake kawãkĩ tirĩ akĩ tirĩ akai e

Hawē ikā yamiwē tirī akī tirī akai
Tupā hi bemari tirī akī tirī akai e
Tsau tibi wakatsi tirī akī tirī akai
Kenā kaya wakatsi tirī akī tirī akai e

Tara inkan yamiwē tirī akī tirī akai
Meã hi bemari tirī akī tirī akai e
Tsau tibi wakatsi tirī akī tirī akai
Kenā kaya wakatsi tirī akī tirī akai e

03 – SHUNU BEMA BITANI HIWETÁ NUKUI ITI

Txana rua bakeri nukui e
Na nukū bemabi nukui
Tupā hi bemaya nukui e
Tsau tibi watani nukui e
Kenā kaya watani nukui
Hawē kenā peua nukui e

Shawā ruã bakeri nukui e
Nukū teke shabakã nukui
Meã hi bemaya nukui e
Tsau tibi watani nukui e
Hawē kenā peua nukui e

04 – TASAKENÁ KENEI ITI

Kenā kaya watani nukui
Kene nika shabubu e
Mexu nixi txa kashu
Hawa kene wapa e
Hawa kene wama
Txītū kene wawe e

Kene nika shabubu e
Shua nixi txa kashu
Hawa kene wapa e!
Hawa kene wama
Bese bese wawe e!

05 – SHEKI AKAIBŪ ITI

Txana ikā samumã
Txana sheki peiki
Mani mani ni kabū
Samū tani
Rua ikA samumã
Rua sheki peiki

Inu ikā samumã
Inu sheki peiki
Mani mani ni kabū
Samū tani
Mani ni kabū
Samū tani

06 – SHEKI NISAIBUN ITI

Tūkiru tūkirū
Tūkirū shanū
Hanu beu waketã

Hī sēwã renekī
Hanu beu waketã
Res akī res akai

Res akĩ res akai
Tũkiru tũkirũ
Tũkirũ shanũ
Sheki hewã rabanẽ

Kape tawã shakatã
Txũtxũ tirinã
Txũtxũ tirinã

07. – HIRI BENIA

Hiri Beni Beni kawani e
Nukũ hiri Beni Beni kawani
Hanu txixkia ketã Beni kawani e
Hiri rẽ rẽ inu mẽ
Hiri narũ narũ inumẽ e

Txana waka bea shũ
Riri riri ririre e
Nũ Mĩ waka bea shũ
Riri riri ririre e

08- TXIKAÎMA

Txana ruã ãkãkia e
Txana ruã ãkãkia a
ĩkA Beni kawanai
Txanã txi bi bainai e
Txana rua mekene
Shawã rua mekene

Kanapã txia Beni kawani
Hiri baka txia Beni kawani e
ĩkã shawã hi naya Beni kawani
ĩkã hemã kai manũ kawẽ e
Hema betsã kai manũ kawẽ e

09 – SHAU ARUNI KAIMA

Hawẽ shau aruni aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Kũku nawa shauri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Aũ nawa shauri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Tuxĩ nawa shauri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Txiku nawa shauri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Hawẽ shau aruni aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Txau nawa shauri aruni e

Maxa nawa shauri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Txara nawa shauri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Beyu nawa shuri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Hawẽ shau aruni aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Sĩ nawa shauri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Tirĩ nawa shauri aruni e
Aru nibi kainũ aruni e
Hashu nawa shauri aruni e

Aru nibi kainũ aruni e
Mexu nawa shauri aruni e

Aru nibi kainũ aruni e
Aru nibi kainũ aruni e

10 – NANĕ KENEI ITI

Txana ruã bakeri Beni kawani e
Kene katsi xĩnaĩ beni kawani
ẽraka hawa kene wati
ẽraka txĩtũ kene wati e
Kene shabiani
Kene tanuani
Kene manini e
Shawã ruã bakeri beni kawani e
Kene katsi xinaĩ beni kawani
ẽraka hawa kene wati
Ëraka mae musha wati e
Kene shabiani
Kene tanuani
Kene manini e
Bawa ruã bakeri beni kawani e
Kene katsi xĩnaĩ beni kawani
ẽraka hawa kene wati
Ëraka kape hina wati e
Kene shabiani
Ëraka xixi hina wati e
Kene shabiani

Kene tanuani
Kene manini e
Tui xiwã bakeri beni kawani e
Kene katsi xĩnãĩ beni kawani
ẽraka hawa kene wati
ẽraka tau pei wati e
Kene shabiani
Kene tanuani
Kene manini e
Mawa Isa bakeri Beni kawani e
Kene katsi xĩnãĩ Beni kawani
ẽraka hawa kene wati
ẽraka bese bese wati e
Kene shabiani
Kene tanuani
Kene manini e
Tepu mawã bakeri beni kawani e
Kene katsi xĩnaĩ beni kawani
ẽraka hawa kene wati
Kene tanuani
Kene manini e

11 – MAE YUKA IKA

Hawa maewẽ ẽ kaiaĩyaĩ txitxi e
Hawa mae ma
Hanua Bari bani
Bari bata niki
Mae paxiũ maki
Bana tawa pãpaki
Sĩku ruri pãpaki
E kaĩ tanai txi e

Hawa maewẽ ẽ kaĩ yaĩ txitxi e
Hawa mae mãe ma
Hanua tsatsa bani
Tsatsa Ba taniki
Mae paxiũ maki
Bana tawa pãpaki Sĩkururi pãpaki
E kaĩ tanai txitxi e
Kana Kanã shanu

Kana Kanã shanu
Kana turiani
E kai yaĩ ã kai yaĩ e

Kana turiani
E kai yaĩ ã kai yaĩ e

12 SHEKI BUTEA

Nai mexu meranu
Rua inũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni
Nai mexu merãnu
Himi xirũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni
Nai Mĩa merãnu
Ketsĩ inũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni
Nai mexu merãnu
Matxi inũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni
Nai Mĩa merãnu
Bixi inũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni

Nai Mĩa merãnu
Metũ inũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni
Nai mexu merãnu
Shepu inũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni
Nai Mĩa merãnu
Bara inũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni
Nai mexu merãnu
Xixi inũ shekirã
Hau kea butuni
Sheki hewã butuni
Nai Mĩa merãnu
Kapa inũ shekirã
Hau kea butuni
Skeki hewã butuni

13 – SHEKI TXI RiWÃ

Txana hi buruki
Buru kibi buruki
Kuru putu buruki
Buru kibi buruki
Pei bayu buruki
Buru kibi buruki
Bua ribi buruki
Buru kibi buruk

Nasha iti buruki
Buru kibi buruki
Shua ribi buruki
Buru kibi
Sheme tibi buruki
Buru kibi buruki
Heshku ribi buruki
Buru kibi buruki buruki

14 – SHEKI SAI AKA – TASHA SAI AKA – TAKUA

Ikũ kabi ãkA huai PE

Manã kairia huai PE

Ikũ kabi ãkA huai pe

Manã Irisẽwãki huai PE

Ikũ kabi ãkA huai PE

Irisẽwã pãpaki huai PE

Ikũ kabi ãkA huai PE

Sheme tima ãkA huai PE

Ikunkabi inka huai PE

Pei bayu ãkA huai PE

Ikũ kabi ãkA huai PE

Txãka nais ãkA huai PE

Ikũ kabi ãkA huai PE

Kuru putu ãkA huai PE

Ikũ kabi ãkA huai PE

Heshku ribi ãkA huai PE

Ikũ kabi ãkA huai PE

15 BESHATAU KARU AMA –KARU SANÃ

Ruki ruki ruki ruki

Haĩ karunã haĩ karunãni

Besha tau karua karua mawe

Inu kani baĩ kani baĩ rakashũ

Inu rakẽ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Ruki ruki ruki ruki

Haĩ karunã haĩ karunãni

Besha tau karua karua mawe

Inu kani baĩ kani baĩ rakashũ

Hawẽ inũ pinirã

Inawã txirã

Hawẽ inũ pinirã

Metũ inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Himi xirũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Ketsĩ inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Matxi inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Bixi inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Inawã txirã hawẽ inũ pinirã

Metũ inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Besha tau karua karua mawe

Inu kani baĩ kani baĩ rakashũ

Hawẽ inũ pinirã

Inawã txirã

Hawẽ inũ pinirã

Metũ inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Bara inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Mari inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Yawa inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Xixi inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Kapa inũ txirã

Hawẽ inũ pinirã

Ruki ruki ruki ruki

Hawē inū pimirā
Ruki ruki ruki ruki
Haĩ karunā haĩ karunāni

Haĩ karunā haĩ karunāni
Besha tau karua karua mawe

16 – RAU YUA

Txana waka weashun e
Hawē mane haxpaki
Raya rau kubina kubinai e
Numĩ waka beashũ e
Hawē mane haxpaki
Hui rau kubina kubinai e
Txana waka beashũ e
Hawē mane haxpaki

Keya rau kubina kubinai e
Numĩ waka beashũ e
Hawē mane haxpaki
Sama rau kubina kubinai e
Txana waka weashu e
Hawē mane haxpaki
Mēki rau kubina kubinai e

17 – BAI SEPAMA

E txaĩ bai txaima txaimē
Inu nika inu nikani huai
Hiri manā tinĩ waĩ kawani
Hiri manā reixwai kawani
E banĩ sepatia huai
Ni mashu bais aki yuai
Nenu bais bais aki yuai
Nenu kaku kaku iki yuai
E txaē bai txaima txaimē
Inu nika inu nikani kawani
Hiri manā tinĩ wāĩ kawani
Nenu bas bas akiyuai
Nenu kaku kaku ikiyuai

Hiri manā reixwai kawani
E nena sepatia huai
Ni mashu bais akiyuai
Nenu bais bais akiyuai
Nenu kaku kaku ikiyuai
E txaĩ bai txama txaimē
Inu nika inu nikani huai
Hiri manā reniwai kawani
Hiri manā reixwai kawani
Shawā hina matsutia huai
E txaĩ bai txaima txaimē
Inu nika inu nikani huai

18 – HUNI BAKE KAWA AKA

Kawa kawa kawa kawa
Awa puku kawa kawa kawa
Hawē tũku kawa kawa kawa
Hawē bake kawa kawa kawa

Hawē tũku kawa kawa kawa
Hawē bake kawa kawa kawa
Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
Kape puku kawa kawa kawa

Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Txashu puku kawa kawa kawa
 Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē bake kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Yawa puku kawa kawa kawa
 Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē bake kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Anu puku kawa kawa kawa
 Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē bake kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Yaix puku kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawakawa
 Isu puku kawa kawa kawa
 Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē bake kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Ru puku kawa kawa kawa
 Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē bake kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa

Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē bake kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Shawe puku kawa kawa kawa
 Hawē puku kawa kawa kawa
 Hawē batxi kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Hasī puku kawa kawa kawa
 Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē batxi kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Kuma puku kawa kawa kawa
 Hawē ibu kawa kawa kawa
 Hawē batxi kawa kawa kawa
 Xinu puku kawa kawa kawa
 Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē bake kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa
 Ruka puku kawa kawa kawa
 Hawē tūku kawa kawa kawa
 Hawē bake kawa kawa kawa
 Ibu yabis kawa kawa kawa kawa

19 – AĪBU BAKE KAWA AKA

Kawa kawa kawa kawa
 Ixkī kawa kawa kawa
 Mapi kawa kawa kawa kawa
 Nutxu kawa kawa kawa
 Tukuru kawa kawa kawa kawa
 Shātxu kawa kawa kawa
 Mebi yabis kawa kawa kawa kawa
 Shaka kawa kawa kawa
 Mebi yabis kawa kawa kawa kawa
 Hushu shātxu kawa kawa kawa

Mebi yabis kawa kawa kawa kawa
 Usha shātxu kawa kawa kawa
 Mebi yabis kawa kawa kawa kawa
 Kunu patxi kawa kawa kawa
 Txurā kawa kawa kawa kawa
 Yūkū kawa kawa kawa
 Teskū kawa kawa kawa kawa
 Bisus kawa kawa kawa
 Kumus kawa kawa kawa kawa

20 – BIXI BERIMÃ IKA

Bixi raka tanimẽ

Bixi raka tanimẽ

Bixi beri berimã

Bixi beri berimã e

Pesketa Pesketa sabi rukũ mainũ

Nawa Tetê pesketa sabi rukũ mainũ

Pesketa peuti sabi rukũ mainũ

Bitxu hewã pesketa sabi rukũ mainũ

Pesketa peuti sabi rukũ mainũ

Txana hewã pesketa sabi rukũ mainũ

Pesketa peuti sabi rukũ mainũ

Iskuta iskuta sabi rukũ mainũ

Isku hewã pesketa sabi rukũ mainũ

Iskuta peuti sabi rukũ mainũ

Maspã kene ere ere

Maspã kene ere ere e

Maspã kene ere ere nawa ibã ninĩ

Maspã kene ere ere nawa ibã ninĩ e

Hiri yunu haniwã hanu hanĩwã shũbi

Hiri yunu haniwã hanu haniwã shunbi e

Kaibu mananã

Kaibu mananã e

Kaibu mananã nawa mata tama

Kaibu mananã nawa mata tama

kutxamã kutxa rimã inũ e

21 – SHANE SIÃ KAINŨ

Hiri xini kespimã

Hiri xinu tsaka shũ

Hiri tari ukashũ

Hiri shubu pemaki

Hiri tari bariwã

Rua nãke pakei

Nãke nãke rakani

Nawa unãni e

22 HENE INAWÃ METSA BEABU

Shunu wãka bunã bunãki bunã

Shunu wãka bunã bunãki bunã e

B aka bai tanai

Baka bai tanai baka shashu tanai

Baka shashu tanai ãkã sanĩ tupi iri bawani

Na nawa kawanai nawa kawa naia e

Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Sĩ nawa uĩ nawa nawa xinai e

Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Tirĩ nawa uĩ nawa nawa xinai e

Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Txaush nawa uĩ nawa nawa xinai e

Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Taxi nawa uĩ nawa nawa xinai e

Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Biski nawa uĩ nawa nawa xinai e

Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Hamush nawa uĩ nawa nawa xinai e

Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Teshki nawa uĩ nawa nawa xinai e

Hene wãka bunã bunãki bunã

Hene wãka bunã bunãki bunã e

Hashu nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Baka bai tanai
 Baka bai tanai baka shashu tanai
 Baka shashu tanai ĩkã sanĩ tupiairi bawani
 Na nawa kawani nawa kawania e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Rexpa nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Sese nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka bai tanai
 Waka bai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ĩkã tupiairi bawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Piash nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Tsisti nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Tsau nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka bai tanai
 Waka bai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ĩka sanĩ tupiairi bawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Mitĩ nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shuwāka bunã bunãki bunã
 Shuwāka bunã bunãki bunã e
 Waka bai tanai
 Wakabi tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ĩkã sanĩ tupiairi bawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e

Waka bai tanai
 Waka bai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ĩkã sanĩ tupiairi bawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e Mia
 Kia uĩ nawa nawa xinai
 Hush nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Itsa nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Hāsh nawa uĩ mawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Xiwa nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Tāshpe nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Hane nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka bai tanai
 Waka bai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ĩkã sanĩ tupiari bawani
 Na nawa kawa wani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Hins nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Tastu nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Sekē nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia kia uĩ nawa nawa xinai
 Shepu nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia kia uĩ nawa nawa xinai
 Pēke nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Tepũ nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka bai tanai

Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Shara nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Kere nawa uĩ nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Retxa nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka bai tanai
 Waka bai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ãkã sanĩ tupi iribawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Hesh nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Maĩx nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Txiush nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka wai tanai
 Waka wai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ãka sanĩ tupi iri bawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Shu nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Kuru nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Teshũ nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka wai tanai
 Waka wai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ãkã sanĩ tupi iribawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Waka bai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ãka sanĩ tupi iribawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Kuix nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Baski nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Rexp̃i nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka wai tanai
 Waka wai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ãkã sanĩ tupi iribawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Txau nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Mexu nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Beyu nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka wai tanai
 Waka wai tanai waka shashu tanai
 Waka shashu tanai ãkã sanĩ tupi iri bawani
 Na nawa kawani nawa kawa naia e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Kaxka nawa uĩ nawa nawa xiai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Mara nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
 Shea nawa uĩ nawa nawa xinai e
 Shunu wāka bunã bunãki bunã
 Shunu wāka bunã bunãki bunã e
 Waka wai tanai
 Waka wai Tanai waka shashu tanai

