

ORGS.

Jeferson Bastos
Luiz Davi Vieira Gonçalves

TABIHUNI

Corpo, Performances e Rituais



FAPEAM
Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado do Amazonas

TABIHUNI

TABIHUNI

CORPO, PERFORMANCES E RITUAIS

Organizadores

Jeferson Bastos

Luiz Davi Vieira Gonçalves



Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T113 Tabihuni: corpo, performances e rituais [recurso eletrônico] / Jeferson Bastos e Luiz Davi Vieira Gonçalves (orgs.). – Cachoeirinha : Fi, 2024.

355p.

ISBN 978-65-5272-077-1

DOI 10.22350/9786552720771

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Arte – Povos indígenas – Amazônia – Instituto de pesquisa. I. Bastos, Jeferson. II. Gonçalves, Luiz Davi Vieira.

CDU 71/79(=1-82)(811.3)

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

DEDICÁTORIA

Dedicamos este livro a todas as pessoas que colaboraram para a sua execução, aos parceiros e parceiras do Tabihuni, as nossas redes de pesquisa, aos anos de esforço, resistência e dedicação da equipe, a todos e todas artistas e pesquisadores/as que passaram pelo Instituto, as nossas mães, aos nossos pais e irmãos de caminhada e também as forças que regem essa terra chamada Amazônia!

SUMÁRIO

Apresentação 11

Jeferson Bastos

Luiz Davi Vieira Gonçalves

PRIMEIRO SOPRO CORPOS E CORPORALIDADES

1 27

Karitiana 'A Raiz da Nossa Rai' como Dispositivo de Criação em Dança

André Duarte Paes

2 43

Grafismos, Pinturas Corporais e Arte Rupestre: inscrições no corpo e na pedra

Deise Lucy Montardo

Leandro Paiva

Perpétua Pereira Kukama

Sebastião Solart Kanamari

3 63

Da Nascente do Rio às margens de mim

Ingrid Caroline de Lima Ranieri

4 75

Exu: o argumento do corpo

João Petronílio

5 93

Mãe do Corpo e a Prática de Arrumação

Nayara Marcelly Ferreira da Silva

SEGUNDO SOPRO CORPOS E PROCESSOS CRIATIVOS

6 109

Oré (nós): o homem amazônico como dispositivo de criação em dança

André Duarte Paes

Marília Vieira Soares

7

129

Entre Danças, Rituais, In-Corporações e espíritos

Gilmara Cruz de Araújo

8

147

Ritmos Ancestrais: a dança nas pinturas rupestres do parque nacional serra da capivara - PNSC/PI

Marcial Cotes

Leandro Paiva

Deise Lucy Oliveira Montardo

Michel Justamand

Artemis Soares

Pedro Paulo Funari

Cristiane de Andrade Buco

Amanda Pinto

Gabriel F. de Oliveira

Vitor Almeida

9

175

Os Três Totens: xamanismo e prática somático-performativa

Raimundo Kleberson de Oliveira Benício

**TERCEIRO SOPRO
RITUALIDADES**

10

195

Paje ma'eha: sobre a pajelança ka'apor

André Sanches de Abreu

11

213

Juruparis, Cotias e Japurutus: onde pendurar o sopro e o espírito sagrado?

Juliana Mitoso Belota

12

245

Performance e cura ritual: “sofrendo com elegância”

Luiz Otavio de Araujo Bastos

13

261

O poder do rito: o sagrado no ritual e na cena

Robson Carlos Haderchpek

**QUARTO SOPRO
POLÍTICAS DO AFETO**

14 **279**

Tabihuni em Rede: experiências em pluralidades

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Viviane Palandi

15 **301**

Dentro de você cabe o outro e o outro está em você

Rafael Cesar da Costa Corrêa

16 **317**

Práticas Pedagógicas e Fortalecimento da Pintura Corporal do Povo Kanamari - Maraã-Am

Sebastião Solart Corrêa

**QUINTO SOPRO
EXPERIÊNCIAS PERFORMATIVAS**

17 **333**

Igapós: mundos imaginais no caminho da canoa

Rita de Almeida Castro

Carlos Corrêa Praude

Sobre os/as autores/as e organizadores **347**

APRESENTAÇÃO

Jeferson Bastos

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Em seus oito anos de existência desenvolvendo trabalhos de pesquisa e extensão na Amazônia, o Instituto de Pesquisa Tabihuni carrega em seu cerne os temas aqui explorados “Corpo”, “Performance” e “Ritual”, tanto em seus sentidos artísticos quanto em seus sentidos sociopolíticos. Essas temáticas são transversais umas às outras, inspirando e influenciando reciprocamente. É a partir dessas transversalidades que o Instituto de Pesquisa Tabihuni atua, tendo como fio condutor de seus trabalhos e suas produções o campo da performance. Além de explorar esses temas correlatos, por meio das redes de pesquisas e parcerias¹ que o instituto desenvolveu ao longo desses anos, se soma ao repertório dessa instituição as experimentações e criações advindas das artes cênicas, sobretudo, dos estudos de corpo.

São essas formas de atuação, de um lado essa abordagem sociocultural e do outro essa mais estética e artística, que fazem emergir a transversalidade entre corpo, performance e ritual no Instituto Tabihuni, abordagens essas que podem ser tensionadas no que tange a separação entre o que é considerado estético/artístico e o que é

¹ Instituições e coletivos com quem o Tabihuni manteve ou mantém parceria e redes de pesquisa, eventos e projetos: Bahserikowi - Centro de Medicina Indígena; Recanto Aldeia Yupirungá e Aldeia Santa Maria – Povo Karapana; Associação Yanomami do Rio Cauaburis e Adjacentes – Ayrca; Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (UEA); Escola Normal Superior da Universidade do Estado do Amazonas (UEA); Maracá - Grupo de Pesquisa sobre Arte, Cultura e Sociedade da Universidade do Estado do Amazonas (UFAM); EPA - Encontro Pagão Amazônico; NEAI - Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena da Universidade Federal do Amazonas (UFAM); ÍMAN - Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena (ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas); NAPEDRA - Núcleo de Antropologia, Performance e Drama da Universidade de São Paulo (USP); Biatuwi - Casa de Comida Indígena; Parque das Tribos; Coletivo aqui que a gente brinca!; Teias Urbanas. Agradecemos a contribuição e a troca que tivemos com cada coletivo aqui destacado.

considerado manifestação/expressão cultural. No Instituto, essas fronteiras são borradas e atravessadas por outros movimentos que envolvem as imaterialidades dos seres e das coisas, fazendo com que as abordagens e os temas aqui mencionados se retroalimentem, destacando justamente a mobilidade criativa dessa composição. Aqui nos interessa muito mais criar redes e pontes entre linguagens e práticas do que separar e estabilizar as diferentes performatividades do solo brasileiro. Esse alinhamento de temáticas e conceitos em uma perspectiva interdisciplinar é fruto de um instituto criado e gestado na capital da Amazônia, onde as sociabilidades não obedecem às formas de organização de uma ordem da unilateralidade ou da disciplinaridade, ao contrário, leva em consideração outros regimes de conhecimento que não, ou pelo menos não apenas, os da ciência moderna. Alinhar esses universos faz parte do modo de operar do Tabihuni, bem como, condiz com a formação interdisciplinar dos/as pesquisadores/as da instituição, suas pesquisas e projetos poéticos.

Foi pensando nisso que o primeiro e-book do Instituto Tabihuni teve como objetivo apresentar as produções intelectuais de pesquisadores/as cujo temas se relacionam com o trabalho da instituição, buscando reunir artigos oriundos de pesquisas no campo dos estudos sobre o corpo, sobre a performance e também sobre o ritual. O corpo e o ritual sendo os cerne dos estudos da performance, aponta interlocuções e provocações interessantes para pensar algumas produções de artistas-pesquisadores do Brasil e pesquisas, pautadas nas vivências e experiências dos saberes locais, de pesquisadores brasileiros diversos, tais como os/as autores/as deste livro, que versam sobre os mundos indígenas, as religiosidades afro-brasileiras, as práticas e concepções quilombolas, bem como, investigações que ressaltam as agências dos seres, das plantas e de outras potencialidades agentivas

dessa terra chamada Brasil. Esses conceitos de corpo, performance e ritual nem sempre são tratados e trabalhados de forma conjunta, podem ser abordados de forma a explorar apenas um desses pontos, hora ressaltando uma noção mais voltada para o corpo, hora ressaltando uma noção mais voltada para os estudos da performance ou do ritual. Ao passo que é possível tratar esses conceitos de maneira isolada, da mesma forma também podemos trabalhá-los em sincronia, e aqui emerge a linha que liga os dois cerne: a performance.