Na nawa kawani nawa kawa neia e
Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
Kushku nawa uĩ nawa nawa xinai e
Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
Txuka nawa uĩ nawa nawa xinai e
Mia Kia uĩ nawa nawa xinai

Waka shashu tanai ikã sanĩ tupi iri bawani
Meri nawa uĩ nawa nawa xinai e
Mia Kia uĩ nawa nawa xinai
Meush nawa uĩ kawa nawa xinai e
Shunu wãka bunã bunãki bunã
Shunu wãka bunã bunãki bunã e

23 – TXANA RUÁ METSA BEABU

Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ sĩ nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ hashu nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ tirĩ nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ txaush nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ taxi nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ teshki nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ xiwa nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ tãshpe nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ sapa nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ hane nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana

Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ hamush nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ hush nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ itsa nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ sese nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ rexpã nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ hash nawamẽ txana
Mĩ tsisti nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ biski nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ shara nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ kere nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ bexpi nawamẽ txana

Mĩ hĩs nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ sekẽ nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ tastu nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ shepu nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ mitĩ nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ piash nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ rexpĩ nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ baski nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ hãix nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ txiush nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ punu nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ shu nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ kuru nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ teshũ nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ txĩpa nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ txau nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ txuka nawamẽ txana

Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ retxa nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ hesh nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ pẽke nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ tepũ nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ kuĩx nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ mexu nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ beyu nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ aũ nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ tuxĩ nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ beke nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ tũku nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ kaxka nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ mara nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ shea nawamẽ txana
Txana hã kene hã kene
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ kushku nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana
Mĩ hawa nawamẽ txana

Mĩ hawa nawamẽ txana

Mĩ meri nawamẽ txana

Mĩ meush nawamẽ txana

Txana hã kene hã kene

24 – INAWÁ METSA BEABU

Ê hari kapanã hari kapanã

Ea nawã bebũte nawã bebũteai e

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e

Hawẽ nawa keyushũ sĩ nawa keyushũ

Sĩ nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ tirĩ nawa keyushũ

Tirĩ nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ hashu nawa keyushũ

Hashu nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Niku hewã bemaki atanai mãtxiã

Atanai mãtxiã shawã saku mãtxiã e

Ê hari kapanã hari kapanã

Ea nawã bebũte nawã bebũteai e

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e

Hawẽ nawa keyushũ hush nawa keyushũ

Hush nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ sese nawa keyushũ

Sese nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ itsa nawa keyushũ

Itsa nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ rexpã nawa keyushũ

Rexpã nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Niku hewã bemaki atanai mãtxiã

Atanai mãtxiã shawã saku mãtxiã e

Ê hari kapanã hari kapanã

Ea nawã bebũte nawã bebũteai e

Hawẽ nawa keyushũ txaush nawa keyushũ

Txaush nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ taxi nawa keyushũ

Taxi nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ teshki nawa keyushũ

Teshki nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ hamush nawa keyushũ

Hamush nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Niku hewã bemaki atanai mãtxiã

Atanai mãtxiã shawã saku mãtxiã e

Ê hari kapanã hari kapanã

Ea nawã bebũte nawã bebũteai e

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e

Tãshpe nawa keyushũ

atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ hane nawa keyushũ

Hane nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Niku hewã bemaki atanai mãtxiã

Atanai mãtxiã shawã saku mãtxiã e

Ê hari kapanã harikapanã

Ea nawã bebũte nawã bebunteai e

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e

Hawen nawa keyushũ piash nawa keyushũ

Piash nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ biski nawa keyushũ

Biski nawa keyusũ atanai mãtxiã e

Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e
 Hawẽ nawa keyushũ hãsh nawa keyushũ
 Hãsh nawa keyushũ atanai mãtxiã e!
 Hawẽ nawa keyushũ xiwa nawa keyushũ
 Xiwa nawa keyushũ atanai mantxiã e
 Hawẽ nawa keyushũ tãshpe nawa keyushũ
 Ê hari Kanã hari kapanã
 Ea nawã bebunte nawã bebunteai e
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e
 Hawẽ nawa keyushũ hĩs nawa keyushũ
 Hĩs nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawẽ nawa keyushũ sekẽ nawa keyushũ
 Sekẽ nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawẽ nawa keyushũ tastu nawa keyushũ
 Tastu nawa keyushun atanai mãtxiã e
 Hawẽ nawa keyushũ shepu nawa keyushũ
 Shepu nawa keyushũ atanai mãtiã e
 Hawen nawa keyushũ mitĩ nawa keyushũ
 Mitin nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Niku hewã bemaki atanai mãtxiã
 Atanai mãtxiã shawã saku mãtxiã e
 Ê hari kapanã hari kapanã
 Ea nawã bebũte nawã beubũteai e
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e
 Hawen nawa keyushũ tepũ nawa keyushũ
 Tepũ nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Niku hewã bemaki atanai mãtxiã
 Atanai mãtxiã shwã saku mãtxiã e
 Ê hari kapanã hari kapanã
 Ea nawã bebũte nawã bebũteai e
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e
 Hawẽ nawa keyushũ kuĩx nawa keyushũ
 Kuĩx nawa keyushũ atanai mãtxiã e

Hawẽ nawa keyushũ tsisti nawa keyushũ
 Tsisti nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawẽ nawa keyushũ tsau nawa keyushũ
 Tsau nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Niku hewã bemaki atanai mãtxiã
 Atanai mãtxiã shawã saku mãtxiã e
 Hawẽ nawa keyushũ shara nawa keyushũ
 Shara nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawen nawa keyushũ kere nawa keyushũ
 Kere nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawen nawa keyushũ bexpi nawa keyushũ
 Bexpi nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawẽ nawa keyushũ retxa nawa keyushũ
 Retxa nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Atanai mãtxiã shawã saku mãtxiã e
 Ê hari kapanã hari kapanã
 Ea nawã bebunte nawã bebunteai e
 Mĩ banĩ betsawa banĩ metsawatãkĩ
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e
 Hawen nawa hesh nawa keyushũ
 Hesh nawa keyushũ atnai mãtxiã e
 Hawen nawa keyushũ puntxa nawa keyushũ
 Puntxa nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawen nawa keyushũ pẽke nawa keyushũ
 Pẽke nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawẽ nawa keyushũ mainx nawa keyushũ
 Maĩx nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Hawen nawa keyushũ punu nawa keyushũ
 Hawẽ nawa keyushũ txiush nawa keyushũ
 Txiush nawa keyushũ atanai mãtxiã e
 Niku hewã bemaki atanai mãtxiã
 Atanai mãtxiã shawã saku mãtxiã e
 Ê hari kapanã hari kapanã
 Ea nawã bebute nawã bebũteai e
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ
 Mĩ banĩ metsawa banĩ metsawatãkĩ e
 Hawẽ nawa keyushũ shu nawa keyushũ

Hawē nawa keyushū rexpī nawa keyushū
 Rexpī nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū baski nawa keyushū
 Baski nawa keyushū atanai mātxiā e
 Niku hewā bemaki atanai mātxiā
 Atanai mātxiā shawā saku mātxiā e
 Ê hari kapanā harikapanā
 Ea nawā bebunte nawā bebūteai e
 Mī banī metsawa banī metsawatākī
 Mī banī metsawa banī metsawatākī e
 Niku hewā bemaki atanai mātxiā
 Atanai mātxiā shawā saku mātxiā e
 Ê hari kapanā hari kapanā
 Ea nawā bebūte nawā bebūteai e
 Mī banī metsawa banī metsawatākī
 Mī banī metsawa banī metsawatākī e
 Hawēnawa keyushū txau nawa keyushū
 Txau nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawen kawa keyushū mexu nawa keyushū
 Mexu nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū beyu nawa keyushū
 Beyu nawa keyushū atanai mātxiā e
 Niku hewā bemaki atanai mātxiā
 Atanai mātxiā shawā saku mātxiā
 Ê hari kapanā hari kapanā
 Ea nawā bebūte nawā bebūteai e
 Mī banī metsawa banī metsawatākī
 Mī banī metsawa banī metsawatākī e
 Hawē nawa keyushū au nawa keyushū
 Au nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū tuxin nawa keyushū
 Ê hari kapanā hari kapanā
 Ea nawā bebūte nawā bebūteai e
 Mī banī metsama banī metsawatākī
 Mī banī metsama banī metsawatākī e
 Hawē nawa keyushū kushku nawa keyushū
 Kushku nawa keyushū atanai mātxiā e

Shu nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawen nawa keyushū kuru nawa keyushū
 Kuru nawa keyushū atanai mātxiāe
 Hawē nawa keyushū teshū nawa keyushū
 Teshū nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū txinpa nawa keyushū
 Txinpa nawa keyushū atanai mātxiā e
 Tuxī nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū beke nawa keyushū
 Beke nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū txiku nawa keyushū
 Txiku nawa keyushū atanai mātxiā e
 Niku hewā bemaki atanai mātxiā e
 Atanai mātxiā shawā saku mātxiā e
 Ê hari kapanā hari kapanā
 Ea nawā bebūte nawā bebūtei e
 Mī banī metsawa banī metsawatākī
 Mī banī metsawa banī metsawatākī e
 Hawē nawa keyushū kaxka nawa keyushū
 Kaxka nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū mara nawa keyushū
 Mara nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū shea nawa keyushū
 Shea nawa keyushū atanai mātxiā e
 Niku hewā bemaki atanai mātxiā
 Atanai mātxiā shawā saku mātxiā e
 Txuka nawa keyushū atanai mātxiā e
 Hawē nawa keyushū meri nawa keyushū
 Meri nawa keyushū atani mātxiā e
 Hawē nawa keyushū meush nawa keyushū
 Meush nawa keyushū atanai mātxiā e
 Niku hewā benaki atanai mātxiā
 Atanai mātxiā shawā saku mātxiā e

Hawē nawa keyushū txuka nawa keyushū

25 – TETEPÁ METSABEABU

Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Sĩ nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunu manã
 Tirin nawa shunumã nawa shumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Hashu nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Maxa nawa shunumã nawa shunumanã e Mĩtsa
 shunumã nawa shunumã
 Hamush nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Hush nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Sese nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Itsa nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Rexpa nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Hãsh nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Xiwa nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Tãshpe nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mitin nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã

Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Txaush nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Taxi nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Biski nawa shunumã nawa shumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Teshki nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Hane nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Piash nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã

 Tsau nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Tsisti nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Hĩs nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Sekē nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Tastu nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã

 Shepu nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã

Shara nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Kere nawa shunumã nawa shumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumaã
 Bexpi nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Babu nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Retxa nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Hesh nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shumanã
 Pẽke nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanãe
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Shu nawa shunumã nawa shunumã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Kuru nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Teshun mawa shunumã nawa shunumanãe
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Txĩpa nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shumanã
 Txau nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mexu nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Beyu nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã

Txãke nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Tepun nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Kuinx nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Rexpì nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Baski nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Maĩx nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Punu nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Txìush nawa shunumã nawa shunumanã e
 Au nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Tuxĩ nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Beke nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Tunku nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã mawa shunumanã
 Txìku nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Kaxka nawa shunumã nawa shunumanã e
 Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
 Mara nawa shunumã nawa shunumanã e

Kushku nawa shunumã nawa shunumanã e
Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
Txuka nawa shunumã nawa shunumanã e
Mĩtsa shunumã nawa shunumanã

Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
Shea nawa shunumã nawa shunumanã e
Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e
Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
M eri nawa shunumã nawa shunumanã e
Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
Meush nawa shunumã nawa shunumanã e
Mĩtsa shunumã nawa shunumanã
Mĩtsa shunumã nawa shunumanã e

MÚSICAS E REZAS PAKARÍ BITXUA

26 – INU BITXUA

I i i i! I i i i!
Hakia binune!
Bari pia binune!
Shane pinu binune!
Binunanai!
Baka hewã txuruwanai!
Txuruĩtanai!
Inka benikawa nai
Inkã sanin pikawani
Tun xãkararã
Ê raka hawa bitxutain
Bari Ranin inarã
Kebu hã hãri
Kushu kutxunri
Shuke rash rashe
Shuke kuã ne
Shuke kuã kuã ne
Pisa kuã ne
Pisa kuã kuã ne

Ê raka iunu bitxutain
Habaka nãtinkã
Mane pia nentinkã
Mane kanun na tinkã
Shane uka nẽtĩkã
Isa uka nẽtĩkã
Tawa teke nẽtĩkã
Hawen nawa resẽpu
Sĩ nawa resẽpu
Tirĩ nawa resẽpu
Hashu nawa resẽpu
Ê atxĩ inarã
Yensh yensh ikibi
Sheke sheke ikibi
Tsau tsau ikibi
Kenĩ kenĩ ikibi
Numirimã ikibi
Bainã ikibi
Txanã tã ikibi

Hawē ikā banimā
 Inkā kamā banimā
 Inkā shae banimā
 Kapa hutxa banimā
 Hawē nawa keyushū
 Sī nawa keyushū
 Tirī nawa keyushū
 Hashu nawa keyushū
 Atanai mātxiā
 Shawā saku mātxiā
 Mane hi buruki
 Buru kibi buruki
 Buru kibi tabīshū
 Mekē kumekawā
 Nawa shau reshteī
 Kebu Ranī inarā!
 Kebu hāhāri
 Kushu kutxūri
 Shuke rash rash she
 Shuke kuāne
 Shuke kuākuāne
 Txash kuānē
 Txash kuākuānē
 Pisa kuānē
 Pisa kuākuānē
 Hawē ikā banimā
 ikā kamā banimā
 Inkā shae banimā
 Kapa hutxa banimā
 Hawē nawa keyushū
 Txaush nawa keyushū
 Taxi nawa keyushū
 Teshki nawa keyushū
 Hamuah nawa keyushū
 Niku hewā bemaki
 Atanai mātxiā
 Ebu shea mātxiā

Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxu taī
 Ê raka inu bitxu taī
 Há baka nētinkā
 Mane pia nētinkā
 Mane kanū nētīkā
 Mane haxi nētīkā
 Shane uka nētīkā Isa uka nētīkā
 Tawa teke nētīkā
 Hawē nawa resēpu
 Txaush nawa resēpu
 Taxi nawa resēpu
 Teshki nawa resēpu
 Hamush nawa resēpu
 Ê atxī inarā
 Inkā mane buruki
 Burukibi buruki
 Burukibi tabinshū Mekēkume kawā
 Nawa shau reshteī
 Yensh yensh ikibi
 Tsau tsau ikibi
 Sheke sheke ikibi
 Kenī kenī ikibi
 Numirimā ikibi
 Bainā ikibi
 Txanā tuā ikibi

 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxu taī
 Ê raka inu bitxu taī
 Hawē nawa resēpu
 Hush nawa resēpu
 Sese nawa resēpu
 Itsa nawa resēpu
 Rexpa nawa resēpu

Shawã saku mätxiã	Ê atxĩ inarã
Kushu kutxũri	Kebu Ranĩ inarã
Shuke rash rash she	Kebu hãhãri
Shuke kuãnẽ	Shawã saku mätxiã
Shuke kuã kuãnẽ	Mane hi buruki
Txash kuãnẽ	Burukibi buruki
Txash kuã kuãnẽ	Burukibi tabĩshũ Mekenkume kawã
Hawẽ ãkã banimã	Nawa shsu reshteĩ
ĩkã kamã banimã	Yẽsh yẽsh ikibi
ĩkã shae banimã	Tsau tsau ikibi
Kapa hutxa banimã	Sheke sheke ikibi
Hawẽ nawa keyushũ	Kenĩ kenĩ ikibi
Hush nawa keyushũ	Numirimã ikibi
Sese nawa keyushũ	Bainã ikibi
Itsa nawa keyushũ	Txanã tuã ikibi
Rexpa nawa keyushũ	Tun xãkararã
Niku hewã bemaki	Ê raka hawa bitxu taĩ
Atanai mätxiã	Ê raka inu bitxutaĩ
	I i i i! I i i i!