Algumas produções intelectuais, tais como as temáticas comentadas anteriormente, solicitam que sejam trabalhadas, debatidas e refletidas interdisciplinarmente e a performance, que foge de qualquer tipo de síntese e definições fechadas e resolvidas, ajuda a pensar e a compor essas ideias. Os estudos da performance abrangem um leque de possibilidades analíticas, tanto no campo das artes cênicas e visuais, quanto na disciplina antropológica. Nessa abordagem epistemológica os movimentos, os sons, os gestos, os ruídos, as cores, o cheiro, a fumaça, os discursos, o sangue, a reza, as águas, as imagens, os espíritos, o fogo, as identidades, as micropolíticas, os órgãos, os territórios, são acionados nos processos de pesquisa que lidam com esses ou outros elementos e despertam no pesquisador o desejo pela composição e a tradução, e a performance surge então para traduzir mundos repletos de conexões possíveis e linguagens próprias. Algumas perguntas surgem nos caminhos dos processos que envolvem uma pesquisa que lidam com as artisticidades, desde uma perspectiva mais semiótica ao mais performativo, como trabalhar um texto que dê conta de experiências que fogem daquilo que os olhos podem ver? Quais vozes ecoam nessa escrita? Em performance, ideias viram palavras, pensamentos viram ações, aqui o pesquisador também entra na dança.

Os textos selecionados neste livro fazem lembrar e dissecar os dois cernes da performance: corpo e ritual. O que nos interessa pensar, para além de esgotar ou sintetizar temas cujo campo de estudo já é consolidado nas diferentes áreas das ciências humanas, é como que esses conceitos são trabalhados e elaborados em pesquisas recentes, chamando atenção para os aspectos e elementos que compõem esses universos, bem como, para o próprio caráter experimental e indeterminado desses conceitos. Tempo e temporalidade, sujeitos e subjetividades, seres e forças mais que humanas, desejo e autoexpressão, relacionabilidades e afetividades, substâncias florestais e conhecimentos animais e vegetais, são alguns dos componentes constitutivos das ritualidades evidenciadas neste livro, diferenciando e contextualizando a partir dos saberes, das práticas e localidades distintas. Somado a esse processo constitutivo, as diferentes experiências, técnicas e reproduções que compõem o repertório do pesquisador e/ou dos universos e dos agentes com os quais se faz a pesquisa, dão forma e conteúdo às elaborações mentais e corporais. As vivências ritualísticas fabricam e materializam corpos e os exercícios de tradução, seja o da escrita ou dos gestos e movimentos, poderiam potencializar a energia vital que anima a alma desse corpo e o corpo dessa alma.

Sendo assim, pensando nas propostas e proposições dos/as autores/as, organizamos os textos escolhidos para compor este livro em cinco seções intituladas de sopros, parafraseando os rituais da Amazônia que utilizam rapé.

No primeiro sopro intitulado: “Corpos e corporalidades”, André Duarte Paes, por meio de uma coreografia com as integrantes da Entrecorpus Companhia de Dança, buscou tecer diálogos com os modos de vida e concepções de mundo do povo indígena *Karitiana* para pensar

dispositivos de criação em dança. O texto apresentado pelo autor partiu do significado do etnônimo *Karitiana*, ajustados aos aspectos do ser mulher, considerando sua ancestralidade, cultura, miscigenação, ações, dificuldades, desafios, vida e de seu lugar na história e na sociedade.

Em seguida, Deise Lucy Montardo, Leandro Paiva, Perpétua Pereira Kukama, Sebastião Solart Kanamari, apresentam abordagens sobre grafismos, pinturas corporais e inscrições rupestres, levando em consideração as cosmologias e mitologias de contextos diversos. De um lado Perpétua Kukama e Sebastião Kanamari investigando a pintura corporal de seus respectivos povos e do outro Deise Montardo e Leandro Paiva refletindo sobre registros rupestres em diálogo com diferentes dados etnográficos. Ainda neste sopro, Ingrid Caroline de Lima Ranieri, traça um percurso de suas próprias experiências para pensar as transformações de um corpo em processo de retomada indígena, buscando confluir essa reflexão com o campo das artes da cena, enquanto dispositivo decolonial que segundo a autora, ajuda a refletir questões sobre pertencimento étnico. A autora parte de sua trajetória enquanto artista-pesquisadora para tecer suas análises, logo no início do texto narra um acontecimento marcante que a fez pensar sobre si mesma. No momento em que a mesma realiza a mudança de sua região de origem para cursar Artes Cênicas no Rio de Janeiro, ouvia constantemente a seguinte pergunta: “Tu é índia?” Essa pergunta fez a autora entrar em conflito com sua própria identidade, não por medo e preconceito de ser indígena, mas por receio de não saber contar sua própria história.

João Petronílio propõe uma análise, por meio de uma pesquisa de campo e também bibliográfica, das práticas performáticas que produzem Exus e Pombagiras, considerando-as como um “acontecimento corporal” que concebem saberes filosóficos, políticos,

socioculturais. O autor tece breves reflexões sobre as perspectivas inventivas e os modos de transmissão que tem como cerne às noções de corpo nas dinâmicas ritualísticas que revelam Exu, em dimensões ontológicas-éticas-estéticas em suas diversas traduções e interpretações, no contínuo trânsito diaspórico entre África e Brasil. Petronílio enfatiza ainda que tais complexidades culturais emolduram as práticas performáticas negras no Brasil, que, no contexto ritual, se consolidam como argumentos de atualização, gerando novas identidades culturais por meio do exercício existencial das próprias práticas.

No último texto deste sopro, Nayara Marcelly Ferreira da Silva especula a maneira como o corpo é fabricado por uma conexão intrínseca com os territórios, incorporando potencialidades através da "mãe do corpo", uma categoria nativa intimamente ligada ao sangue, especialmente durante períodos de gravidez, menstruação e parto. Utilizando como base a interação etnográfica com os coletivos quilombolas de Laranjal e Morro do Cambambi, situados respectivamente nos municípios de Poconé e Chapada dos Guimarães, no estado de Mato Grosso, a autora apresenta um texto como uma série de práticas, como a "arrumação", "puxação", dietas alimentares e o resguardo, são empregadas para lidar com os movimentos e os perigos inerentes ao corpo. A "arrumação" é uma prática que envolve a manipulação do corpo por meio de técnicas específicas, que incluem a interação com outras formas de existência, como plantas e vegetais, enquanto a "puxação" é uma forma de massagem que implica em um movimento que vai de fora para dentro. Assim, Naiara Silva destaca que o corpo estabelece uma relação contínua com uma variedade de agenciamentos, tanto humanos quanto não humanos. Naiara Silva

ênfatisa que o desafio posto é o de aprender com essas outras formas de relação.

No segundo sopro intitulado: “Corpos e Processos Criativos”, André Duarte Paes e Marília Vieira Soares apresentam um texto que buscou investigar o processo criativo da obra *Oré (Nós)* do Corpo de Dança do Amazonas. Os autores chamam a atenção para o ponto inicial do processo criativo do grupo que foi provocado pela seguinte questão: Como se desenvolveu a Amazônia? Pensando nisso, o Corpo de Dança do Amazonas, em diálogo com o pensamento de diferentes pesquisadores que versam sobre a história da Amazônia, a partir de reflexões com os integrantes do grupo, propôs a ideia de pensar o homem amazônico como dispositivo de criação em dança. Os autores explicitam que essa ideia teve como intenção estimular o pensamento sobre o povoamento da Amazônia, considerando as interferências do homem branco sobre os indígenas e seus descendentes caboclos. Dessa forma, os autores explicam que uma rede de significados foi compondo o caráter cultural fragmentário da obra, possibilitando expressar esta narrativa através da linguagem corporal, produto da subjetividade do homem que reflete na formação da consciência e conservação de seus recursos naturais e culturais.

Gilmara Cruz de Araújo apresenta uma breve análise a respeito de uma mulher chamada Ludovina Ferreira, que viveu no século XVIII na cidade de Mairi Belém, no Grão-Pará, e foi acusada na mesa inquisitorial por práticas de feitiçaria, tema de sua tese de doutorado em desenvolvimento. A autora ressalta que além das diversas denúncias, Ludovina foi mencionada em cartas enviadas aos inquisidores em Lisboa e, em uma delas, ela apareceu sendo descrita como uma mulher que “fazia vir” o Diabo na figura de um bode, realizava danças ao som de canções em língua estranha e, junto com suas discípulas, fazia viagens

noturnas. Araújo observa que as descrições das práticas rituais de Ludovina relatam elementos indígenas e um contato frequente com os espíritos, ora chamados de pajés, ora de demônios, que lhe concediam curas, desejos, orientações e adivinhações futuras.