27 – TXANA BITXUA

I i i i! I i i i!	Shane pinu binunẽ
Hakia binuẽ	Binu nanani
Bari pinu binunẽ	Baka hewã txurũ wanai
ĩka beni kawanai	Txuruin tana
ĩkã sanĩ pikawani	Txana ruã reweya
Tũ xãkararã	Rua petũ reweya
Ê raka hawa bitxutain	Aku tuxĩ reweya
Ê raka baka bitxu taĩ	Txira kamẽ reweya
Ê raka sari bitxutaĩ	Txana bene hũtsisĩ
Ê raka bitxu hewã taĩ	Bina shaka yãtãtã
Ê raka bitxu hushu taĩ	Maikiri besushũ
Ê raka txana bitxu taĩ	Hawẽ rewe mawai
Há baka nẽtĩkã	Txana rewe mawai
Mane pia nẽtĩkã	Hawẽ bake ishuĩ
Mane kanun nẽtĩkã	Txã txã ikibi

Mane haxi nētīkā
 Shawā hina nētīkā
 Isa uka nētīkā
 Shane uka nētīkā
 Tawa teke nētīkā
 Tū xākararā!
 Nai kuke mebiki
 Sere kain kawāshū
 Hawen ruā reweyu

Tsau tsau ikibi
 Sheke sheke ikibi
 Kenī kenī ikibi
 Numirimā ikibi
 Bainā ikibi
 Txanā tuā ikibi
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxu taĩ
 Ê raka inu bitxu taĩ
 I i i i! I i i i!

28 – TETE BITXUA

I i i i! I i i i!
 Hakia binune
 Bari pinu binune
 Shane pinu binune
 Binuna naĩ
 Baka hewā txuruwanai
 Txuruin tanai
 Īka benikawanai
 Īkā sanĩ pikawani!
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxu taĩ
 Ê raka tete bitxu taĩ
 Ha baka nētīkā
 Mane pia nētīkā
 Mane kanū nētīkā
 Mane haxi nētīkā
 Shawā hina nētīkā
 Isku hina nētīkā
 Shane uka nētīkā
 Isa uka nētīkā
 Tawa teke nētīkā
 Tū xākararā
 Txaush nawa pibi
 Taxi nawa pibi

Niku hewā mebiki
 Atanai mātxiā
 Shawā saku mātxiā
 Hawē nawa pibi
 Sĩ nawa pibi
 Tirĩ nawa pibi
 Hashu nawa pibi
 Tsau tsau ikibi
 Sheke sheke ikibi
 Kenī kenī ikibi
 Bainā ikibi
 Txanā tuā ikibi
 Txuxtxu txuxtxu ikibi
 Tēke pakeai
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxu taĩ
 Ê raka tete bitxu taĩ
 Nai kuke mebiki
 Sere kaĩ kawāshū
 Atanai mātxiā
 Shawā saku mātxiā
 Hawē nawa pibi
 Nai kuke mebiki
 Serekaĩ kawāshū

Teshki nawa pibi
 Hamush nawa pibi
 Tsau tsau ikibi
 Sheke sheke ikibi
 Kenĩ kenĩ ikibi
 Numirimã ikibi
 Bainã ikibi
 Txanã tâ ikibi
 Txuxtxu txuxtxu ikibi
 Têke pakeai
 Tũ xâkararã
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka tete bitxutaĩ
 Habka nêtĩkã
 Mane pia nêtĩkã
 Mane kanũ nêtĩkã
 Shawã hina nêtĩkã
 Isku hina nêtĩkã
 Shane uka nêtĩkã

Atanai mâtxiã
 Shawã saku mâtxiã
 Hawê nawa pibi
 Hush nawapibi
 Sese nawa pibi
 Itsa nawa pibi
 Rexpa nawa pibi
 Tsau tsau ikibi
 Sheke sheke ikibi
 Kenĩ kenĩ ikibi
 Numirimã ikibi
 Bainã ikibi
 Txanã tâ ikibi
 Txuxtxu txuxtxu ikibi
 Têke pakeai
 Tũ xâkararã
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka Tetê bitxu taĩ
 I i i i ! I i i i !

29 – UMA BITXU - kêpu sanã

I i i i ! I i i i !
 Ea Kia binune
 Bari pinu binune
 Shane pinu binune
 Binuĩ tanai
 Hiri betxuãnai
 Baka hewã txuruãnai
 Txuruĩ tanai
 Ìka benikawanai
 Inkã sanĩ pikawani
 Tũ xâkararã
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka uma bitxutaĩ
 Uke naiyukea
 Bari hewã butushũ

Hawê uma netsua
 Tama uma netsua
 Nebã newã netsua
 Hene kaya netsua
 Netsukĩ keyua
 Uke naiyukea
 Bari hewã butushũ
 Hawen uma netsua
 Atsa uma netsua
 Nebã newã netsua
 Hene kaya netsua
 Netsukĩ keyua
 Uke naiyukea
 Bari hewã butushũ
 Hawê uma netsua

Hawē uma netsua
 She uma netsua
 Nebā newā netsua
 Hene kaya netsua
 Netsukī keyua
 Uke naiyukea
 Bari hewā butushū
 Netsukī keyua
 Uke naiyukea
 Bari hewā butushū
 Hawē uma netsua
 Shatxi uma netsua
 Nebā newā netsua

Mani uma netsua
 Uke naiyukea
 Bari hewā butushū
 Hawē uma netsua
 Pua uma netsua
 Nebā newā netsua
 Hene kaya netsua
 Hene kaya netsua
 Netsukī keyua
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka uma bitxutaĩ

30 – RĀTĀ BITXUA

El i i i i! I i i i!
 Eki Kia binune
 Bari pinu binune
 Shane pinu binune
 Binunanai
 Baka hewā txurūwanai
 Txuruĩ tanai
 Ĩka benikawanai
 Ĩkā sanĩ pikawani
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka rātā bitxutaĩ
 Ha baka nētīkā
 Nawa pikeanabi
 Sĩ nawa papaya
 Tirĩ nawa papaya
 Hashu nawa papaya
 Nai namā kashubi
 Ĩka namā kashubi
 Rātā txuri
 Shane rātā ikatū

Mane pia nētīkā
 Mane kanū nētīkā
 Mane haxi nētīkā
 Shawā hina nētīkā
 Isku hina nētīkā
 Shane uka nētīkā
 Isa uka nētīkā
 Tawa teke nētīkā
 Tū xārarā
 Ê raka hawa bitxu taiĩ
 Ê raka rātā bitxutaĩ
 Shane rātā ikatū
 Hanu pikeanabi
 Hush nawa pipaya
 Sese nawa pipaya
 Itsa nawa papaya
 Rexpa nawa papaya
 Nai namā kashubi
 Ĩka namā kashubi
 Rātā txuri
 Shane rātā ikatun

Hanu pikea nabi
 Nawa pikeanabi
 Txaush nawa pipaya
 Taxi nawa pipaya
 Teshki nawa pipaya
 Hamush nawa pipaya
 Nai namã kashubi
 Ìka namã kashubi
 Râtã txuri
 Shane râtã ikatũ
 Hanu pikeanabi
 Nawa pikeanabi

Hanu pikeanabi
 Nawa pikeanabi
 Kushku nawa pipaya
 Txuka nawa pipaya
 Meri nawa pipaya
 Meush nawa pipaya
 Nai namã kashubi
 ìka namã kashubi
 Râtã txuri
 I i i i! I i i i!

Eskawashũ na habia yuinaka xarabu
 pipaya akubaĩ kinwãshũ saisai atiki.

31 – YUNU BITXUA

I i i i i! I i i i i!
 Eki Kia binune
 Bari pinu binune
 Shane pinu binune
 Binu nanai
 Baka hewã txuãnai
 Txuruĩ tanai
 Inka benikawa nai
 Inkã sanin pikawani
 Tũ xãkararã
 Ê raka hawa bitxu taĩ
 Ê raka bitxu hewã taĩ
 Ê raka yunu bitxu taĩ
 Habaka nêtĩkã
 Bara ribi nêtĩkã
 Yunu ribi nêtĩkã
 Tama ribi nêtĩkã
 Taxu iti nêtĩkã
 Habitima nêtĩkã
 Txuix ribi nêtĩkã
 Meshkã ribi nêtĩkã

Habaka nêtĩkã
 Bara ribi nêtĩkã
 Yunu ribi nêtĩkã
 Sheki ribi nêtĩkã
 Shua ribi nêtĩkã
 Bua ribi nêtĩkã
 SHEME tima nêtĩkã
 Heshku ribi nêtĩkã
 Habaka nêtĩkã
 Bara ribi nêtĩkã
 Yunu ribi nêtĩkã
 Atsa ribi nêtĩkã
 Pusi ribi nêtĩkã
 Bexpiribi nêtĩkã
 Shuku ribi nêtĩkã
 Tũ xãkararã
 Ê raka hawa bitxutai
 Ê raka yunu bitxutain
 Hábaka nêtĩkã
 Bara ribi nêtĩkã
 Yun ribi nentĩkã

Nuwe ribi nētīkā
 Mashka ribi nētīkā
 Shuku ribi nētīkā
 Tinin ribi nētīā
 Bata ribi nētīka
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka yunu bitxutaĩ
 Habaka nētīkā
 Bara ribi nētīkā
 Yunu ribi nētīkā
 Barā ribi nētīkā
 Tūku ribi nētīkā
 Katsa ribi nētīkā
 Shuku ribi nētīkā
 Bata ribi nētīkā
 Tū xākarara
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka yunu bitxutaĩ
 Habaka nētīkā
 Yunu ribi nētīkā
 Pua ribi nētīkā
 Maspu ribi nētīkā
 Pusi ribi nētīkā
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka yunu bitxutaĩ
 Habaka nētīkā
 Yunu ribi nētīkā
 Shatxi ribi nētīkā
 Meshkā ribi nētīkā
 Shua ribi nētīkā

Mani ribi nētīka
 Pākā ribi nētīkā
 Nixi ribi nētīka
 Bixtū ribi nētīkā
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka yunu bitxutaĩ
 Habaka nētīkā
 Yunu ribi nētīkā
 Yubĩ ribi nētīkā
 Maspu ribi nētīkā
 Pusi ribi nētīkā
 Bixtū ribi nētīkā
 Keshu ribi nētīkā
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka yunu bitxutaĩ
 Haba nētīkā
 Yunu ribi nētīkā
 Tawa ribi nētīkā
 Maska ribi nētīkā
 Shua ribi nētīkā
 Sekē ribi nētīkā
 Bata ribi nētīkā
 Tū xākararā
 Nuwe ribi nētīkā
 Kenu ribi nētīkā
 Tū xākararā
 Ê raka hawa bitxutaĩ
 Ê raka yunu bitxutaĩ
 I i i i i! I i i i i!

32 – HABI HAWÊ UMAMA

Habi hawê umamaĩ yehe yehe
 Hiahia yehe yehe
 Yunu ribi umamaĩ yehe yehe

Hiahia yehe yehe
 Nuwe ribi umamaĩ yehe yehe
 Hiahia yehe yehe

Hiahia yehe yehe	Ê petxi pemki pemaki
Tama ribi umamaĩ yehe yehe	Ea barĩ kuani kuani
Hiahia yehe yehe	Awa bena peushũ peushũ
Meshkã ribi umamaĩ yehe yeh	Bari paush amani amani
Taxu iti umamaĩ yehe yehe	Habi hawẽ umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Habitima umamaĩ yehe yehe	Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Txuix ribi umamaĩ yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Sheki ribi umamaĩ yehe yehe
Sheni ribi umamaĩ yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Bua ribi umamaĩ yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Shuku ribi umamaĩ yehe yehe Hiahia yehe yehe
Pei bayu umamaĩ yehe yehe	Ê petxi pemaki pemaki
Hiahia yehe yehe	Ea barĩ kuani kuani
Txãkã ribi umamaĩ yehe yehe	Awa bena peushũ peushũ
Hiahia yehe yehe	Bari paush amani amani
Heshku ribi umamaĩ yehe yehe	Habi hawen umamaĩ yehe yehe Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Shemetima umamaĩ yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Mani ribi umamaĩ yehe yehe
Ê petxi pemaki pemaki	Hiahia yehe yehe
Ea baein kuani kuni	Pãkã ribi umamaĩ yehe yehe
Awa bena peushũ peushũ	Hiahia yehe yehe
Bari paush amani amani	Mashka ribi umamaĩ yehe yehe
Habi hawũ umamaĩ yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Shuku ribi umamaĩ yehe yehe
Yunu ribi umamaĩ yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Tinĩ ribi umamaĩ yehe yehe
Atsa ribi umamaĩ yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Bata ribi umamaĩ yehe yehe
Bexpi ribi umamaĩ yehe yehe	Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe	Awa bena peushũ peushũ
Pusi ribi umamaĩ yehe yehe	Bari paush amani amani
Ê petxi pemaki pemaki	Habi hawẽ umamaĩ yehe yehe
Ea barĩ kuani kuani	Hiahia yehe yehe
Ê tae pamaki pemaki	Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Ea barĩ kuani kuani	Hiahia yehe yehe

Awa bena peushū peushū
Bari paush amani amani
Habi hawen umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Hia hia yehe yehe
Pua ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Maspu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Pusi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Nixi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Bixtun ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Ê petxi pemaki pemaki
Ea barĩ kuani kuani
Bari paush amani amani

Habi hawē umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Siu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Maspu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Mashka ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Pusi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Bata ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe

Kari ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Maspu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Pusi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Nixi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Shuku ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Bata ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Ê petxi pemaki pemaki
Ea barĩ kuani kuani
Ê tae pemeki pemaki
Ea babrĩ kuani kuani
Awa bena peushū peushun
Pusi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Bata ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Habi hawē umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Yusu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Maspu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Nixi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Meshkā ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Nuwe ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Habi hawē umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe

Habi hawẽ umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yeh
Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Yuxu ribi umamain yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Maspu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Hiahia yehe yehe

Maspu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Nixi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Tunku ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Bata ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Habi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Shatxi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Meshkã ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Shua ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Nuwe ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Kenu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Awa bena peushũ peushũ

33 – ÏKA TAWENIA

Hiu hiu hiu hiubirinã

Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Shupã ribi umamaĩ yehe yehe
Ê petxi pemaki pemaki
Ea barĩ kuani kuani
Tae petxi pemaki pemaki
Ea barĩ kuani kuani
Awa bena peushũ peushũ
Bari paush amani amani
Habi hawẽ umamaĩ yehe yehe Hiahia yehe yehe
Yunu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Yutxi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Ikun ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Taxi ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Hashu ribi umamaĩ yehe yehe
Hiahia yehe yehe
Xia ribi umamaĩ
Ê petxi pemaki pemaki
Ea barĩ kuani kuani
Tae petxi pemaki pemaki
Ea barĩ kuani kuani
Bari paush amani amani.

Hiubirina birinai

Hiu birina birinai
Xaxa xaxa xabirina
Xabirina birinai
Há tawenitana benikawani
Ĩka tawenitana benikawani
Hawê rua reweya benikawani
Txana ruãreweya benikawani
Aku tuxĩ reweya benikawani
Txira kamê reweya benikawani
Hawê rewe manei Benikawani
Ĩka benikawani benikawanai
Hiu hiu hiu hiubirina

Xaxa xaxa xabirina
Xabirina birinai
Há tawenitana benikawani
Ĩka tawenitana benikawani
Hawê mane sãpuya benikawani
Ĩka mane sãpuya benikawani
Hawê turu taria benikawani
Ĩkan shawã hinaya benikawani
Ĩka bnekawani benikawanai
Hiu hiu hiu hiubirina
Hiubirina birinai
Xaxa xaxa xabirina
Xabirina birinai

34 – HANUA TAEKAINI

Hanua tae kaini
Sere hewã tae kain
Ĩka kaini kaini
Nai berã tsaine
Ea shei abainai
Ê raka uintãti
Mirakã mirakãni
Hanua tae kaini
Hanua ĩka kaini
Txana ruã ĩka kaini
ĩka kaini kaini
Rume yuxĩ kawãkina
Ea shei abaina
Ê raka uintãti

Tae kaini kaini
Hanua ĩka kaini
Sere hewã inkakaini
Mirakã mirakãni
Hanua tae kaini
Txarashewã tae kaini
Hanua ĩka kaini
Txarashewã ĩka kaini
ĩka kaini kaini
Bari bukun petxuxune
Nenumanu kawãkina
Ea shei abainai
Ê raka uintãti
Mirãkã mirãkãni

35 – YUBEKÃ TAMAHEWÃ RENANI

Yubekã Yubekã tama hewã rerani
Tama hewã buruki shawã rua inani e
Na baka rebuki inu bene itxushũ

Mapu ini yaitũ shawã hina beruya uỹãtã tanibi e
Yubekã yubekã tama hewã renani
Tama hewã buruki shawã rua inani e

Basa pau yabu uĩyãtã tanibi e
 Yubekã yubekã tama hewã rerani
 Tama hewã buruki shawã rua inani e
 Na baka rebuki inu bene itxushũ
 Mais nawa berunã nawa bene umixi
 Nawa bene umixi nawa katana e

Na baka rebuki inu bene itxushũ
 Basa pau yabu uĩyãtã tanibi e
 Mais nawa beruna
 Mais nawa berunã e
 Nawa katana pani katana
 Nawa katana pani berixĩ e

36 – TXANA RUÃ MUKA DERAMA

Baka maxi betsaki hawẽ muka banani e
 Txana ruã mukarã hawẽ muka ibubu e
 Muka bana ibubu txira kamẽ ukeri e
 Eã bira rerapa tara hewã yamiwẽ e
 Tara hewã yamiwẽ txana rua mukarã e
 Eã bira rerapa tũkirã tũkirã e
 Txana rua mukarã eã bira rerapa e
 Txira kamẽ mukarã eã bira rerapa e
 Aku tuxĩ mukarã eã bira rerapa e
 Hawẽ ãkã yamiwẽ tũkirã tũkirã e
 Tara hewã yamiwẽ tũkiru tũkiru e
 Txana rua mukarã eã bira rerapa e
 Eã bira rerapa hawẽ ãkã yamiwẽ e
 Maĩ pixta repãtxu maĩ pixta repãtxu
 Bari shuni peiki Bari shuni peiki
 Himi tusa beirãni himi tusa beirãni
 Bari shebũ peibu Bari Shebũ peibu
 Há betsa betsai há nakashewãĩ, há betsa betsai há
 nakashewãĩ e
 Isa hana ruabũ bakũ ani kakebi, bakumã retea há
 betsa betsai e

Tesh katabi mushaya tesh katabi mushaya
 Mebi tapũ sereya mebi tapũ sereya
 Shebũ teshka shenibu shebũ teshka shenibu
 Pani shãku beti teshkabi mushaya banĩ bũ ipai
 Pani birixĩ pani katana pani birixĩ pani katana e
 Pani birixĩ pani birixĩ, pani birixĩ pani birixĩ e
 Nawa birixĩ nawa birixĩ, nawa birixĩ nawa birixĩ e
 Hawẽ ãka yamiwẽ, taĩ taĩ awanã aĩ aĩ awanã e
 Aĩ aĩ awanã taĩ taĩ awanã, pani katana nawa katana e
 Isa hana ruabũ bakũ ani kakebi, bakumã retea ha
 betsa betsai e
 Há betsa betsai há txĩtxu shewãĩ, há betsa betsai há
 nakashewãĩ e
 Pani birixĩ pani birixĩ, pani birixĩ nawa katana pani
 katana e

37 – AWA BAũ MUKA RERAMA

Awa Baũ mukarã, awa baũ mukara
 Tirĩ itã mukarã, tirĩ itã mukara
 Rua hashũ mukarã, rua hashũ mukara
 Awa BAũ mukarã, eã bira rerapa
 Eã bira rerapa, tara hewã yamiwẽ

Shaka pawãnẽ binishũ, habiatũ yumewani
 Na mashash bepã panã, tere rerẽ ikaya hawẽ kukã
 atxini
 Bukũ pei maishũ, hawẽ kukã atxini Shae Metumã
 atxini

Eã bira rerapa, awa baũ mukara
 Uke nai yukea, uke nai yukea
 Kanapawã butushũ, Kanã pawã butushu
 Aĩbu tuya napeshni, aĩbu tuya napeshni
 Na mashash bepã panã, hawẽ bake benuni

Bakushewã maishũ, hawẽ kukã atxini, Shae Metumã
 atxini
 Barã berurã ikaya, hawẽ kukã unãni, Shae Metumã
 unãni
 Tubanã ikaya, hawẽ kukã unãni, Shae Metumã
 unãni
 Awa bũ mukarã, hawẽ muka rerapa

38 – AWA BAũ NIXPU RERAMA

Na hemã xarakã Na hemã xarakã e
 Nuku kaya hemãbi Nukukaya hemãbi e
 Hawẽ nixpu hewãyã Beni ineipe, awabaũ nixuyu
 Beni inaipe
 Tirĩ ita nixpuya Beni Iná ipê, hawẽ nixpu hewãyã
 Beni Iná ipê
 Awa baũ nixpuya Beni Iná ipê, rua hashũ nixpuya
 Beni Iná ipê
 Rua hashu nixpuya Beni Iná ipê, nai tuba nixpuya
 Beni Iná ipê

Ruabu ruabu, rua Kaká taibu, Beni Iná ipê, Beni Iná
 ipê
 Hawẽ nixpu hewãyã Beni Iná ipê, awa baũ nixpuya
 Beni Iná ipê
 Sĩ ita nixpuya Beni Iná ipê, hawẽ nixpu hewãyã
 Beni Iná ipê
 Nai tuba nixpuya Beni Iná ipê, hawẽ nixpu hewãyã
 Beni Iná ipê
 Haska watã sai sai akubaĩti.

39 – YUXĩ NAWA SHĀKINĩ

Yuxĩ nawa shākinĩ Yuxĩ nawa shākinĩ e
 Yuxĩ nawa shākinĩ nabe bake kawākĩ
 Habu sĩ manenũ sĩ mane manenũ e
 Habu sĩ manenũ shane sĩ manenũ,
 Shane sĩ manenũ sĩ mane manenũ e
 Yuxĩ nawa shānĩ Yuxĩ nawa shākinĩ e
 Yuxĩ nawa shākinĩ nabe bake kawākĩ,
 Habu sĩ manenũ sĩ mane manenũ e
 Habu sĩ manenũ isa sĩ manenũ,
 Isa sĩ manenũ sĩ mane manenũ e
 Yuxĩ nawa shākinĩ Yuxĩ nawa shākinĩ e
 Yuxĩ nawa shākinĩ nabe bake kawākĩ,

Habu sĩ manenũ sĩ mane manenũ e
 Habu sĩ manenũ txana sĩ manenũ,
 Txana sĩ manenũ sĩ mane manenũ e
 Yuxĩ nawa shākinĩ Yuxĩ nawa shākinĩ e
 Yuxĩ nawa shākĩ nabe baka kawākĩ,
 Habu sĩ manenũ sĩ mane manenũ e
 Txana rewe manenũ rewe mane manenũ e
 Yuxĩ nawa shākinĩ Yuxĩ nawa shākinĩ e
 Yuxĩ nawa shākinĩ nabe baka kawākĩ,
 Habu sĩ manenũ sĩ mane manenũ e
 Habu rewe irunũ txana rewe irunũ,
 Txana rewe irunũ rewe iru irunũ e

40 – Pae Nitxiã

Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 ìkã pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanu bayayaya bayahi
 Yuna pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Rexu pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Txishu pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Shuku pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Hanã pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Beru pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Nisũ pae katanũ bayayaya bayahi

Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Txani pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Yuã pae katanũ bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 Buni pae katanũ bayayaya bayahi
 ìkã shawã hinawẽ bayayaya bayahi
 ìkã pae matsuwe bayayaya bayahi
 Nawa kanu peiwẽ bayayaya bayahi
 ìkã pae bekawe bayayaya bayahi
 Txana waka txipũki bayayaya bayahi
 Hari pae katanũ bayayaya bayahi
 Ana nenu hunuma bayayaya bayahi
 ìka namã katanun bayayaya bayahi
 Habu pae katanũ bayayaya bayahi
 ìkã pae katanũ bayayaya bayahi

41 – Naxima katsi butea

Tete hushu bakeri butu yuwe,
 Nũ naxi naxinũ butu yuwe,
 Rua kemu txuki butu yuwe
 Txana ruã bakeri butu yuwe,
 Hui waka namaki butu yuwe
 Nun naxi naxinũ butu yuwe,

Txana waka namaki butu yuwe
 Mĩ niskã txuki butu yuwe
 Huni inu bakeri butu yuwe,
 Xinã waka namaki butuyuwe
 Nun naxi naxinun butuyuwe,
 Shara kemu txuki butu yuwe

42 – Bai Rerama

Ê txaĩ bai txaima txaime
 Inu nika inu nikani huai
 Awa peshu ruweya huai
 Amixewã sêkei huai
 Nenu kurêkurê akiyuai
 Nenu muri muriaki yuai
 Ê txaĩ bai txaima txaime
 Inu nika inu nikani huai
 Txashu peshu ruweya huai
 Irisewã sêkei huai

Na manã sêkei huai
 Nenu kurê kurê akiyuai
 Nenu muri muriaki yuai
 Ê txaĩ bai txaima txaime
 Inu nika inu nikani huai
 Neshu nuta ruweya huai
 Amixewã sêkei huai
 Nenu kurê kurê akiyuai
 Nenu muri muri akiyuai
 Ê txaĩ bai txaima txaime

Nenu kurē kurē aki yuai
Nenu muri muriaki yuai
Ê txaĩ bai txaima txaima
Inu nika inu nikani huai
Shawe nuta ruweya huai
Ê txaĩ bai txaima txaima
Inu nika inu nikani huai
Ê shaka petxi ruweya huai
Nenu kaku kaku ikiyuai

Inu nika inu nikani huai
KiMĩ nuta ruweya huai
Irisewã sēkei huai
Nenu kurē kurē akiyuai
Nenu muri muri akiyuai
Nenu ês ês ikiyuai
Nenu kurē kurē akiyuai
Nenu muri muri akiyuai

43 – Nix pu Ina

Awa baũ nixpurã
Hawẽ nixpu hewayã
Shawã hina nixpurã
Shawã hina pakawẽ
Nama kibi sêkeshũ
Ibu rebu inãshũ
Ea tapũ inãwe
Xeke petxi wanunã
Xeke tae wanunã
Awa baũ nixpurã
Hawẽ nixpu hewãã
Shawã hina nixpurã
Shawã hina pakawẽ
Nama kibi sêkeshũ

Ibu tapũ inãshũ
Ea rebu inãwe
Uka rani wanunã
Uka petxi wanunã
Awa baũ nixpurã
Hawẽ nixpu hewayã
Shawã hina nixpurã
Shawã hina pakawẽ
Nama kibi sêkeshũ
Ibu rebu inãshũ
Ea tapũ inãwẽ
Isu rani wanunã
Isu petxi wanunã

44 – Ainia

Mĩ keya risiwẽ
Iruiti pakeshũ
Pitsu rexĩ taea
Awa hepe tēkeai
Mĩ uĩ kikirã
Hawe ama rakashũ
Yamaisĩ hũtãwe

Pitsu rexĩ taea
Xuĩ xuĩ ikatũ
Mia mais kikirã
Hawe ama rakashũ
Yama isĩ hũtãwe
Nawa kanu peiwẽ
Yama isĩ bepua

Mĩ txana risiwẽ

Iruiti pakeshũ

Hawe ama rakashũ

Yama isĩ hũtãwẽ

45 – Meti Wateme Iti

Xia rũtãni, xia rũtãni

Susuki susuki, susuki susuki

Na mũ eskawa, na mũ eskawa

Na nuku meti mekatsirã

Xia rũtãni, xia rũtãni

Na mũ eskawa mekatsirã

46 – Nane Rapusha

Awa baũ nanewẽ

Mĩ txana bakeri

Hawẽ yura inãkĩ

Yura mexu nãtãkĩ

Yura mexu nãtãkĩ

Habu keya keyanu

Nai isu nanewẽ

Hawẽ yura inãkĩ

Yura mexu nãtãkĩ

Yura mũa wãtãni

Nai isu nanewẽ

Mĩ txana bakeri

Hawẽ keya nanewẽ

Hawẽ kia akinã

Habu keya keyanũ

Yura mũa wãtãni

Awa baũ nanewẽ

Mĩ txana bakeri

Hawẽ keya nanewẽ

Ixiwa ixiwa

Ixiwa ixiwa e

Mĩ keya keyanu

Mĩ keya nanewẽ

Habu kia keyanũ

Ha kia keyanũ

Habu keya keyanũ e

Awa baũ nanewẽ

Hawẽ yura inãkĩ

Hawẽ yura inãkĩ

Awa yura inãkĩ e

PAKARĨ – RITUAL SAGRADO

Pakarĩ é um ritual sagrado muito importante para o nosso Povo Huni Kuĩ. É igual a reza do nawa, tem cura, proteção e outros. Tem vários tipos de pakarĩ, cantada em cada momento, em cada atividade. Quero explicar algumas partes do Pakarĩ do Nixpu Pima que é o ritual de passagem para a vida adulta, conhecido como batismo tradicional do Povo Huni Kuĩ. Cantando e rezando pakarĩ, pedindo força dos espíritos da natureza: terra, pedra, água do rio, igarapé, chuva, olho d'água, árvore, animais, vento, lua, sol, estrela, as pessoas que já viveram há muitos anos, nos tempos atrás e outros espíritos que dão boa força.

As 4 primeiras músicas e rezas cantadas na hora de construção de banquinho sagrado com a raiz de árvore da samaúma. Pedindo espírito – Yuxibu que vivem na árvore, para que quando a criança sentar e em cima, na hora de batizar, ela recebe essa força para poder viver sadia e com muitos anos de vida.

As músicas 5, 6 e 7 são cantadas na hora da preparação da caiçuma de milho verde. Pedindo força do espírito do mosquito que vive no milho, para poder a caiçuma ficar sagrada e gostosa, para alimentar durante a festa.

A de número 8 é a música cantada de madrugada quando o macaco capelão começar a roncar. Nessa hora é pedindo força dos espíritos dos macacos, para trazer boa voz, protegem os dentes e os ossos.

A de número 9, é a música cantada na hora de atizar o fogo para amornar folhas das ervas medicinais para o banho. É pedindo força do espírito do dono fogo e da água para fazer bom conzimento com folhas e ervas.

A de número 10, é a música cantada na hora de pintura corporal para as crianças que batizam. É pedindo força do espírito do dono do genipapo para proteger bem durante toda sua vida.

As de número 11, 12, 13 e 14 são músicas cantadas na hora da dança do pássaro saracura. É pedindo força do espírito dono de milho que está no céu. É um tipo bricadeira que os adultos dançam.

A de número 15, é a música cantada na hora de dançar com o pedaço de lenha de fogo, pedindo força do espírito do dono da lenha de fogo, para que a lenha fique boa de fogo e sagrado.

A de número 16 é a música cantada na hora de dançar e colocar a panela com as folhas no fogo para o banho pedindo força do espírito das ervas, para dar boa força nas crianças. Cada espécie de planta tem seu valor. Para ser bom trabalhador, caçador, ter boa memória e outros.

A de número 17, é a música cantada na hora de dançar a dança da broca do roçado pedindo força do espírito dos materiais de trabalho. Orça para trabalhar com o terçado de pupunha, espeque e outros. Pede orça para que as crianças quando forem construir roçado no futuro, trabalhem com boa vontade

com seus materiais e ferramenta.

A de número 18 e 19 é a música pakarĩ cantada na hora de embalar a criança na rede. Emabala falando para que a criança faça boa preparação de comida no futuro. Para a criança mquear carne de animais e peixe na folha de sororoca, faz defumação e outros. Tem reza para masculino e feminino.