Por conseguinte, os/as autores/as Marcial Cotes, Leandro Paiva, Deise Lucy Oliveira Montardo, Michel Justamand Artemis Soares, Pedro Paulo Funari, Cristiane de Andrade Bucu, Amanda Pinto, Gabriel F. de Oliveira, Vitor Almeida, apresentam um texto que teve como objetivo analisar o rico conjunto de pinturas rupestres que sugerem representações de dança nas paredes dos sítios arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara, situado no sudoeste do estado do Piauí, Brasil. Os/as autores/as se propõem a revisitar os textos iniciais que versam sobre a história da dança no Brasil e percebem que eles tendem a seguir uma narrativa dominada pela influência europeia e estadunidense, refletindo as perspectivas dos colonizadores e conquistadores. Os/as autores/as enfatizam que esse enfoque frequentemente resulta na exclusão de uma visão mais genuína e detalhada das origens ou da pré-história da dança brasileira.

Raimundo Kleberson de Oliveira Benício, apresenta um texto que versa sobre algumas reflexões da filosofia do xamanismo a partir de sua experiência na cerimônia de Nixi Pãe (Ayahuasca) com o povo Huni Kuin, condução realizada pelos Txanas Yubê, Shâkuany e Pajé Tximá, na Casa Águas de Itapuã, em Itapuã, Salvador, Bahia. A partir dessa experiência o autor propôs então uma prática-vivência com uma turma de Pós-Graduação em Artes Cênicas inspirada na imagem de poder dos Três Totens desenhadas pelo mesmo em sua última consagração com o chá da ayahuasca. Benício observa que a narrativa poética da imagem de poder, constitui em fragmentos de imagens virtuais de experiências antepassadas, assimiladas e criadas pela corporalidade grafada do

sujeito em processo de criação, de expansão da consciência durante a cerimônia, ocasionando em elementos misteriosos que rompem rupturas pessoais, e na qual acompanham o pensamento criador. O autor destaca ainda que pensar imagens do trajeto criativo é adentrar num campo de autoconhecimento oculto sobre si e de coisas invisíveis.

No terceiro sopro intitulado: “Ritualidades”, André Sanches de Abreu descreve a experiência de seu trabalho de campo com os *Kaapor* - povo de língua tupi que habita a Terra Indígena Alto Turiaçu (MA). O artigo do autor teve como objetivo tratar sobre a pajelança - à maneira que os próprios Kaapor a pensam e a descrevem. Abreu ressalta que atualmente a pajelança Ka’apor pode ser resumida como um sistema baseado nas noções de partilha e abrangência e, neste sentido, reconhece elementos de pajelidade para além da prática realizada pelos ka’apor atualmente, da pajelança em tempos antigos ou mesmo de uma hipotética pajelança ideal. O autor se pergunta então, como se caracteriza uma prática de pajelança efetiva, um conhecimento sobre pajelança eficiente? Foi somente em seu segundo trabalho de campo que Abreu conseguiu acompanhar uma sessão de pajelança de um de seus interlocutores, registrada em áudio e vídeo e descrita nesse seu trabalho. O autor destaca que a partir da descrição, identificou os elementos relacionados à pajelança realizada atualmente pelos pajés ka’apor que conheceu durante seus trabalhos de campo.

Juliana Mitoso Belota propõe uma reflexão acerca das vivências do calendário demonstrativo de ritos relacionados ao calendário astronômico Dessâna, na Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) do Tupé. A autora ressalta que essa reflexão recai sobre as ressignificações da observação de fenômenos, como as constelações de estrelas. A atual vivência do calendário ritual, realizada pela comunidade Dessâna, no Tupé, no contexto dos programas de

etnoturismo e etnoconservação do baixo rio Negro, tem a ver com a visão indígena de um sistema calendário, estabelecida na prática demonstrativa de ritos. Nessa prática, é desenvolvida uma síntese dos principais rituais: de troca, Dabucuri; dos cantos do caminho, Gapiwaya; das flautas sagradas, Jurupari, Carysso, Japurutu, Cotias, entre outras. Belota observa que esses ritos interagem com o calendário mítico ou calendário astronômico Dessâna e podem abrir caminhos para o entendimento da noção de calendário comum aos povos Tukano Oriental, do Noroeste amazônico: a visão celeste do fenômeno espaço-temporal que representa o ciclo anual das constelações Dessâna. Para ilustrar, a autora cita em seu texto o conceito Tuyuca, *Wahtortire*, que corresponde à divisão dos tempos, à divisão dos dias.

Ainda neste sopro, Luiz Otavio de Araujo Bastos se propõe articular a teoria do perspectivismo ameríndio e as noções de corpo e cura Huni Kuí (Kaxinawá), passando por algumas reflexões sobre a experiência da performance ritual *Ühpü* do Instituto de Pesquisa Tabihuni na cidade de Manaus, dirigida pelo líder espiritual yepamahsã (tukano) Bu'u Kennedy e seu aprendiz mestiço huni kuí Cris Txana Bake, finalizando com alguns comentários a partir dos conceitos de cura ritual e eficácia performativa. Para isso, o autor recorre ao seu trabalho de campo no mestrado em que o mesmo acompanhou cerimônias de xamanismo indígena na cidade de Manaus e sua experiência enquanto integrante da performance ritual *Ühpü*. O autor ressalta que apesar da performance estar ancorada principalmente no xamanismo tukano, o que ele buscou foi chamar atenção para a teoria de corpo e xamanismo kaxinawá, tendo em vista a proximidade no campo de pesquisa com uma associação kaxinawá de Manaus que trabalha com medicina tradicional indígena.

No último texto deste sopro, Robson Carlos Haderchpek, busca refletir sobre o poder do rito tomando como referência os ritos

liminares, identificados nas celebrações dos terreiros, o processo de colonização e o Teatro Ritual. Partindo de uma metodologia de caráter empírico, o autor buscou ao longo do artigo traçar paralelos entre o rito e a cena identificando como o sagrado se manifesta dentro de alguns rituais afro-ameríndios. Haderchpek propõe ainda um tensionamento entre a ideia eurocêntrica de atuação, advinda do colonizador, e um modelo que estabelece a sua base a partir da relação ritualística com a cena.

No quarto sopro intitulado: “Políticas do Afeto”, Luiz Davi Vieira Gonçalves e Viviane Palandi buscaram destacar o trabalho desenvolvido no Instituto de Pesquisa Tabihuni que tem como objetivo acolher e alcançar a diversidade cultural existente na Amazônia Brasileira. Os/as autores/as ressaltam que desde sua criação em 2013 até os tempos atuais, o Instituto visa criar redes de apoio com pesquisadores e pesquisadoras, Instituições de Pesquisa e de Ensino, Associações e Organizações não Governamentais, entre outras, buscando tecer uma rede plural, afetiva, olhando para cultura in loco de forma verdadeira e responsável em suas peculiaridades de existências. Desse modo, Gonçalves e Palandi fazem um balanço dos trabalhos, projetos e parcerias realizados pelo Instituto no período de 2021 a 2023, destacando que o Tabihuni vem estabelecendo redes de apoio e parcerias propondo diálogos que possam alicerçar simetricamente os projetos realizados. Os/as autores/as enfatizam que no Instituto caminhar junto/*kôkâmou* é o pilar central para tecer as redes de trabalho.

Rafael Cesar da Costa Corrêa apresenta um relato de pesquisa que parte de suas experiências pessoais como professor de história da rede pública de ensino básico para pensar ações que possam ser coletivas. O autor lança uma provocação que busca observar como um professor de

história, em meio aos seus privilégios sociais, que representa o sistema vigente de ordenamento social pode oferecer algum nível de experiências libertárias e uma educação emancipatória? Rafael Corrêa ressalta que o seu objetivo é tanto interno quanto externo, propondo-se a olhar criticamente a sua trajetória e melhorá-la, para assim seguir se aprimorando e ter novos recursos para oferecer ao alunado. Desse modo, o autor realiza uma aproximação das reflexões que giram em torno do ritual, sobretudo do rito de passagem, para pensar as questões concernentes a sua prática docente, pois, no rito de passagem o indivíduo mergulha em si mesmo, transformando-se. O autor observa ainda que olhar para si para olhar para o mundo, não é uma louvação liberal do indivíduo, é entregar-se ao (re)encanto do mundo.

Fechando a sessão, Sebastião Solart Corrêa buscou registrar a realização de atividades pedagógicas na comunidade Kanamari, que envolveu tanto os alunos da escola quanto os demais membros da comunidade, sobre a importância da pintura corporal do povo Kanamari. O objetivo do projeto realizado pelo autor foi de contribuir para o fortalecimento do conhecimento sobre a pintura corporal e retomar essa prática que estava sendo desvalorizada. Sebastião Corrêa observa ainda que os professores das redes municipais procuram estabelecer estratégias para que a educação e o ensino aos alunos cumpram os direitos assegurados. A formação superior do autor possibilitou que o mesmo lançasse novos olhares voltados à educação na comunidade, fundamentada nos princípios da educação escolar indígena, considerando que fatores culturais que estão impregnados na mente dos mais velhos, são conhecimentos e precisam ser valorizados. O autor enfatiza também que esses conhecimentos precisam ser documentados para que as novas gerações tenham o direito de aprender e viver conforme as suas concepções.