A de número 20 é a música cantada na hora de dançar de roda, falando e pedindo força do espírito das estrelas para iluminar o caminho da vida.

A de número 21 é a música cantada na dança de roda também, pedindo força do espírito do Shane Siã. Para mostrar as crianças o caminho da vida no futuro. Shane Siã era uma pessoa muito inteligente que resistiu muito anos atrás. Era bom adivinhador, trabalhador, caçador, pescador e outros.

As de número 22, 23, 24 e 25 são músicas cantada na dança de roda, pedindo força dos espíritos de animais que caçam e pescam. Principalmente onça, gavião, japinim lontra e outros. Para que as crianças tenham sorte na caça e pesca.

As de número 26, 27, 28, 29, 30, 31 e 32 são músicas cantada na dança de roda. São musicas sagradas e proteção da vida dos batizados. Essas canções pedem força dos espíritos dos pássaros principalmente família do jaburu, manguari e outros pássaros brancos. Também força para as leguminosas e uma pessoa que já viveu muito anos aqui na terra chamada Shane Rãtã Ika.

As de número 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39 são músicas cantadas na dança de roda, só que canta de madrugada. As pessoas acordam quem está dormindo; quem está sentado se levanta para dançar e ouvir todas as músicas até amanhecer o dia. Porque essa música é falando e pedindo a força dos espíritos do Ìká para levantarem e fazer um bom batismo nas crianças que estão batizando. Ìká era um povo muito guerreiro que gosta mais da festa de txirĩ. Eles já viviam aqui no mundo e já foram para outro mundo, mas ainda utilizam sua festa de txirĩ.

Nestas músicas falam também a história do trovão, que veio aqui na terra e partiu a barriga da mulher prenha, levou para o céu, deixou seu filho isolado. Falam também nas músicas, para guardar as músicas do pakarĩ no oco do povo do yuxĩ.

A de número 40 é a música cantada na dança de roda pedindo que os espíritos de todas as doenças da aldeia vão embora para o fundo das águas. Doenças como diarreia, vômito, cãimbra, febre, fome e outros.

A de número 41 e 42 são músicas cantadas na hora da chamada das crianças para o banho com as ervas medicinais. Esse banho é preparado a dança de derrubada do roçado. Fala na música para lavar o cuspe das abelhas e banhar com água sagrada. E também no futuro, os batizados controem seus roçados com boa vontade.

A de número 43 é a música cantada na hora de escovar e pintar os dentes com nixpu, pedindo os espíritos de dono da erva pimenta longa para fazer boa pintura e para proteger as crianças e a proteção tem que durar até a vida toda.

A de número 44 é a música cantada na hora de deitar as crianças batizadas nas suas redes pedindo que os espíritos maus não vejam as crianças deitadas na sua rede. Pede que as crianças deitem no seu ninho de japinim que fica bem escondido; para não ver a palha de jarina balançar, os pássaros voando e outros.

A de número 45 é a música cantada na hora de refeição dos batizados, no final da dieta. A comida é sempre sopa de peixe ou de carne. Canta pedindo força dos espíritos de animais e dos peixes que comem, porque todos os animais têm doenças.

A de número 46 é a última música cantada na hora de banho com a tinta de jenipapo. Já finalizando o batismo da criança. Na música está falando e pedindo força do espírito dos donos do jenipapo, para que os corpos dos batizados fiquem bem escuros e protegidos.

Pesquisa feita pelo pajé Miguel Macário Kaxinawa - 88 anos. Atualmente mora na Aldeia Novo Natal - TI. Kaxinawa do Rio Jordão.

Capítulo III – Dieta dos batizados – Samakea

Nixpu pitã sama keirã itxapa shaba itiki. Pekaya tiki sama keirã. Hawa sama keama piti xarabu kirirã: nami inunũ baka piuama, batapa xarabu Piuama na ùpash ayua maki. Betsarã habu sama keirã: mename yui timaki, nãta uĩ timaki, risĩ rakairã yuxtua rakati maki, pixã timaki, txixã timaki, hãtxawã timaki na mabu xarabu txatxi makĩ kepesh mayu timaki, binarã na himarã.

Mia risĩ ainiaburã tukuama sanuípea rikatiki. Risĩ mia ainiabu pukixkũ mĩ rakanirã mĩ yuxtu tirukiaki. Mĩ karã yuxtuyuxtu ipasirã. Mĩ pixã rakanirã, mĩ pistis tiru inũ mĩ pixtuku tirukiaki. Mĩ txixã rakanirã, mĩ shãsis tiru inũ mĩ shãtuku tirukiaki. Mĩ nãta uĩkĩ niwẽ aka hepe kasmai shẽpã tẽke tãtã nai mĩ uinirã, samama miki isĩ nukutiru kiaki. Mãnãuri uĩkĩ shete hi mebiki tsaua kasmai, unu manãuri nuya bawanai mĩ uinirã, mĩ hutxux tiru inũ mĩ mãku tirukiaki. Mãku txasha peirã shetẽ mia maisnirã. Habĩ binã kasmai mĩ hima pimanirã, samama tseya miskiaki-mabu paepatũ kepeshkinã. Haskakẽ imisbuki samakei peirã. Mĩ samakei penirã unanuma Bari tibi mĩ hiwe pake tirukiaki.

Haskaki epã mĩ yuka ika wainã mĩ hutxinã ea sama kema txakaya manika. Tete pei peui mashũ ea imaniki ixtxũ kinã. Tete pei peutã ixtxu tanã ê sama kei haira nika epã. Ua habia Inuya tasua tũ shũna ea ama ni butki nixpu pima kinã. Habia nuari mĩ epa hatũ mia bawa kai niki Mĩ shanu hawẽ henei mĩ epa kainã. Txana xarabu itxashũ ea pakarĩ ishũ nibuki. Nanẽ keneshũ ea ixtxũ ni buki, unu ea kawa ani buki, ea pakarĩ ishũ ni buki ea haskawa xiã burã tsube hãtxama sanui PE ã raka niki. Pui makinã pixiwẽ uta washũ ea ima nibuki. Naxi makinã sama rauwẽ shũshka ea ima ni kiaki Mĩ shutanã epã. Habia nuri Mĩ shanu bu inũ, Mĩ txaibu ê hatu yui miskirã. Ea eska wanũ iwanã ê ibubũ nixpu pima shũ ea sama kema txaka yama nibu yusha bui hiweshũ ê matu txikix wabaĩ bainai iwananã.

Haskawa xĩshũ ea piti pima kinã: sheki patxi mabesh amakĩ, hawẽ misi ea pimakĩ na tama Tsui besti ea pima nibubĩ. Na piti betsa betsapa xaraburã há ea Pimama ini buki. Haska wakĩ unu ea bute katsirã nutxu bitã shũ hawẽ heneiwẽ ea hutxu shũ hanũ kaĩ pupu peiwẽ ea hukunĩ nibuki. Haska washũ kãpumã ea txushani buki. Haska watã nami pima tae wakinã baka rukũ ea ama ni buki sanĩ betenã. Betẽ pikinã keyu piti maki teshe washũ há aĩbu tamã metsapa raya kapa keneya inãti kiaki habu hatũ pinunã. Mĩ haska wanirã unu ewa tanirã mĩ há biaskaria tiru kiaki raya kapairã. ãa nã abaĩkĩ paparu besti washũ ê tsabe keneya ã Inã piniki. Ê haskawa nirã habi ê kene pau nikirã hanu mekẽ petunã epã. Na eskatiã ê mekẽ txakabuni ana ê meismakirã. Haskawashũ ùpash amakĩ taewakinã txatxa ùpash bitãshũ yapa karu betsishũ ea amanibuki. Ariatika yapa karurã, na habia hi naesha xarabu

Hutxiburã mĩ shuta hatũ ea bawarã Tene ewarã-Xiku kurumĩ txana ipauniki. Hawẽ Xiku Pirirã Tene txana ipauniki, hawẽ Xiku Mirĩ Ixã txana xarabu ipaunibuki. Hutxibũ nixpu pimashũ ea samakema

niburã habi hiwe nikapaishũ ã matu uimiskirã epã.

Hatũ miyui Paka Rani 85 bari haya. Mae hanu hiwea Naweniki Benai Hene Maxitupia.

Resumo do texto da dieta do batizado em português.

Quando batizar com Nixpu deve cumprir bem a dieta. Quanto mais dieta a pessoa faz, mais se sente feliz e forte. Na comida, o que não deve comer: carne de caça, peixe, coisa doce e não bebe água. Tem que comer comida certa e preparada. E também quando deitar na rede tem que ficar bem reto, não pode abrir os braços, nem as pernas; não falar alto, nem olhar longe, não namorar e não pode levar ferradas de insetos como abelha, formiga e outros.

Se a pessoa, quando deitar na rede estiver com o corpo torto, a pessoa fica torta. Se abrir o braço, no suvaco da pessoa fica um tipo sujo e sai um caroço. Se abrir as pernas é a mesma forma na virilha. Se olhar de longe, ver o vento balançando no mato, no futuro se encontra com doença muito forte. Se olhar de longe, e ver o pássaro urubu voando, no futuro a pessoa fica careca igual a cabeça de urubu. Se levar ferrada de formiga durante a dieta, no futuro leva picada e mordida de inseto venenoso.

Pesquisa feita pela Vitória Sales Kaxinawa 85 anos de idade. Atualmente mora na Aldeia Nova Fortaleza. TI Kaxinawa do Rio Jordão.

1. Comida típica durante a festa Nixpu Pima – Piti Xarabu

Nixpu pikĩ habu pitixarabu

Sheki mabesh	Caiçuma de milho
Sheki misi	Pomonha de milho
Sheki hua	Milho conzido
Sheki ima	Milho assado
Sheki ruru	Fubá de milho
Sheki tubã	Milho torrado
Sheki huatubã	Milho conzido e torrado

Tama Tsui	Amendoim torrado
Tama metu	Pomonha de amendoim
Tama shui	Amendoim assado
Tama ruru	Massa de amendoim
Tama pasha	Amendoim cruá
Tama mabesh	Caiçuma de amendoim
Atsa hua	Mandioca conzida
Atsa misi	Beiju de mandioca
Atsa ruru	Farinha de mandioca
Atsa shui	Mandioca assada
Atsa mutsa	Mandioca maxucada
Atsa mabesh	Caiçuma de mandioca
Mani hua	Banana conzida
Mani shui	Banana assada
Mani misi	Pomonha de banana
Mani tush	Banana machucada
Mani mutsa	Mĩgal de banana
Pua hua	Cará conzida
Pua shui	Cará Assada
Kari hua	Batata doce conzida
Kari shui	Batata dece assada
Barã pasha	Mamão cru
Barã shui	Mamão assado
Yubĩ hua	Taioba conzido
Yubĩ shui	Taioba assada

Yusu hua	Feijão conzido
Shupã shui	Shupã assada
Siu shui	Siu assado
Tawa henê	Água de cana
Yuxu pasha	Batata branca crua
Nami hua	Carne conzido
Nami shui	Carne assado
Nami nane	Carne moqueado
Nami kawa	Carne moqueado na folha
Baka hua	Peixe conzida
Baka shui	Peixe assado
Baka nane	Peixe moqueado
Baka kawa	Peixe moqueado na folha

São essas comidas que come durante a festa do Nixpu Pima. Se não tiver essas comidas, come o que tiver na aldeia.

A comida que a criança batizada deve comer durante a sua dieta são: caiçuma, pamonha e amendoim. A comida que não tem doce pode comer também, como cará, milho e banana verde cozida e assada.

Material usado durante a festa de Nixpu Pima – Nixpu Pimati Mabu.

Nixpu mimakĩ mabu habuwẽ nun rayamisrã itsaskaki.

Nixpu taku	Brolho da erva pimenta longa
Nane	Jenipapo
Mashe	Urucum
Haxpa	Tigela de cerâmica
Tasa kenã	Banquinho

Maiti	Chapéu
Txitxã	Cesta
Kêti	Panela de barro
Xumu	Pote de barro
Txi	Fogo
Karu	Lenha de fogo
Kuki	Paneiro
Kêpax	Peira
Teuti	Colares para enfeite
Sepati	Terçado
Rue	Machado
Nupe	Faca
Takesh	Espec
Txara	Flecha
Pia	Espingarda
Binu	Borduna
Paspi	Lança
Hisĩ	Landuá
Heshku	Sabugo de milho
Bai	Flor de capim
Pixĩ	Esteira
Bĩti	Paeta
Rau	Erva medicina
Mixki	Pedra
Yumẽ	Corda

Bĩ	Luz
Pupu pei	Pena de pássaro caboré
Nutxu henê	Caldo de caracol
Shashu reneti	Pilão deitado
Nisti	Ralador
Risi	Rede
Puikamã	Tingui
Sheki shaka	Palha de milho
Mani pei	Folha de sororoca
Nixi hushu	Cipó branco
Kãpũ	Sapo campo
Rume	Tabaco

1.1. Tasa kenã

Tasa kenã wãkinã shunu bema atiki. Haki nixpu pimakĩ tsaũshũ naximatirã. Tasa kenã wakatsi shunu bema bikai inũ, unu bema bi inũ bitani hui hiwetã nukuirã pakarĩ itiki. Unu kenã mei keyutã keneirã pakarĩ itiki. Ha pakarĩ ikirã paewai itiki kenã pae wairã. Na habia yuxibu xarabu yuikinã kene sãkã pewa katsirã. Kene kinã Na xarabuẽ atiki: txashũ wãtirã, muka himiarã, bekurã, masherã Na nanewẽ atiki. Tasa kenã kene kina, aĩbũ inũ habia huni rika bitũ atiki. Tasa kenã wakinã bake ibubũ Amis buki. Haki hatũ yumebu txaũ shũ naxima xara katsirã. Kene sãkã pewa tiki tasa kenanã.

Hatũ miyui Txuã Huni kuĩ 75 Bari haya. Hiwei mae Shanẽ Bena nu ika.

Banquinho sagrado

O banquinho sagrado é feito pela madeira raiz da árvore de samaúma. Serve para a criança sentar em cima quando batizar com Nixpu.



Na construção de banquinho sagrado tem sua reza. Na hora da saída de casa para ir para a mata pegar a madeira, na hora de tirar a raiz da árvore na hora de chegada em casa com a madeira e quando pintar o banco. Cada momento tem reza diferente. Rezando e pedindo força dos espíritos das árvores grandes que tem da mata, para que as crianças recebem boa força na hora de batizar. Sabemos que o árvore da samaúma tem a vida longa. Pinta o banquinho com a tinta de cipó, casca, fruta e folha de mata. Pintar com essas tintas fica bem colorido.

Pesquisa feita pelo Elizeu Sereno Kaxinawa - 75 anos de idade. Atualmente mora na Aldeia Novo Lugar na Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão.

Haxpa mai kētxa

Haxpa wakinã mapu pepa atiki. Haki nixpu pimakĩ kemu mitxu matirã, haki rau yuatirã, haki nane mutsa tira, haki nane hush ketã kene tirã na habia mabu betsa xarabu haki nane tirã. Kene sãkã pewa tiki haxparã. Aĩbaibu pakarĩ iki na heitã amis buki haxpa wakinã. Bake ibubũ hatũ yume Tana baĩ hatu meti amis buki.

Uma numas hatu kemu mitxu mati maki habuã nixpu piai burã. Uma numas kemu mitxuarã mawaira nixpu neta ismaki, mexua marã unu xeke ika petxi pitxa wamarã. Haskakẽ amisbuki haxpaki kemu mitxu makinã.

Hatũ miyui kĩ Yeke Huni kuĩ 68 Bari haya. Na eskatiã hiwei Mae Shanẽ Bena.

Haxpa - tigela de cerâmica

Tigela de cerâmica é feita com barro ligado. Serve para cuspir dentro quando batizar com Nixpu. Serve para amornar as folhas da ervas medicinais para o banho, para a tinta de jenipapo e outros.



Quando a mulher produz cerâmica, tem ritual das músicas de reza, pedindo força dos espíritos yuxibu que vivem na terra como imbuá, pássaro Maria de Barro e outros. Para fazer boa produção do seu material, tem que pintar com cinza, com pedra amarela e outros. Se a criança cuspir fora do raxpá na hora de batizar, não pinta bem seus dentes.

Pesquisa feita pela Mariana - Maria Paulino Kaxinawa. 68 anos de idade. Atualmente mora na Aldeia Novo Lugar - Terra Indígena Kaxinawa do Baixo Rio Jordão.

Txitxã haki nixpu taku naneti

Txi txanã pani shãku atiki haki mĩ nane tirã. Aĩbũ amis buki txi txawã kinã. Kene betsa pawa misbuki txitxã kene kinã: txere berurã, nawã kene wakinã na tsi sekẽ wamis buki. Txitxã akuwã kinã nixpu pima katsi amis buki. Habu haki nane tirã: nixpu takurã, misirã, tama tsuirã, mani shuirã na habia piti betsa betsapa xarabu haki nane tiki.

Txitxã kene napush kinã mashe inũ nanewẽ unu sãkã pewa tiki. Isã shãku nastewarã hawen rua riamiski, sãkã peirã. Txitanã ewapabu inũ, hatiubuma inũ na peshe mixtĩki. Na ewaparã shapu txitxãki, hatiubumarã haki piti txitxãki hanũkaĩ na peshe hairarã pinu txitxãki. Pinu txitxanã habia pinu na tiuki kashekĩ haki pitirã.

Hatũ miyui Nixiani Hunikuĩ 71 bari haya. Hanu hiwea Mae Uinpepa.

Cesto para por o brolho de pimenta longa.

Cesto feito pela palha da palmeira de murmurú e abacaba. Serve para por a comida. Todo tipo de comida como amendoim torrado, banana assada, pomonha e outros. Também por o brolho da erva pimenta longa quando batizar. Produz maior quantidade do cesto é no tempo do batismo.



O tipo de kene que faz no cesto: olho de pássaro curica, desenho do povo, espinho de Espera Aí, rabo de jacaré e outros. Também tem o nome do tamanho de cesto. O grande é o cesto de algodão; cesto para por a comida é o cesto beija-flor. O cesto de beija-flor é mais pequeno. É tipo um ninho do passarinho beija-flor.

Faz no cesto a pintura com a tinta de urucum. Quando fazem tecelagem palha de murmurú, mistura com a palha de abacaba e já fica um tipo pintado. O cesto fica bem colorido.

Pesquisa feita pela Mariana Maria Rosa Sereno Kaxinawa. 71 anos de idade. Atualmente mora na Aldeia Bela Vista -Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão.

Kāpumã txushuti.

Yumebu nixpu pimaxinshũ hatu nixpu henê natamakinã kãpumã hatu txusha tiki. Mabesh wakawẽ iwanã aĩbaibũ mabesh waxiãbu tsaukẽ, mexumerã kãpũ bitãshũ neshashũ tsauwã ixĩki. Unu ma pena kemai Ru rũku iki itanaya butetiki yumeburã. Há buteshũ hatu mabesh amakĩ unu yaniska kayawamatã, ikis hatu txushatiki rispi kasmai yumẽ txiki ketiwa Tã hatu ti akĩ teku imamixtĩ paketiki puyãkirã. Haskawatã há menua raxkitã kãpũ shuku mĩ napusharã habi hanã paipaimisubĩ. Mani pei te ashũ hatu ratãshũ tiki habu haki hanãnũ bunã. Tuxĩ imiski hanainã nixpu henê natairã.

Hawẽ hanãmati kãpũ kenarã: Ru kãpunã, isu kãpunã, shawã kãpunã. Hawẽ kena betsarã Kanã pashparã. Earã mĩ txainã rumewẽ ea imaniki hanãmakinã. Rume mutsa shũ ea amarã habi bemuka ê anibĩ rume mutsarã. Habiabi eskarabes ê pás anikapiniki hanãkinã.

Hatũ miyui rua Txana Bixku 75 bari haya. Hanu hiwea Mae Iyã Hawẽrua.

Sapo Campô para limpeza

No final da dieta dos batizados, para fazer a limpeza e ser feliz na caça e no trabalho, a criança batizada toma vacina de sapo Campô. As mulheres preparam a caicuma, e a noite paga o sapo. Na madrugada, quando o macaco Capelão começar a cantar, ou roncar, os pajés acordam as crianças batizadas. Nessa hora dá caicuma para eles beberem até encher a barriga. Queima a pele no braço com a corda acesa. Depois passa secreção do sapo na queimadura. Vomita e faz a limpeza, da água do Nixpu que engoliu na hora de pintar os dentes. Tem várias qualidades de sapo Campô: Campô da Guariba, Campô do Macaco Aranha e Campô da Arara, que é mais pequeno.

O sumo da folha de tabaco também utiliza durante a festa de Nixpu Pima para fazer limpeza. Durante o meu batismo, fiz limpeza com sumo de tabaco. Tomei um copo cheio que o meu pai seu avô me deu, era muito amargo. Naquela hora, eu achei que não foi bem limpeza.

Pesquisa feita pelo pajé José Pereira Kaxinawa. 72 anos de idade. Atualmente mora Aldeia Mae Bena - Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência.

Nixpu pirau hawen naxiti.

Nixpu pixiã hawẽ naxiti xarabu haya inũ unu pikatsi hawẽ naxiti hayaki. Ua betsamaki kuyãdu, ma pixiã hawẽ naxitirã na matsi pei txumi benebuki txatxa matsirã. Na xarabuki:

- 1 - Txatxa matsi
- 2 - Matsi rãtũkuya
- 3 - Matsi pei tarunua
- 4 - Bũkax matsi

Ûpashrã txatxa bitãshũ hawẽ imatiki. Hamẽ pikatsi itirã na xarabuki:

- 1 - Rayarau
- 2- Xinã bena yapa
- 3 - Huirau – taku reshni
- 4- Sara rau
- 5 - Nia mukaĩ
- 6- Sanixi

Hati xarabu hawẽ peiwẽ imatiki nixpu pimakatsi naximakinã. Txatxa ãpash bitãshũ haki yuai pakarĩ

ixinshū hatu imatiki há habuã nixpu piaiburã.

Nixpu kena xarabu.

Nixpu habu piti kena xaraburã hatiki miayuinũ:

1 - Shawã hina nixpu

2 - Tesh nixpu

3 - Panĩ nixpu

4 - Paka nixpu

5 - Kana tae nixpu

Hati xarabu pia imiski uka ranirã. Uka ranirã unu baka peirã.

Hatũ miyui rau ewa Keã Hunikuĩ 70 bari haya. Na estiã hanu hiwea Mae Matikeya.

Planta medicinal para o banho.

O remédio para o banho depois do batismo não é difícil. São folhas de vários tipos e um tipo é amassada é uma folha fria. As ervas medicinais para o banho é na hora de batismo e depois do batismo.



Pesquisa feita pelo pajé Osmar Rodrigues Kaxinawa - 70 anos de idade. Atualmente mora na Aldeia Altamira Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência.

Ilustrações

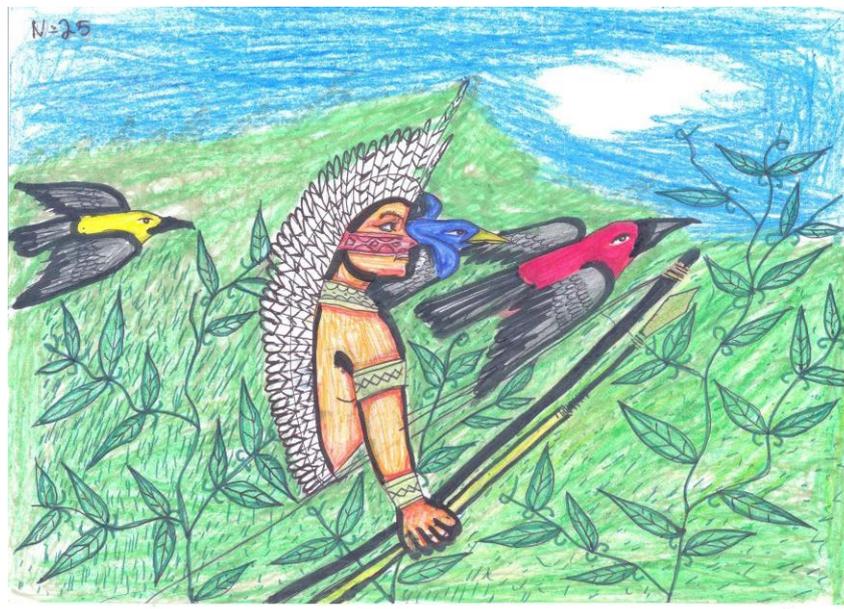
Esse aqui é desenho de Nixpu Pima; eu fiz desenho junto com os alunos e junto com o artista, Acelino. Esse primeiro desenho é da história de como o nosso povo huni kuin aprendeu pakarin, Nixpu Pima; uma pessoa chamada Shamayabi Txaná.



Esse é o primeiro desenho; ele é Shamayabi Txaná, que está no colo da mãe; nesse primeiro momento ele é um menino; desde recém-nascido os pais ensinavam música tradicional na boca da noite ou então madrugada, cantando pra ele aprender; quando começa a falar, começa a andar já vai cantando; até que ficou grande e os pássaros encantados ensinaram ele.



Nesse outro é ele quando já começa a andar, a falar, aprender; junto com o pai; já canta; dançando e cantando no terreiro junto com os adultos; aí o pessoal se admirava, dizia: quando ficar grande já vai ser txana; O nome próprio dele mesmo é Mana, que o pai deu pra ele; depois passou a ser Urutu; depois ficou Shamayabi Txaná, nome que recebeu porque desde pequeno aprendeu esse canto, todos os cantos: pakarin, katxa nawa etc; Essa é a origem do pakarin, origem do Nixpu Pima; ele foi a primeira pessoa que aprendeu pakarin;



Nesse próximo desenho ele já está grande; já sai pra caçar, pescar; quando foi caçar um dia ele encontrou um bando de pássaros de várias cores: vermelho, azul, amarelo... aquele isahana, isahanakã, isahanaruabu; dizem que eles estavam caçando na mata e encontraram com esse rapaz, levaram ele, foram pra festa nos galhos de árvore grande, lá onde encontravam todos os pássaros cantando; várias festas, tanto do txirin, Nixpu Pima, haika e outras várias festas ele viu junto com isaha.



É isso que esse desenho mostra; subiu nos galhos da árvore, foram os pássaros que levaram e onde ele aprendeu com esses pássaros como japinim, arara, corruipião, uirapuru, papagaio e demais pássaros; ele aprendeu com eles.



Os pássaros também levaram o Shamayabi Txaná para os outros animais que utilizavam também o nixpu; nixpu ó nome de uma erva, em português se chama pimenta longa; é uma pimenta que arde um pouco; até hoje esses animais utilizam essa planta; muitas vezes a gente caça esses animais e verifica nos dentes, ele está todo pretinha do nixpu; é isso que a gente está vendo, esses animais que são os donos dessa erva; quando se canta pakarin hoje em dia também fala desses animais; falando pedindo força, por que eles são donos; donos do nixpu e donos do jenipapo.



Essa história diz que no aceiro do campo, no aceiro do roçado da aldeia Xana Bitxana sempre subia nessa árvore de Samaúma; ninguém via quando subia, nem quando descia; via quando ele já estava lá, em cima dos galhos, cantando pakarin; quando descia, o pessoal perguntava o que é que ele estava fazendo; ele falou pra eles que aprendeu muita coisa com os pássaros: pakarin, huni meka e outras dessas cantorias de festa.

Nixpupima – O Ritual de Passagem Huni Kuin

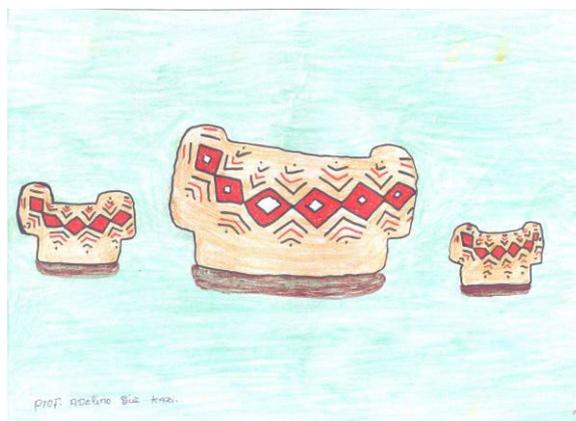
Esse desenho que é já do começo do preparo, quando vai fazer alguma festa de nixpupima, batismo tradicional do nosso povo Huni Kuin; antes de preparar, primeira coisa é reunião; reúne o povo e o **xaneihu**, o txana conversando sobre quantas crianças que já estão no ponto de batizar; daí que começa a planejar pra fazer festa.



Esse desenho mostra a preparação do roçado pra plantar milho; o Nixpu Pima não é a toa, qualquer tempo, é no tempo do milho verde e amendoim verde; aí é fartura de caiçuma e pamonha;



Esse desenho mostra a construção de cepo, banquinho tradicional; ele é feito com a raiz da árvore Samaúma, porque a Samaúma é a chefe das árvores, é a rainha da floresta e, portanto, tem poderes; quando faz o banquinho tem reza, tem pakarin; não pode tirar a toa; esse pakarin pedindo força para os que vivem nas árvores, principalmente kexin, que é lagartixa; o buin também que é o pica-pau; quando cantando, pedindo essa força; tasa kenã, kenã é banco.



Tasa kenã quando tira tem reza; também tem reza quando vai pra mata; quando volta, chegando tem outra reza; quando termina de construir e pintar com tinta natural também canta outro pakarin; pra ficar mais poderoso, ficar mais forte.



Esse desenho é de caçada; precisa caçar com a comunidade pra fazer festa; escolhe aqueles que vão caçar; sempre mata anta, veado, porco, jabuti, nambu; durante a festa tem fartura de carne, macaxeira, pamonha e caiçuma.



Nas festas todo mundo se pinta; primeiramente pinta os pajés, os pais das crianças; depois pinta as crianças;

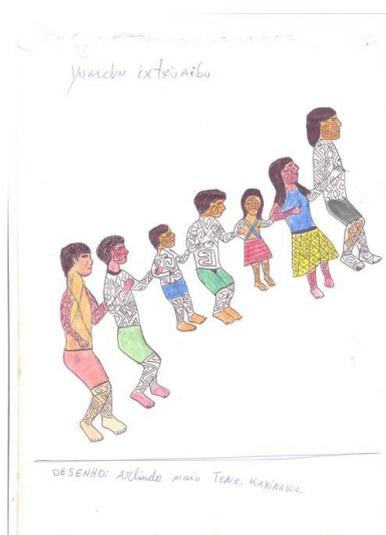
quando pinta as crianças o pajé canta a música; as mulheres que pintam os homens e as crianças.



Pintar é uma proteção também; o jenipapo é dos animais e vai pedir pra esses animais; quando pintado fica protegido, proteger a vida pra ficar poderoso, ficar com poder do jenipapo, do nane; e também pintar pra enfeite também; nosso enfeite tradicional, tanto jenipapo como urucum.



Nesse aqui já vai dançando; tem que dançar depois da pintura; já vai dançando, fisicando o dia todo; as crianças, os homens, as mulheres; não é só as crianças não, os adultos também tem que dar força, esticando os corpos, fisicando os corpos pra poder andar bem, andar ligeiro.



Nesse momento a música é só gritando, só vocalização, não tem palavra; esticando o corpo pra poder ter energia, não ser preguiçoso; é assim que dizem os velhos.



Esse aqui já é dança de lenha; um grupo de mulheres e um grupo de homens segurando esses pedaços de pau, cantando e passando no lugar onde os homens ficam e as mulheres ficam e depois trocando de lugares; quando finaliza, joga esses pedaços de lenha no meio; essa lenha é que faz o fogo para amornar a erva para o banho; pedindo força, cantando; nessa música vai falando txi, que é fogo; todos os animais da família da onça: gato, raposa, guaxinim, lontra; onça pintada, onça vermelha e todas as onças; eles dizem que a onça é dona do fogo.