No quinto sopro intitulado: “Experiências Performativas”, Rita de Almeida Castro e Carlos Corrêa Praude apresentam uma experiência performativa intitulada *Igapós: mundos imaginais no caminho da canoa*. Essa performance trata-se de uma composição imagético-cênico-sonora, em que os/as autores/as percorrem alguns igarapés, curso d’água amazônico, cujo nome, derivado do tupi, significa “caminho da canoa”. Castro e Praude narram que nesses percursos, a canoa se apresentou silenciosa, deslocando-se espacialmente sem fazer ruídos, imbricando-se, assim, na paisagem. Ao adentrarem, com a canoa, os igapós – do tupi, “raízes d’água” –, obtivemos uma vivência de conexão com atmosferas, que remetem a estados oníricos e fomentam o chamado “campo imaginal”. Uma experiência estética e sensorial, a qual evidencia e espelha a fusão entre a vida, os elementos água, luz, terra, ar, os animais e a floresta. Os/as autores/as realizaram as performances com um cristal de quartzo, que os acompanha, desde 2016, em ações artísticas. Narram ainda que entraram na floresta, em sintonia com os seus aromas e diversidade sonora, percebendo a temperatura do dia e a presença fugidia da luminosidade, a qual movimentava-se entre as árvores, em uma alternância de luz e sombra. Os/as autores/as salientam que tamanho repertório imagético e sonoro desdobrou-se em vídeos e ensaios fotográficos, atuando como micronarrativas, com a potência de fabular e ampliar o campo da imaginação, remetendo tanto a abordagens míticas quanto a percepções das relações entre o humano e o não humano. Castro e Praude observam que em meio ao caos e à turbulência, que vivenciamos junto ao planeta Terra, tais expressões artísticas tencionam provocar outras cosmopercepções possíveis a serem atualizadas e transcriadas em coletivo.

Por fim, nos textos destes cinco sopros que aqui foram apresentados, o leitor terá a oportunidade de fazer um mergulho nos mais diferentes

temas e proposições de pesquisa, perpassando por áreas distintas e problemas diversos. Além das categorias de corpo, performance e ritual, por meio da abordagem investigativa dos/as autores/as também surgiram outras conceitualizações e temas de pesquisa que tocam no campo da história e da historiografia, dos xamanismos, da semiótica, da educação, da feitiçaria, dos sonhos e dos afetos. Em meio a toda essa transversalidade e interdisciplinaridade, características essas trabalhadas e desenvolvidas no Instituto de Pesquisa Tabihuni, que propomos um livro permeado de vida e movimento, transposição e conexão, continuidade e descontinuidade. Vale destacar também o apoio recebido do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA na publicação deste livro e nas atividades de pesquisa do Tabihuni. Que as inspirações desse conjunto de palavras possam soprar harmoniosamente em seus corpos e mentes.

PRIMEIRO SOPRO
CORPOS E CORPORALIDADES

1

KARITIANA 'A RAIZ DA NOSSA RAI' COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

André Duarte Paes ¹

A Entrecorpus Companhia de Dança² apresenta em seu repertório obras oriundas de diversos temas sobre o corpo social. Entre seus integrantes há interesses mútuos no processo de conhecimento e aprendizagem em dança, sempre em busca de desenvolver meios estratégicos para o aprimoramento artístico. Suas produções artísticas permitem o aumento das vias de interlocução entre a universidade com as frações externas, potencializando sua vocação técnica-artística e/ou técnica-científica, a capacidade humanizadora, o seu compromisso social, partilhados entre a academia e a comunidade na cidade de Manaus.

Para este processo de criação a ideia era criar 'o corpo em quatro movimentos'. Quatro fragmentos coreográficos que ora se relacionam, ora são independentes, cada um com objetivos próprios divididos da seguinte forma: *Paixão Dúbia*, são dois corpos distintos em uma relação intensa a ponto de ofuscar a razão; *Coletivo Urbano*, o caos urbano ofuscado pelas imagens, pessoas e movimentos, transformados em dança. *Rede X*, são corpos que jogam e simulam conflitos em raciocínio lógico e estratégico, uma leitura estética sobre a força masculina peculiar a cada um dos intérpretes. E por último surgiu a ideia de *Karitiana* 'a raiz da nossa raiz', cuja proposta era realizar um passeio

¹ Doutor em Artes da Cena (UNICAMP/SP); mestre em Letras e Artes (UEA/AM); especialista em Metodologia do Ensino Superior (UNINORTE/AM); graduado em Dança (FAP/PR) e artista-docente (UEA/AM) - ID ORCID 0000-0001-5083-5071 apaes@uea.edu.br

² Criada em 2002 por um grupo de artistas amazonenses. Em 2017 vinculou-se como projeto de extensão e produtividade acadêmica na Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas – ESAT/UEA.

coreográfico sobre o ser mulher, a questão feminina, na qual este estudo pretende se concentrar.

A proposta de Karitiana ‘a raiz da nossa raiz’ apresenta o ser mulher, considerando sua ancestralidade, cultura, miscigenação, história, desafios, ações, as dificuldades no caminhar da vida e de seu lugar na sociedade. O processo de criação foi em busca de diversos fatores de apoio, sendo eles sensíveis e poéticos, integrados às diferentes configurações de expressão humana. As fronteiras foram atravessadas para além das possibilidades existentes com o objetivo de dialogar e refletir sobre o assunto em questão.

Neste processo criativo em dança desejávamos destacar as questões ancestrais da região Amazônica. Além disso, outro contexto que moveu este estudo foi a composição musical produzida pela pesquisadora, cantora, compositora e musicista Marlui Miranda. Desse modo, Marlui Miranda nos conduziu a conhecer um patrimônio desconhecido e misterioso dos cantos e dos cosmos de algumas das várias etnias que resistem a séculos de massacre físico e cultural na Amazônia.

A pesquisadora cearense Marlui Miranda trabalhou por muitos anos com as tradições musicais dos povos da Amazônia, resgatando a riqueza e diversidade dos sons tradicionais das tribos das diferentes nações indígenas que habitam no interior da floresta amazônica. No álbum IHU, Todos os Sons (Pau Brasil, 1995), conhecemos a faixa musical com o título *Yny Maj Hyrynh* (A Você Eu Canto) do povo Karitiana. Canção que inspirou esta criação em dança e o nome da obra, foi composta pelos índios Karitiana e José Pereira, adaptação/voz de Marlui Miranda, arranjo/teclado Bugge Wesseltoft.

Segundo o Instituto Socioambiental (ISA), os Karitiana são um povo dentre os diversos grupos indígenas existentes do estado de Rondônia,

mas ainda pouco estudado pelos antropólogos. Habitualmente se encontram nos vales dos rios Candeias, Jamari e Jaci-Paraná, afluentes da margem direita do rio Madeira. Ultimamente suas batalhas têm sido em favor da sua reprodução física e sociocultural através da revisão das fronteiras da Terra Indígena Karitiana e a aplicação de recursos na educação escolar, como meio de manter suas práticas socioculturais e de substanciar o ensino de sua língua, a única remanescente da ascendência linguística Arikém.

Conforme o Instituto Socioambiental (ISA), entre 2005 a 2021, o crescimento populacional e a complexificação das diferenças políticas locais têm acarretado na proliferação dos povoados, que passaram de duas para sete aldeias. Além disso, a valorização e recuperação de inúmeras de suas práticas culturais, incluindo a pintura corporal, as histórias, o artesanato, os cantos e os modos tradicionais de ensino e aprendizado. Tudo isso tem revigorado a presença dos Karitiana como povo singular no rico panorama etnolinguístico do sudoeste da Amazônia brasileira.

O Instituto Socioambiental (ISA) declara que o nome Karitiana tem sua origem ou etimologia desconhecida. Segundo os próprios indígenas, esta denominação foi atribuída pelos seringueiros que penetraram seu território no final do século XIX e início do século XX. Algumas pessoas relatam que o nome Karitiana traduz-se por “cara preta”, mas não conseguem explicar a razão desta interpretação e sua origem. Ultimamente surgiu um esclarecimento por conta dos primeiros contatos e de uma confusão linguística, tendo o etnônimo proveniente da expressão *ytakatari yn*, “estou indo, vou embora”, falada pelos indígenas e citada como Karitiana pelos não índios.

A expressão *ytakatari yn*, “estou indo, vou embora”, inspirou o caminho da dança, ou seja, a organização geométrica do movimento

corporal no espaço (corêutica). A delimitação espacial foi pensada em três faixas paralelas organizadas no plano horizontal do anfiteatro, com transferência do ponto direito ao esquerdo, onde três intérpretes dançarinas ocupam cada uma das faixas, desenvolvendo movimentos a partir do espaço pessoal (cinesfera), depois tornando-se espaço geral de um ponto a outro, envolvendo o corpo nesta esfera dançante e na condução nas várias combinações das formas no espaço onde a dança acontece (Laban, 1978).

A expressão Karitiana batizou o nome da obra coreográfica representando o povo indígena de Rondônia, sobretudo, a mulher indígena, assim como também, a mulher ribeirinha e urbana, intensificado pela referência musical. Os figurinos foram compostos pelas cores marinho, bege e mostarda, representando a água, a terra, o fogo e o ar, fazendo referência aos elementos tradicionais da natureza. A iluminação foi pensada a partir da expressão ‘uma luz no fim do túnel’, ou seja, a movimentação das intérpretes se desenvolve numa reta, onde o início é escuro e seu final aceso, simulando a desesperança no início e a esperança no final (figura 1).



Figura 1 – Entrecorpus Companhia de Dança em Karitiana no Teatro Amazonas com as Intérpretes Bailarinas: Ingrid Oliveira, Marcela Maciel e Jacy Soriedem. Fonte: imagem do autor, 2019.

#paratodomundover

Na imagem, em formato horizontal, três bailarinas estão posicionadas de perfil esquerdo no palco, ordenadas em sequência da esquerda para a direita, caixa cênica preta, tapete cinza, com quatro fitas de demarcação na vertical, fundo escuro e a frente iluminada. As bailarinas estão ajoelhadas com as mãos entre as pernas afastadas e uma leve inclinação para trás do torso e cabeça. O figurino é nas cores: bege escuro, amarelo e azul marinho. E seus cabelos são ruivos, castanhos e pretos.

Nesta obra coreográfica buscou não versar por caricaturas regionais, ao procurar traduzir as características humanas em sua identidade cultural, sobretudo, da mulher guerreira, corajosa, que encara o mundo e batalha pelos seus direitos, destemida de suas opiniões e corre atrás daquilo que deseja. Diante desta referência foi possível dialogar com tempo-espço, sempre aguçando um olhar afetivo sobre nossa história, permitindo revelar a difícil caminhada e reconhecimento da mulher na transformação social.

Cada vez mais a condição da mulher vem se transformando na sociedade, sobretudo, após a Revolução Feminista da década de 1960. Antes era inaceitável a mulher obter direitos que, no mundo de hoje, ecoam tão naturais, como trabalhar, estudar, votar, dentre outros. “Embora direitos como esses representem conquistas femininas (ou feministas), há que se considerar, também, que são fruto de conjunturas históricas específicas” (Moraes, 2012, p. 259).

As mulheres sempre estiveram presentes na história, apesar da historiografia as ter ignorado. Estudiosos(as) têm se dedicado sobre análises históricas das mulheres e suas batalhas em todos os procedimentos civilizatórios. “A História constitui-se como tradição e

cânone do qual as mulheres não participaram de modo visível pelos caminhos tradicionais do fazer histórico. A teoria feminista procura investigar a fundamentação dessa ausência” (Tedeschi, 2012 p. 12).

Segundo Azevedo (2018), em todos os tempos a mulher sempre existiu como um ser igual ao homem, assim como ele capaz de todas as bravuras, de todos os sacrifícios, de todos os ofícios da alma e do coração, não cabe a ela ser estimada como inferior em caso algum. “Se a natureza da sua organização diverge na concepção da sua moralidade, não a incompatibiliza por isso com a vida social em todas as suas manifestações” (p. 23).

Historicamente, por exemplo, a inserção da mulher no mercado de trabalho obteve legalidade no período em que a circunstância econômica das famílias não permite que o homem sustente sozinho a casa. Devido a isso, debates a respeito das condições de trabalho do funcionalismo feminino somente adquiriram magnitude junto aos movimentos feministas “[...] à medida mesmo em que as transformações sociais e os acontecimentos políticos, como a primeira guerra mundial, forçaram a entrada cada vez maior das mulheres no mundo público” (Rago, 1995-6, p. 22).

As mulheres têm assegurado o seu lugar de cidadãs na sociedade, no mundo e na própria vida. No transcorrer da história há uma relação entre gênero e poder que necessita ser analisada, declarada, reescrita, pois a história clássica antropocêntrica e universalizante idealizou o mito de sexo frágil, da fraqueza feminina e da sua vinculação existencial do masculino. “É um modo de teorização que surge com pensadoras e revolucionárias, [...] alertando para os direitos das mulheres na base de uma reivindicação do ser e do pensar à vida pública e ao universo do discurso e do poder” (Tedeschi, 2012 p.12).

As condições histórico-culturais influenciam as narrativas relacionadas à mulher e, como resultado, arquitetam o sentido dessas mesmas falas. Com a modificação dessas condições, discursos declaradamente machistas tendem a perder a sua legalidade. Enunciados como “lugar de mulher é na cozinha” não têm boa anuência numa época que valoriza, na medida do possível, a conduta considerada politicamente correta (Moraes, 2012, p. 260).

Embora em alguns domínios tais narrativas continuem a circular, as narrativas habituais são um sintoma de que a sociedade ainda se baseia em valores sexistas, entretanto tais narrativas se manifestam em novos formatos. Uma crítica sobre os textos que circulam hoje na mídia mostra que o estereótipo da mulher domada foi suprido, em grande parte, pelo da mulher múltipla: que trabalha, cuida da casa, da família e, ainda assim, precisa encontrar tempo para cuidar de si, fazer cursos, melhorar a estética visual e corporal, dentre outros (Moraes, 2012).

Podemos afirmar que o nível de exigência em relação à mulher abrangeu-se no grupo de narrativas dominantes de nossa sociedade: se antes a “mulher perfeita” era a que cuidava da casa e da família, agora ela necessita se destacar profissionalmente sem negligenciar dos motes anteriores e, ainda, ter um corpo exemplar. “Como isso tudo é quase impossível (até por razões fisiológicas, nem todas as mulheres poderão atingir o mesmo padrão de beleza), prevalece a sensação de “incompletude” (Moraes, 2012, p. 261).

Não se trata de excluir ou abreviar as conquistas das mulheres, tampouco a importância das ações feministas, mas de considerar a força do momento histórico nos acontecimentos. Tendo em vista que atualmente, pela conquista da civilização, as mulheres têm evidenciado que não são nada inferiores aos homens nos incidentes da educação intelectual. No bom emprego das suas aptidões em todas as divisões da

atividade outrora banidas pelos homens, do mesmo modo temos provado que as mulheres não são a eles rebaixadas (Azevedo, 2018).

As advogadas, as matemáticas, as médicas, da atualidade em nada têm desmerecido nas analogias sociais com o homem; as servidoras públicas, as proletárias, as que se empregam no comércio, da mesma forma não têm realizado senão apresentar provas em benefício da compatibilidade da mulher em todos os imperativos da vida. Na direção dos estados administrados por monarquias, são ainda, como se observa modernamente, as rainhas são as que melhor têm conduzido os objetivos dos seus povos (Azevedo, 2018).

Embora tenha alguns avanços, a sociedade ainda persiste mostrando traços de “machismo”. Aborda-se, em vez disso (sem recusar tal destaque), de buscar dizer e explicar a forma como as narrativas sobre a mulher insurgem no domínio e se embaraçam com a “realidade” sobre ela, dando implicações na composição da atual identidade feminina. Compete também notar que algumas narrativas, que podemos chamar de androcêntricas, persistem em circular em espaços sociais, ainda que de forma sutil, revelando-se nos vãos sinuosos da linguagem, nas frestas do texto nos quais se despontam no ponto de vista dos sujeitos enunciadore (Moraes, 2012).

A partir deste contexto supracitado, a caracterização deste processo criativo em dança dialogou com o discurso corporal das intérpretes bailarinas (figura 2) para tecer propósitos cênicos para o corpo que dança. Diante desse aspecto, estudamos o corpo, o movimento e seus fatores (fluência, peso, espaço, tempo), as qualidades do movimento (eucinéica) e o espaço pessoal/geral (corêutica), considerando categoricamente a consciência corporal, incluindo gestos e posturas, como condição para essa organização do movimento (Laban, 1978).



Figura 2 – Entrecorpus Companhia de Dança em Karitiana no Teatro Amazonas com as Intérpretes Bailarinas: Ingrid Oliveira, Marcela Maciel e Jacy Soriedem. Fonte: imagem do autor, 2019.

#paratodomundover

Na imagem, em formato vertical, três bailarinas estão posicionadas em diagonal esquerda do palco, ordenadas da esquerda para a direita, caixa cênica preta, tapete cinza, com três fitas de demarcação na vertical, fundo escuro e a frente iluminada. As três bailarinas estão saltando com os braços projetados para cima e uma leve inclinação para trás da coluna, torso e cabeça. O figurino é nas cores bege escuro, amarelo e azul marinho. E seus cabelos são ruivos, castanhos e pretos.