12



Essa daqui é um tipo de dança com brincadeira, entre as mulheres e os homens; dançando e brincando; eles estão chamando a força do milho; as mulheres vão debulhando o milho e jogando no rumo dos homens; os homens sempre desviam; eles tem flechas, mas não é flecha forte; faz flecha de xila, talo de xila, que não dá pra ofender muito; isso é uma brincadeira, mas chamando a força do milho; a música diz shike tirim, shike tirim, que é pedindo força do milho do céu; na história, diz que é milho que vem do céu; pra poder descer o milho, uma boa produção, de qualidade.

N=10

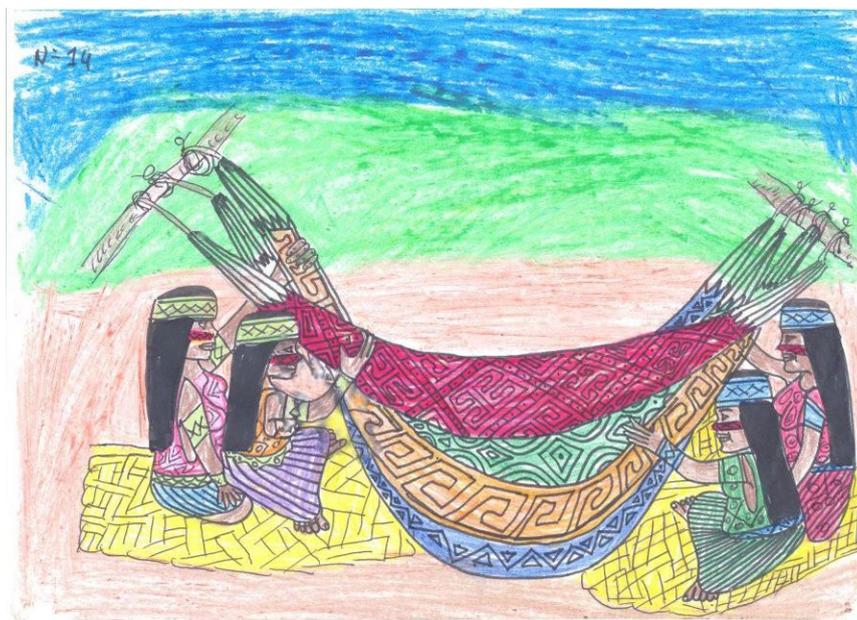


Esse aqui já são os txana cantando, mais a comunidade, dando volta na medicina que está no fogo mornando; essa é uma panela de barro, cerâmica, mornando a folha, a erva medicinal; fica pedindo força dessa folha, dessa erva pra ser trabalhador, pra ser caçador, pra ter boa memória, pra proteger, pra viver muitos anos de vida; é a erva que vai ser usada no banho das crianças;

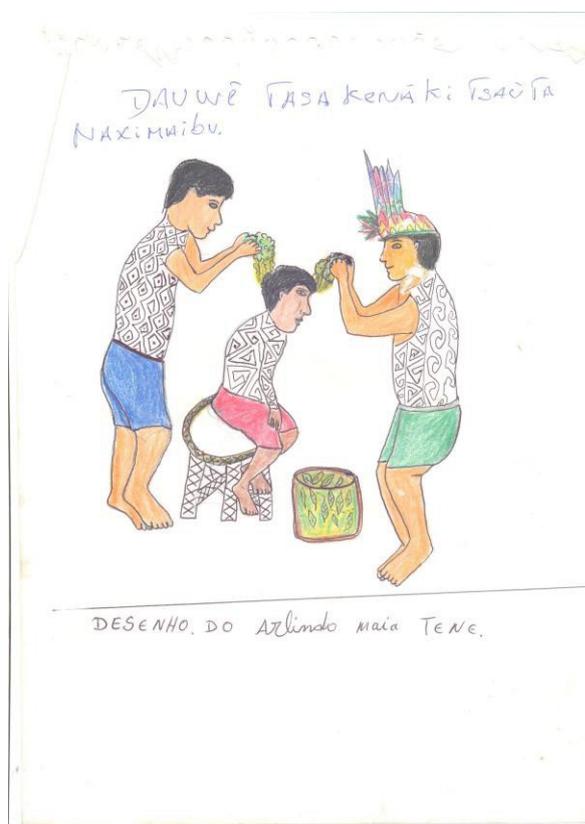
N=13



Esse aqui também é dança; essa dança chama derrubando roçado e brocando roçado; tem dois tipos de dança, dois tipos de canto, de pakarin; primeiramente de tarde, fazendo como se estivesse brocando roçado; de manhã vai derrubando, é outro pakarin; mesmo ritmo da dança.



Esse desenho já é de quando termina de correr, de dançar, de tardezinha, às cinco horas, quatro horas, as crianças não podem tomar banho e assim mesmo já vai deitar na rede, balançando; as mulheres que balançam, cantando até a boca da noite, a meia noite, uma hora da madrugada, duas horas; cantando pra ser caçador e pescador; pra preparar a carne, moquinhar com a folha; fazendo kawa: kawa, kawa, kawa...; o homem tem uma música, a mulher tem outra música; a diferença é na preparação mesmo; tem caçada do homem e caçada de mulher; as mulheres gostam de pescar peixe, aruá, caranguejinho siri, orelha de pau, bodó; esses as mulheres que pegam; canto pra homem fala do kawa que o homem sempre faz com filhote de animais, com tripa de animais, ovos e todas as carnes; começando com anta, até macaco, pequenas caças; é assim que canta.



Nesse desenho já é o banho daqueles que vão batizar; essa é a folha mornada pra dar banho, de manhãzinha,

assim quatro horas da madrugada; acorda todo mundo cantando pakarin; vai cantando e as pessoas já vão acordando.



Depois do banho, depois da dança de derrubando roçado, aqui já vai tingindo os dentes com brolho de pimenta longa; pintando pra ficar pretinho pra proteger os dentes pra durar muito tempo, até a vida toda, até sessenta anos, como eu; eu fiz tingir bem direitinho e agora eu estou com sessenta anos e ainda tenho os dentes; depois que perdeu o dente de leite, quando nasce dente permanente já pode tingir; nessa hora canta pedindo a força dos animais donos do nixpu, dono da erva, pra poder tingir bem, pra esse dente durar muito tempo; pedindo força, força dos animais donos do nixpu.



Esse desenho é de quando termina de pintar os dentes, os txanas já vão levando pra rede, pra deitar, tem outro pakarin; fica na rede sem mexer pra defender daquelas coisas más, coisa ruim que tem: doença, picada de inseto etc; vai cantando e levando até a rede; na rede que passa, onde vai curtir a dieta; não pode olhar de longe, não pode olhar no céu; se olhar longe, quando vê alguma árvore balançando dizem que isso é perigoso; quando olha

no céu, se vê algum pássaro voando, principalmente urubu, quando ficar com certa idade cai os cabelos, fica careca; e também corre o risco de pegar alguma doença nos pés, por que o pé do urubu tem outro jeito;



Esse desenho é depois que as crianças ficam na rede, última música; é só gritando e dançando ao redor daquelas crianças deitadas na rede; pulando e dançando e tem brincadeira também; brincando de dar banho no seu txai, com bagaço da caiçuma; ou então tem deles que brincam de pegar alguma lama e jogar, ou mijo, ou coco também; só que não presta, isso era antigamente; mas hoje não é assim; os pais e a mães das crianças não podem brincar, só ficam pulando e gritando e o cunhado dá banho nele e ele não pode estribuchar, tem que continuar dançando;



Antes de descer da rede, precisa lavar os pés com caldo de peixe aruá, caracol; pra proteger os pés dos insetos; só lavando, não tem música;



Esse outro é defumação nos pés; depois de lavar os pés faz defumação com pena de pássaro caboré; pra proteger pra não pegar espinho, pra não machucar os pés, picada de inseto venenoso, cobra, escorpião.



Esse desenho é de limpeza da vacina de secreção do sapo kampu; antes de comer alguma coisa precisa limpar primeiro; faz limpeza com esse kampu.



Depois da limpeza a pessoa come peixe, primeira carne, ou então jacaré, carne de jacaré; aquela carne boa; principalmente peixe piabinha; o desenho mostra a pescaria pra eles poderem comer; comunidade que vai pescar,

pai e mãe das crianças; come junto com eles também betun; tem música também pra refeição; todo mundo come e o txana canta.



Aqui mostra bebendo água; não é beber água a toa, qualquer água; a água é de fonte d'água, olho d'água, pra poder viver mais anos de vida, proteção, proteger a vida; por que o txatxa nunca seca, a fonte d'água, mina.



Durante toda a dieta não tomou água, só bebendo caiçuma; agora, a primeira água que pode tomar é dessa água, ou então, água de cipó; não é cipó forte não, é cipó que dá água boa, nixi huxu, cipó branco, que também vive muitos anos de vida; esse cipó quando você corta sempre brota, não morre;



Quando finalizando a dieta, o último banho com tinta de jenipapo; tem música também, pakarin; pra proteção também, pedindo força do dono do jenipapo; o txana canta enquanto está pintando com jenipapo; é assim que termina a festa; aí finaliza; depois pode pescar, caçar e trabalhar;



Conclusão

Eu quero concluir esse meu trabalho de pesquisa de nixpupima que é uma cultura nossa do povo Huni Kuin, que sempre vem utilizando esse evento com os nossos jovens; isso é nossa tradição mesmo, muito importante para o nosso povo pra proteger a vida, pra ser feliz, viver uma vida feliz, viver muitos anos de vida, pra ser caçador, pra ser pescador, ser trabalhador.

Nessa pesquisa eu fiz o levantamento das músicas com meu tio, o txana Tuin, que ele é o pajé forte, que é txana que sempre batizava várias crianças, nosso povo, na nossa região; fiz o levantamento dessas músicas; muitas rezas, muitos pakarin; fiz entrevista com ele e recolhi 46 músicas; gravei essas músicas e depois transcrevi essas músicas pra poder fazer minha pesquisa desse Trabalho de Conclusão de Curso; esse é o trabalho que eu estou fazendo na minha formação.

Eu acho importante nós continuarmos a valorizar, incentivar essa nossa cultura importante; antigamente não tinha escrita, somente o oral mesmo, hoje em dia chegou essa boa oportunidade e vamos mostrar para os povos que não conhecem a nossa cultura, nossa religião, pra poder continuar; e usar nas escolas, hoje em dia tem escola própria, antigamente não tinha escola, só passando de família pra família; hoje já temos escola própria, onde podemos trabalhar com as pessoas da nossa comunidade, com nossos alunos, com nossos jovens, pra poder continuar a valorizar nossa festa; nossa festa é importante, nixpupima.

Nós estamos na Universidade junto com nossos parentes huni kuin, junto com outros povos, fazendo nossa formação acadêmica.

Escrevi este trabalho, algumas partes no idioma huni kuin, o hatxa kuin; também escrevi o significado em português para os parentes de outra região que não entende bem o hatxa kuin poder entender essa história, fiz essa tradução em português; as músicas não foram traduzidas; pode ser mais adiante; tudo isso pra poder usar e valorizar e não perder essa nossa cultura importante.

A importância desse trabalho é poder continuar a usar essa festa pra proteger nossa vida, pra viver muitos anos de vida; fui informado que antigamente a dieta durava longo tempo e se as pessoas cumprirem bem a dieta, quando envelhecer não morre, transforma, transforma da natureza.

Antigamente, o nosso povo, no tempo da maloca, antes da chegada do povo nordestino, o nosso povo inventava dessa festa longo tempo; um mês, dois meses pra concluir bem esse valor, esses poderes, essa força; hoje em dia, depois que integramos, depois da chegada dos outros povos, realizamos nossa festa em pouco tempo, uma semana; antigamente não se trabalhava em outra coisa, não tem preocupação de viajar pra outro canto, de trabalhar na seringa, de acompanhar o patrão seringalista; hoje em dia tem esse trabalho de viajar, estudar, resolver coisas importantes pra nossa comunidade; assim, hoje nossa festa é muito curta.

Esse trabalho não é teórico, escrevendo na lousa, só falando, informando na oralidade; ele é praticando, dançando; como é que dança, como é que canta, como é que pula? E também produzindo materiais utilizados nas festas: tasa kenã, txitxã, que é cesto, a cerâmica; também preparei aula e desenvolvi atividades em sala.



Vamos elaborar esse livro didático pra poder distribuir pra cada escola huni kuin, pra cada Terra Indígena; fazer vídeo pra poder ver diretamente as imagens da festa; recebemos esse recurso do Prêmio Culturas Indígenas do Estado pra poder melhorar esse trabalho; será realizado na aldeia Flor da Mata, Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência, município de Jordão; vai durar uma semana de festa, final do ano de 2013, 25 a 30 de dezembro, quando vai ter essa festa.

Esse material pode ser usado na hora de aula ou então por aquelas pessoas que querem aprender, quando aprender todas essas músicas, esse processo, já pode batizar as crianças; quando aprender essas músicas, essas dietas qualquer pessoa pode batizar as crianças; pode convocar a festa e batizar.

Quando tiver pronto o livro, nossos parentes, meus filhos, meus netos podem aprender, incentivando, valorizando esse trabalho desse livro; todos os nossos parentes que se interessarem;



Iniciando a nossa pesquisa, pensando que a nossa cultura tem várias festas, coisas importantes; tem festa de katxa nawa, txirin, haika, festa de cipó, bunawa; eu escolhi essa pesquisa de nixpupima por que é muito importante pra nós; eu fiz gravação, fiz entrevista com txana; fiz entrevista com os parentes, com dez pessoas, sobre a história.

No tempo da minha formação no ensino médio, eu pensei em pesquisar essa festa de Nixpu Pima; primeiramente eu fiz gravação com o txana, em 2006; depois da conclusão do meu ensino médio; pra poder pesquisar.

Iniciei essa pesquisa junto com o txana Tuin convidando ele pra minha casa; ele chegou na minha casa; perto do município, onde tem o sítio, chamado sítio Bimi, onde eu vivo; eu pesquisei com ele não foi um dia, passei vários

dias com ele, gravando; trabalhamos com esse txana.

Fiz levantamento primeiro como é o início, meio e fim da nixpupima; perguntei pra ele: como que é a primeira música, o primeiro pakarin; da primeira até o fim; e eu gravei; começando, vendo todo esse processo, até o fim das músicas; e com os outros parentes foi a mesma coisa; perguntando de antigamente; no tempo da maloca era outra coisa; no tempo presente já é outra coisa; peguei também essa história.

Peguei com outros parentes, como o Txana Dua Buse, história de surgimento, de onde vem, com quem se aprendeu esse pakarin; eu aproveito quando eles vem ao município fazer algum trabalho; aproveitando a oportunidade, convidando ele pra ir na minha casa, dando comida pra ele, me dando bem com ele e gravando com ele; senão ele não quer gravar, por que tem medo de fazer alguma coisa; eu dizia pra esses parentes que essa é a nossa cultura, que tem somente oral, que não tem escrita, falando pra eles que no futuro nossos filhos, nossos netos vão poder aprender, continuar, poder valorizar essa cultura importante; assim que eu falava pra eles; também fiz perguntas, entrevistando, escrevendo.

Eu passava na casa do txana, principalmente do Zé Pereira, do Bixku, que eu sempre passo na casa dele; o Osmar Rodrigues keakã, ele é pajé também, da aldeia Altamira; passei lá, dormi na casa dele; fiz entrevista; primeiramente eu contando história, apresentando a minha pesquisa que eu fiz, contando a história do nixpupima de antes e de hoje; daí as pessoas ficam animadas e vão contando as histórias do nixpupima e cantando também algumas músicas pra mim; alguns deles que eu encontro no município fazendo seus trabalhos; principalmente o velho Manuel Vandique, que é Dua Buse, que eu encontrei na cidade, no bairro kaxinawa, e aproveitando a oportunidade, eu fiz gravação com ele; e com o velho Eliseu; ele é cacique muito forte também que já batizou as pessoas.