Vale a pena aqui enfatizar que devido à formação étnica histórica brasileira a miscigenação é uma das características marcantes culturalmente. Dessa forma, tivemos o privilégio de termos intérpretes bailarinas com descendência negra, branca, ruiva, parda e indígena, traços que caracterizaram a performance dessa dança. Também

possibilitou o diálogo entre as experiências das participantes com os textos dos autores que refletem sobre este assunto numa tradução intersemiótica (Plaza, 2003), como uma das estratégias para a criação em dança.

O movimento humano quando transformado em dança, sai da condição de ser ele mesmo, da combinação mecânica legítima do mesmo, e passa a ser potencializado expressivamente, pois o mesmo possui culturalmente uma bagagem experienciada pelo corpo. A dança, em todas as suas formas, não diz respeito só à produção e afinação de movimentos, mas também a criar danças. Diversos artistas produziram danças para se expressar como pessoas e pensar transformações na sociedade. O efeito disso, vários intérpretes que dançaram coreografias em diversas ocasiões históricas ajudaram a refletir a cultura de uma época (Dantas, 1999).

Desse modo, os movimentos para a criação em dança foram pensados para além do sentido linear, estabelecendo no corpo um processo de análise e constituição da subjetividade, acrescentando à atmosfera física um recinto humano. A expectativa de projeção tornou-se viável a disposição das experiências humanas em um sistema de significados, estabelecendo-se como expressão de sentimentos para transmitir uma mensagem por meio da dança em execução. "A expressividade dos gestos representa a possibilidade discursiva do contato imediato com o mundo da percepção" (Merleau-Ponty, 1999).



Figura 3 – Entrecorpus Companhia de Dança em Karitiana no Teatro Amazonas com as Intérpretes Bailarinas: Ingrid Oliveira, Marcela Maciel e Jacy Soriedem. Fonte: imagem do autor, 2019

#paratodomundover

Na imagem, em formato vertical, três bailarinas estão posicionadas de frente com o corpo em torção corporal, ordenadas em sequência da esquerda para a direita do palco, caixa cênica preta, tapete cinza, com quatro fitas de demarcação na vertical, fundo escuro e a frente iluminada. A primeira bailarina de cabelo ruivo com vestido bege escuro está numa posição mais baixa, com as pernas afastadas inclinada para frente, com o olhar para a sua direita e os braços abertos. A próxima de cabelo castanho com vestido amarelo está numa posição mais alta na meia ponta dos pés, olhando para trás com os braços abertos. E a terceira de cabelo preto está com vestido azul marinho, com as pernas e braços cruzados, olhando para frente.

Em todos os momentos da criação, a prática como pesquisa, por meio da improvisação, foi aplicada para sentir, pesquisar, cultivar, permitir ideias, condutas e reações, agregando e transformando os movimentos à sua própria maneira. O intuito era despertar o sentido espaço-temporal, compreendendo também as emoções, as ideias, os sentimentos, o pensamento, o imaginário e o simbólico, além de

promover a experimentação em si mesma para a liberação do fluxo natural do movimento para depois organizá-los em frases coreográficas (Geraldi, 2019; Guerreiro, 2008).

A forma de pensar esta dança ocasionou um olhar mais detalhado sobre a composição coreográfica, sobretudo em sua estrutura. Geralmente, em muitos estudos percebemos que se dá muita importância ao produto final, a coreografia acabada. Mas chamamos atenção sobre a característica na técnica do movimento. Porque, qualquer tipo de dança, determina um grau de técnica dentro do estilo que se está dançando. Assim, pensamos nos aproximar da técnica de Doris Humphrey para conceber a obra aqui em processo de criação. “Não existe dança sem técnica, ou seja, sem um produzir que é poesis” (Saraiva Kunz et al, 2005, p.121).

As células coreográficas partiram da filosofia de Doris Humphrey que visa a relação da dança com a vida, para expressar as próprias vivências no mundo e a condição humana, adotando o princípio técnico de queda e recuperação. O corpo em relação ao espaço e gravidade, reconhecendo-a como fonte de ligação humana com a terra, como nascente de energia. “Minha técnica como um todo consiste no desenvolvimento do processo de perder o equilíbrio e retorná-lo. O movimento da dança deve ser fundamentalmente dramático, ou seja, humano, e não decorativo, geométrico ou mecânico” (Humphrey, 2008, p. 6-7).

Tanto em Humphrey quanto em Laban a origem dos movimentos nas partituras coreográficas partiu do centro do corpo (pelve) e da coluna vertebral. O uso do fator peso foi primordial para dosar o grau de energia muscular gasto no movimento ao resistir ou não à ação da gravidade, e do espaço como elemento da expressividade direta (eucinéica), ajustados à variação de tempo acelerado e desacelerado em

uma fluência livre e controlada. Todos esses elementos em combinações que resultaram em dinâmicas, impulsos de ações de expressividade (Laban, 1978).

Durante a criação não ignoramos qualquer influência de técnicas corporais, a linha de pensamento em dança foi se estabelecendo conforme o andamento do processo. Desse modo, todo o processo foi alinhado à estética pós-moderna coreográfica em dança contemporânea. As participantes tiveram a liberdade de interagir com meios e formas, abstração e contexto, sem se prender a códigos formais, permitindo a contaminação pelas ideias da atualidade, desenvolvendo uma relação coletiva com o constante fluxo de informações existentes (Gomes, 2009; Matos, 2000).

O processo criativo de Karitiana ouviu várias vozes que serviram de apoio, considerando o indivíduo de modo integral assim como toda a rede de relações da qual faz parte e interage. Esta proposta temática teve sua ascendência, também, conforme os aspectos que cercam a criação coreográfica em dança, permitindo expressar esta narrativa por meio da linguagem corporal, promovendo reflexões sobre a valorização da mulher na sociedade e sua identidade cultural.

Considerações finais

Karitiana aborda o imaginário feminino como principal fonte para a criação em dança, inspirando-se, sobretudo, em culturas e ancestralidade da miscigenação nortista. O poder do canto indígena, a força das raízes e a memória ativa. Com o desafio de adotar uma narrativa sobre o ser mulher e sua natureza, deixando de lado a fragilidade, nos colocando em contato com o valor da mulher por meio de seus afetos, família, códigos e respeito. Uma dança contemporânea

que se atém à linguagem corporal, mergulhada em diversas referências no intuito de representar a imagem da mulher, animada, tirando força contra o nó na garganta para projetar a sua voz de emoção, de liberdade, depois de tantos flagelos da vida.

Referências

- AZEVEDO, Josefina Álvares de. **A mulher moderna**: trabalhos de propaganda. Coleção escritoras do Brasil; v. 1. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações – SEGRAF, 2018.
- DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- GERALDI, Silvia Maria. **A prática da pesquisa e a pesquisa na prática**. In: CUNHA, Carla; PIZARRO, Diego; VELLOZO, M^a A. (Org). Brasília, DF: Editora IFB, 2019.
- GOMES, E. S. **Processo Criativo**. Revista Ensaio Geral Belém: junho, 2009.
- GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de improvisação em dança**. Dança, improvisação e composição – UFBA/V Congresso Abrace 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf> Acessado em 11/04/2023 às 11:11.
- HUMPHREY, Doris. **New Dance: writings on modern dance**. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2008.
- ISA, Instituto Socioambiental. **Povos Indígenas no Brasil**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Karitiana> Acessado em 09/04/2023 às 11:04.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Org. Lisa Ullmann; (trad. Anna M. Barros); São Paulo: Summus, 1978.
- LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

MATOS, Lúcia. **Corpo, identidade e dança contemporânea**. In: Cadernos do GIPE-CIT. Salvador, nº. 10. junho de 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.

MORAES, Érika de. **Ser mulher na atualidade**: a representação discursiva da identidade feminina em quadros humorísticos de maitena. Maringá: Eduem, 2012.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RAGO, M. **Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) Modernidade no Brasil**. In: Mulher, história e feminismo. CADERNOS AEL / Arquivo Edgard Leuenroth, n. 3/4. Campinas: Unicamp, IFCH, 1995/1996.

SARAIVA KUNZ, M.A. **Dança e Gênero na Escola**: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética. Tese de Doutorado em Motricidade Humana. Portugal, Universidade Técnica de Lisboa, 2005.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **As mulheres e a história**: uma introdução teórico metodológica. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012.

2

GRAFISMOS, PINTURAS CORPORAIS E ARTE RUPESTRE: INSCRIÇÕES NO CORPO E NA PEDRA

Deise Lucy Montardo

Leandro Paiva

Perpétua Pereira Kukama

Sebastião Solart Kanamari

Introdução

As inscrições rupestres, marcas deixadas por povos que viveram há centenas ou milhares de anos, são frequentemente citadas de forma superficial e simplificada nas introduções das pesquisas. Frases genéricas como “na pré-história, os humanos já faziam arte...” ou “os homens das cavernas desenhavam nas paredes...” ilustram essa abordagem. Da mesma forma, as pinturas corporais dos povos indígenas também são frequentemente alvo de visões simplificadas ou estereotipadas, especialmente no contexto escolar não indígena ou durante o carnaval, por exemplo. Quando se quer representar indígenas, pinta-se o rosto com traços, muitas vezes de maneira aleatória.

Neste texto, abordaremos inscrições rupestres e pinturas corporais, mas partindo de pesquisas sobre contextos específicos. Ao nos aprofundarmos em uma realidade, a diversidade e as complexidades tornam-se mais evidentes. Neste capítulo, contaremos com a parceria de quatro pesquisadores e pesquisadoras, todos participantes do Grupo de Pesquisa “Maracá: Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade”, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Suni Kukama Cerqueira nos falará sobre a pintura corporal de seu povo; Sebastião Kanamari, sobre a pintura corporal Kanamari; e Leandro Paiva e Deise Montardo, sobre sítios arqueológicos de gravuras e pinturas rupestres.

Antes de iniciarmos os estudos de caso, faremos algumas considerações gerais sobre o tema. Um dos aspectos que consideramos relevantes está relacionado às conquistas referentes à educação diferenciada, especialmente após a Constituição de 1988. A partir desse ano, intensificaram-se as ações voltadas para a formação de professores indígenas bilíngues, por meio de cursos de formação de professores em nível médio e das licenciaturas interculturais, principalmente. Nas pesquisas desenvolvidas por esses professores em seus Trabalhos de Conclusão de Curso, estágios e, posteriormente, dissertações, a pintura corporal emergiu como tema em algumas delas, o que acabou fortalecendo essa prática, que, em certos casos, estava adormecida (Jabuti, 2015; Corezomaé, 2018; Cerqueira, 2023; Solart, 2020, 2024, entre outros).

As linguagens artísticas são centrais nas sociedades indígenas, sendo a pintura corporal uma dessas expressões, acompanhada pela música, dança, adornos e artes verbais em geral. A pintura corporal dos povos indígenas que habitam o território considerado brasileiro aparece como inspiração no texto do antropólogo Lévi-Strauss sobre arte e sociedade. Com base nos estudos de Darcy e Berta Ribeiro sobre os Kadiwéu, Lévi-Strauss (1986) faz uma série de inferências sobre a complexidade daquela sociedade a partir da assimetria dos desenhos gravados nos rostos dos Kadiwéu. As inscrições rupestres e as pinturas corporais foram temas de algumas pesquisas nos primórdios da antropologia e arqueologia brasileiras, mas foi a coletânea organizada por Lux Vidal (1982), intitulada “Grafismos Indígenas”, que reuniu diversos estudos e se tornou um clássico na área.

Da obra de Vidal, que pesquisou os Kayapó Xikrin, destacamos o aprendizado de que as pinturas corporais, entre os povos Jê, estão relacionadas a grupos sociais, faixas etárias, gêneros e, de forma geral,

ao papel social que a pessoa desempenha naquele momento. Por exemplo, se a pessoa pertence a uma metade, ela não pode usar as pinturas que pertencem à outra metade. Clarice Cohn (2000), que etnografou as crianças Xikrin, relata que a pintura corporal é tão importante que não pode ser feita de forma errada. Assim, as crianças Xikrin podem pintar-se apenas com carvão, que sai com o banho. Elas não podem usar jenipapo, evitando assim o risco de permanecerem com pinturas inadequadas.

Destacamos também a obra de Els Lagrou (2007, 2009, 2013), que estuda profundamente os *kenes Huni Kuin*. Da vasta produção da autora, destacamos a contribuição que ampliou a visão das pinturas corporais e dos grafismos para além do aspecto sociológico, considerando também o viés cosmológico. De forma concisa, a autora nos deixa o legado de mostrar que as pinturas comunicam com seres além dos humanos e ajudam, por si mesmas, a construir as pessoas.

Após essa breve introdução ao tema, sem a pretensão de ser exaustiva, passamos aos estudos dos autores deste capítulo.

Povo Kukama¹

O grafismo é uma forma de resistência para o povo Kukama, sendo que cada grafismo possui seu próprio significado e modo de comunicação. Segundo Cerqueira (2023), os Kukama têm o grafismo da moça virgem, da mulher casada, dos guerreiros, do banheiro, do

¹ Em 2005, a população Kokama conhecida no Brasil era de 786 pessoas (Cimi, 2005), distribuída por comunidades localizadas no alto e médio rio Solimões, no estado do Amazonas, principalmente nos municípios de Tabatinga, São Paulo de Olivença, Benjamim Constant, Amaturá, Santo Antonio do Içá, Tonantins, Fonte Boa, Tefé e Jutai. Por outro lado o CGTT – Conselho Geral da Tribo Ticuna, que foi conveniado com a Funasa – Fundação Nacional de Saúde, no tratamento da saúde indígena na região do Alto Solimões, diz que os Kokama somam 9.000 índios, dados de 2003. No Peru, o montante desse povo é muito maior, somando cerca de 19 mil em 2003 (Cf. Ramos). Já na Colômbia somam 792 (Unesco, 2004). Fonte: (RICARDO et al, 2023) <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kokama>, consultado em 31 de agosto de 2024.

cardume de peixe e da proteção da ayahuasca. O grafismo do cardume de peixe indica que é o tempo da fartura de peixe. A ayahuasca é a árvore da sabedoria, e é através dela que muitas vezes os **sacacas** (xamãs) buscam a conexão com a planta. Ao conversar com ela, a ayahuasca os guia e ensina os cantos sagrados.

Suni Cerqueira afirma que os Kukama carregam sua ancestralidade no corpo, e que a forma da linguagem ancestral do grafismo é o símbolo Kukama. Esse grafismo é uma das formas de comunicação entre os Kukama, que sabem o que cada grafismo expressa e nunca deixaram de utilizar essa linguagem corporal. O uso dos grafismos tem, entre seus objetivos, esclarecer à sociedade indígena que cada povo pode e deve ser reconhecido, em sua diversidade, em pé de igualdade como seres humanos.

Entre os Kukama, Cerqueira nos conta que a tinta do grafismo é retirada da fruta do jenipapo verde. Após a fruta ser retirada da árvore, ela é ralada, e o líquido resultante torna-se a tinta para a pintura corporal. Utiliza-se então um talo de capim, o capim barba-de-bode, que é adequado para fazer o grafismo. Cada grafismo tem seu significado, e por isso há respeito em usar essa arte corporal.

Cerqueira elenca alguns desses desenhos e seus significados. O grafismo coroa, segundo a autora, é utilizado por pessoas guerreiras, como os caciques e vice-caciques, e o local a ser pintado é o rosto. O grafismo escama do **churuí**, que significa escama de peixe, é uma pintura tanto masculina quanto feminina, podendo ser usada por qualquer pessoa. O grafismo escama do jabuti é uma pintura festiva, aplicada nas costas de homens e mulheres, e simboliza resistência. O grafismo caracol é destinado às roupas femininas. Há também o grafismo que sinaliza comunicação nas margens dos rios, indicando que ali existiram povos Kukama. O grafismo do **uruá** é uma pintura corporal

feminina, aplicada no rosto das mulheres. Já o grafismo da fartura dos alimentos tradicionais, representado em pequenas fatias, tem cada ponto simbolizando fartura. Os pescadores usam-no quando vão pescar, sendo uma maneira de comunicar que um cardume de peixes está chegando.

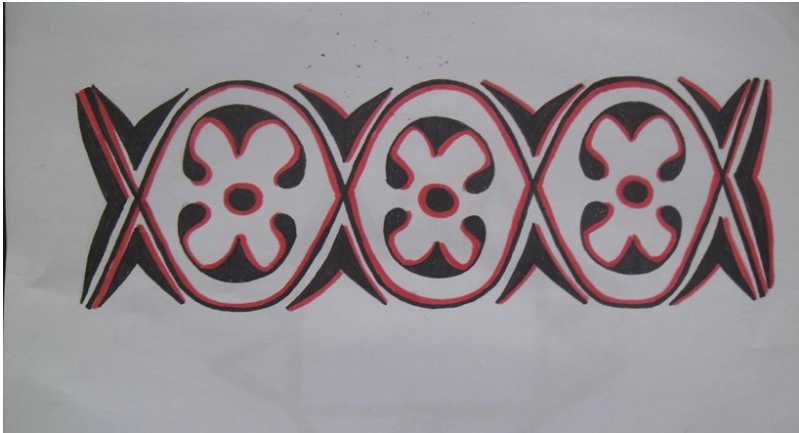


Figura 1 - O Grafismo da fartura dos alimentos tradicionais. (Cerqueira, 2023)

O grafismo de flechas é utilizado em momentos de conflito pelas pessoas guerreiras, sendo uma pintura corporal feita nas costas, mas que também pode ser aplicada nos braços e pernas. A pintura das barbas dos índios guerreiros, durante a apresentação de pássaros, pode ser pintada nos dois lados do rosto das pessoas.