Na festa que eu vi do Txuan não tem pakarin; o pessoal só pulando e dançando; pintando e dando banho com erva; por isso que eu peguei algumas histórias de tasa kenã com ele.



E as velhas também, que eu encontrei pela cidade fazendo algum trabalho, eu entrevistei também; com as mulheres, com a minha tia, irmão do txana Tuin, ela sabe muita coisa; ela é velhinha de setenta anos, oitenta anos; eu perguntei, fiz esse levantamento da história da dieta; ela mesmo que participava do batismo com o seu

pai; então perguntei como foi que aconteceu no seu batismo, sua dieta; ela disse que quanto mais dieta, mais forte ainda; assim ela falou; a minha tia também, ela veio pra cidade fazer o seu trabalho e eu perguntei pra ela sobre o txitxã; txitxã que é cesto, como prepara pra fazer nixpupima, esse txitxã, pra que usa esse txitxã; e o haxpa também, que é cerâmica, material usado nas festas pra mornar a medicina; pra fazer a tinta de jenipapo e colocar o mabush, que é a caiçuma; minha outra tia me contou a história que batiza individual; tem pessoa que batiza sozinho; as mulheres principalmente, quando tem a primeira menstruação; assim me contou ela; a primeira menstruação tem dieta também; e aproveitando essa dieta pode batizar com nixpu; com homem pode batizar individual; quando caçar algum animal grande, principalmente veado, porco ou então anta, não deve comer dessa carne; aproveita então essa oportunidade pra batizar com nixpu; individual, sem pakarin; foi assim que eu peguei essa história, fiz esse levantamento;

E sobre a limpeza; eu fui na casa do seu Osmar e ele me falou sobre a medicina pra banho e pimenta longa; tem vários tipos de pimenta longa pra usar na festa pra poder tingir os dentes.



E o seu Miguel também, que eu aproveitei também que ele sempre vive no bairro kaxinawa, junto com o genro; eu fui à casa dele e levantei informação: *qual é o significado dessa música, como é que canta, quanto tempo que canta, pra quê mesmo, o que conta nas músicas?* Ele me explicou, gravei, transcrevi.

E assim que foi meu trabalho; não foi muito tempo; foi durante uns dois, três anos que fiz essa pesquisa com os parentes.

Trabalhei também junto com os alunos no tempo da minha aula, no estágio; trabalhei com sala multiseriada, de quarto a oitavo ano; fiquei junto com eles e mandei eles desenharem os materiais usados durante a festa, a comida típica, as músicas e as danças, praticando como é que dança e como é que pula; tem muitas pessoas que ainda não conhecem essa festa; assim que eu trabalhei com os alunos, com os jovens; com a comunidade também; preparamos o material que eu falei também: txitxã, haxpa, chapéu de taboca; praticamos durante a aula.



Essa pesquisa é importante; nossos parentes sabem as histórias, sobre a festa; eu achei importante pesquisas junto com eles pra fazer levantamento e registrar pra poder valorizar junto com nosso povo;

Durante minha formação no ensino superior eu notei que os professores sempre passavam pra nós sobre a importância das imagens, das fotografias ou então dos desenhos e ilustrações;

Os desenhos eu fiz com os alunos, na sala de aula e também com o artista, o Acelino; ele trabalhava como agente agroflorestal e ele é desenhista; eu o convidei e ele que fez vários desenhos pra mim; os alunos também fizeram muitos desenhos; o Acelino mora em outra aldeia; eu o convidei pra me ajudar nesse trabalho; acho esse trabalho muito importante;

Com Acelino eu fiz um roteiro com começo, meio e fim; escrevi como começava, desde a preparação da festa, até o fim; primeiramente reunião, depois construir material pra poder usar na festa e alimentação; depois como é que se pinta etc; até o final; escrevi tudo pra ele e ele fez esse desenho; fez em mais ou menos três meses.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Fonte Oral

Romão Sales Txaná Tuĩ Kaxinawa. Morava na aldeia Xiku Kururumĩ, Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão. Nasceu no dia 12 de janeiro do ano de 1912, no Seringal Transual Colocação Araçá Rio Jordão. Faleceu no ano de 2007. Entrevista gravada no período 19 a 20 de maio do ano de 2006 no Sítio Bimi - Jordão. Registro de 46 Pakarĩ do Nixpu Pima.

Manuel Vandique Rua Buse Kaxinawa, 68 anos de idade, mora na aldeia Coração da Floresta, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão. Entrevista e gravação da história de surgimento do Pakarĩ do Nixpu Pima no mês de outubro do ano de 2011.

Antonio Macário Maru Kaxinawa, 60 anos de idade, atualmente mora na aldeia Lago Lindo, Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência. Entrevista e gravação da história do Nixpu Pima em outubro de 2011.

Miguel Macário Maru Kaxinawa, 92 anos de idade, atualmente mora na aldeia Novo Natal, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão. Entrevistado no papel a respeito do significado do Pakarĩ em janeiro de 2012.

Vitória Sales Paka Rani Kaxinawa, 88 anos de idade, atualmente mora na aldeia Nova Fortaleza, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão. Entrevista a respeito da dieta do batizado em setembro de 2011.

Maria Rosa Manã Rami Kaxinawa, 76 anos de idade, atualmente mora na aldeia Bela Vista, Terra Indígena Kaxinawa do Rio Jordão. Produção de cestaria, material usado no ritual Nixpu Pima. Entrevistada em setembro de 2012.

Elizeu Sereno Txuã Kaxinawa, 78 anos de idade, atualmente mora na aldeia Novo Lugar, Terra Indígena Kaxinawa do Baixo Rio Jordão. Construção de banquinho de raiz da árvore. Material usado durante Nixpu Pima. Entrevistado em setembro de 2012.

Maria Paulino Yeke Kaxinawa, 71 anos de idade, atualmente reside na aldeia Novo Lugar, Terra Indígena Kaxinawa do Baixo Rio Jordão. Produção de cerâmica haxpá, material usado no Nixpu Pima. Entrevistado em setembro de 2012.

José Pereira Bixku Kaxinawa, 76 anos de idade, atualmente mora na aldeia Mae Bena, Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência. Limpeza de vacina com sapo Campu no final da dieta. Entrevistado em dezembro de 2011.

Osmar Rodrigues Keã Kaxinawa, 72 anos de idade, atualmente reside na aldeia Altamira, Terra Indígena Kaxinawa do Seringal Independência. Tema: medicina para o banho durante Nixpu Pima. Entrevistado em dezembro de 2011.



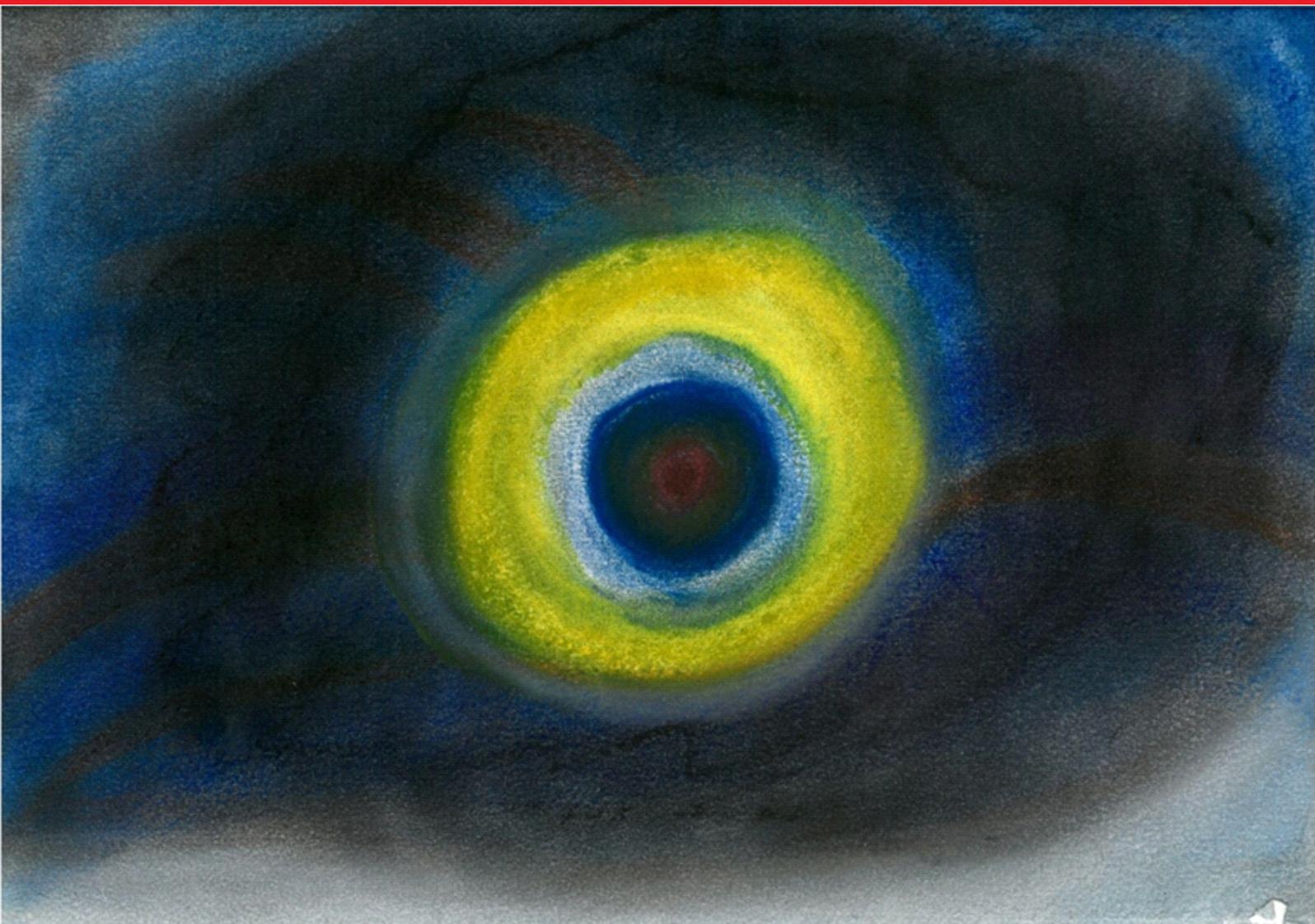
DOSSIÊ

MITO DO SURGIMENTO DA LUA

A história do surgimento da Lua nasce a partir da figura de Nawa Buxka e sua irmã.

Ela tenta descobrir quem é o homem que a visita todas as noites escondido. Marcando o visitante com o preparado de Jenipapo, inicia-se uma jornada de descoberta que a leva até seu irmão. Nawa Buxka perde a cabeça em um conflito com os Bankunawa e, a partir disso, sua cabeça busca ajuda e socorro rodando por aí. A única maneira de manter-se vivo para ajudar seu povo é transformando-se em lua no céu.

Assim, a lua desponta no céu pela primeira vez, manchada de Jenipapo, iluminando todo o mundo e fazendo as mulheres menstruarem.



Surgimento da primeira lua no céu que se
dá pela subida da cabeça de Nawa Buxka
marcada de Jenipapo.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



Irmã de Nawa Buxka com preparado de Jenipapo para passar no rosto do homem que a visita todas as noites.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



A cabeça de Nawa Buxka pede socorro para seu Txai que estava escondido em uma árvore.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



Os Huni Kuin em visita a aldeia dos Bankunawa acabam entrando em conflito. Nawa Buxka perde a cabeça.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)

MITO DO KAPA YUXIBU

Um bando de Yawakui havia passado e devorado todos os legumes, deixando ao povo a alimentar-se somente de barro. Uma moça, indo buscar água, encontra com Kapa Yuxibu, que lhe diz ser um Katipuru, que seria uma espécie de esquilininho. Ela o leva para a aldeia, e ele ajuda seu povo a recuperar os legumes e lhes ensina o cultivo no roçado com a medicina da folha Sagrada.



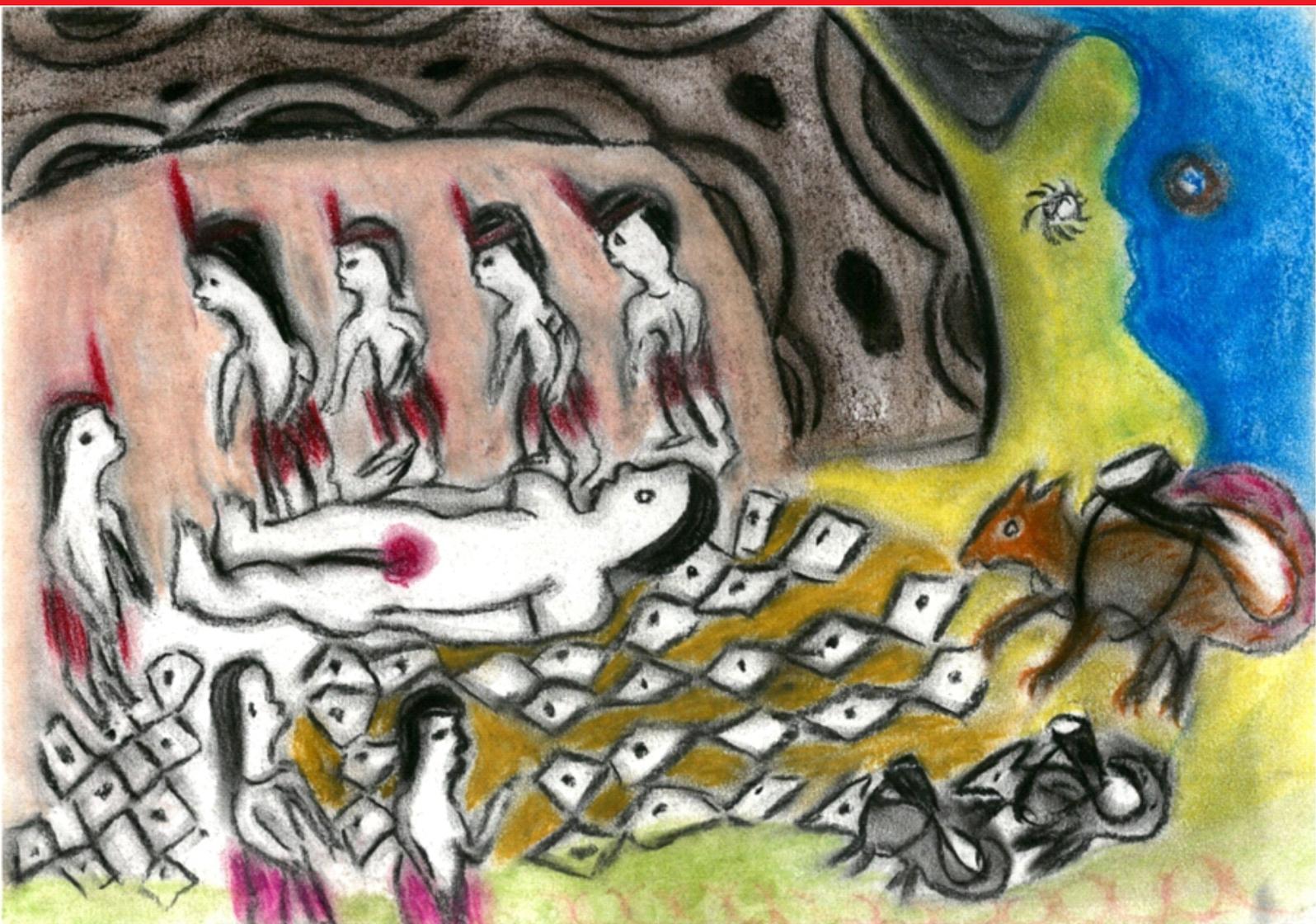
Kapa Yuxibu e seu cunhado fazendo roçado.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



Um bando de Yawakui passa e devora todos os legumes do povo.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



Retorno de Kapa Yuxibu a aldeia e o povo chorando o parente morto pelo morcegão.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



Kapa Yuxibu vendo a destruição do roçado.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



Quando os homens ficam sabendo que o Kapa Yuxibu trouxe todos os legumes de volta.

Desenho: Bane Huni Kuin (Cleiber Sales)



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

2023