O grafismo da folha da ayahuasca é uma pintura feminina aplicada nas roupas durante as apresentações nos festivais Kukama, servindo como proteção ao corpo. O grafismo de armadilha para captura de animais é utilizado por caçadores. Já o grafismo que indica vários caminhos ao mesmo tempo é um meio de comunicação dos Kukama. O grafismo que indica *hastea* de lenha também faz parte de suas tradições. Há um grafismo feminino específico para jovens solteiras, que deve ser

pintado no rosto dessas jovens, indicando que elas não estão comprometidas. Por fim, há o grafismo que serve de orientação para andar na mata, guiando o ir e o voltar.



Figura 2. Grafismo da Folha da Ayahuasca. (Cerqueira, 2023).

Povo Kanamari²

Sebastião Solart Kanamari pesquisa as **kanarô**, pinturas corporais de seu povo, os Kanamari do Rio Japurá. O povo Kanamari, segundo a história contada pelos ancestrais de Solart — seus avós, tios e parentes que ainda estão entre nós —, é conhecido como **Tükünã**, e todos são chamados de **djapá**, um sufixo, um termo usado para todos os **Tükünã**. Esse nome foi dado em função de uma forte relação com os animais e a natureza. Quando Tamakuri criou o homem, na primeira história, criou também a floresta, os animais, a água e tudo o que há neste mundo. Tamakuri era muito solitário nesse mundo, então decidiu criar um parceiro e companheiro, Kerak. Na cosmologia Kanamari, Tamakuri, o criador, trabalhava muito na roça, caçava, pescava, enquanto seu irmão

² O censo dos Kanamari, feito pela Funasa, estimou 1.654 pessoas em 2006. Em 2010 esse número chegou a 3.167 pessoas. Os Kanamari chamam a si mesmos *Tukuna*, termo que significa “gente” e que eles estendem a todos os povos da família lingüística Katukina. Os Kanamari originalmente moravam nos tributários do alto-médio rio Juruá, no estado do Amazonas, onde a maioria deles ainda vive. Eles também se estabeleceram nas proximidades de afluentes desse rio, como no alto Itaqui, afluente do Javari, e ainda em regiões mais distantes, como no médio Javari e no Japurá. (COSTA, 2023).

realizava as tarefas em casa. A relação com a pintura surgiu quando Tamakuri descobriu as ações desonestas de seu irmão, por meio da tinta de jenipapo.

Durante a noite, o irmão mais novo de Tamakuri o deixava dormir e, quando ele adormecia, Kerak se deitava ao lado de Tamakuri e mantinha relações sexuais com ele. Em uma dessas ocasiões, quando o dia amanheceu, Tamakuri perguntou a seu irmão: “Kerak, você não está se aproveitando de mim enquanto eu durmo?” Kerak negava, dizendo que era apenas um sonho de Tamakuri. Certo dia, Tamakuri decidiu ir ao mato, encontrou um jenipapo bonito, colheu-o, pilou-o e preparou a tinta. Naquela noite, ele se deitou na rede e colocou uma cuia cheia de tinta debaixo de sua rede. Quando adormeceu, seu irmão foi para a rede e, ao sair, pisou na cuia, espalhando a tinta em todo o seu rosto. No amanhecer, Tamakuri viu o rosto de Kerak sujo de tinta e disse: “Então foi você quem deitou comigo à noite. Você não pode fazer isso, Kerak.” Quando Kerak morreu, foi para o céu e se transformou em **Wadja Kerak**, a lua, com sua face toda preta de tinta de jenipapo.

Foi a partir desse momento que os **Tükünã** começaram a se pintar. Na cosmologia Kanamari, a pintura é uma ferramenta primordial para o homem e a mulher se relacionarem com a natureza e os animais, e também no convívio com as pessoas ao seu redor. Um exemplo disso é a história contada pela anciã Nazaré Kanamari.

antigamente, quando aconteceram problemas com as mulheres por causa do trabalho, tudo porque os homens faziam o que elas não podiam. O marido mandava elas trabalharem na roça, coivara, aí os homens ficavam botando lascas de pau, diziam que as mulheres não sabiam fazer, até que eles acharam muito pesado e resolveram parar, então disseram para as mulheres: “olha, mulheres, o trabalho de vocês agora é na roça, vamos trocar, vocês ficam no nosso lugar, quando vocês voltarem vocês encontram a comida pronta, caçuma para beber, tudo pronto”. Nossa, elas

estranharam, mas foram. Cansadas, mais foram indo. Ai deu problema, os homens mandaram elas irem pescar para ter comida. "Agora vocês"-disseram. As mulheres se pintaram e foram pescar. "Bonitas!! Sabe o que ela fizeram? Chamaram as lontras. É. Elas já estavam no rio e atravessaram para o outro lado, com as mãos, ficaram batendo na água devagar, juntas lado a lado, batiam, tan, tan, tan, tan, com as mãos, fazendo um barulho e chamava *kotya, kotya, kotya, kotya* (lontra). Então elas apareceram, adoraram as mulheres, foram brincar com elas, estava bom bom e pegaram muitos peixes para elas. Elas retornaram com muito peixe e grande. Os homens estranharam. Elas passaram a pescar, foram no outro dia, no outro dia, até que um dia trouxeram bodó, os homens ficaram desconfiados, pois eles nunca tinham pegado bodó. No outro dia elas foram de novo e ganharam tracajá. Foram e quando chegaram na aldeia os homens estranharam, pois eles não pegavam bicho de casco e nem tanto peixe. Ai, um filho pajé disse ao seu pai, o chefe: 'pai, essas mulheres não estão fazendo bem para nós. Nós que somos homens não pegamos isso, como que elas conseguem. Tem algo de errado'. 'tudo bem', disse o pai. E no outro dia, bem cedo, o filho e dois homens foram para o rio e se esconderam em cima de uma árvore. Ficaram lá quietinhos, até que elas chegaram. Então elas chegaram, bonitas, e foram para a água chamar as lontras, que logo apareceram felizes, foram brincar e depois elas pegaram peixes para as mulheres. Os homens viram tudo. As mulheres foram embora e depois eles desceram e correram para a aldeia. Chamaram o líder e outros homens, narraram o acontecido. Os homens passaram a fazer o trabalho delas, na roça com as mulheres, e pescar só elas, as mulheres só podem pescar se tiver com eles, isso agora pois antes pesca era igual caça, só o homem que fazia. (Conversa com Sebastião Correa)

Nessa história contada por dona Nazaré, existe uma força espiritual de convencimento das mulheres guerreiras, que organizam estratégias se relacionando com os animais para mostrar aos homens que possuem habilidades a seu favor. No texto de Oiara Bonilla (2021) sobre os Paumari, a moça que servia de presa ao predador, ao mesmo tempo se tornava predadora, matando todos os animais que se aproximavam dela. Ela se pintava com diversos tipos de pintura, incorporando diferentes animais. Para os Kanamari, homens, mulheres e crianças só podem se pintar com a pintura de um único animal. Os

mais velhos explicam que isso se deve ao respeito aos clãs. No caso dos Kanamari, eles utilizam apenas a pintura da cobra, com o objetivo de atrair a presa, estabelecer uma relação e deixar as **kotya** (lontras) apaixonadas pela beleza das mulheres pintadas com tinta de jenipapo.



Figura 3 - Mulheres kanamari se pintando, chamando *kotya* para pegar peixe pra elas.

Desenho de Genival Junior da Silva Oliveira.

Após tratarmos da importância das pinturas nesses dois povos indígenas, faremos um salto para uma outra forma de registro: os rupestres, encontrados em sítios arqueológicos, que são testemunhos de povos que viveram em um passado mais recuado.

Registros rupestres

Não foi à toa que Lux Vidal, em seu clássico “Grafismos Indígenas”, convidou Anne-Marie Pessis e Niéde Guidon para contribuir no capítulo sobre arte rupestre. Ambas são as maiores expoentes em referência às pesquisas sobre arte rupestre no Parque Nacional Serra da Capivara – PNSC (PI). Assim, Vidal (1992) inaugurou uma discussão sobre as conexões entre arte, cultura e memória em diferentes sociedades

indígenas, e em distintos períodos históricos. Ao articular esse tema com os registros rupestres do Parque, essas autoras destacaram a importância desses registros não apenas como expressão estética, mas também como meio de transmissão cultural (Pessis & Guidon, 1992). Algo que também se evidencia no sítio arqueológico de Kamukuaká, no Alto Xingu. Nesse contexto, as gravuras rupestres (incisões ou “sulcos” nas rochas) e os grafismos indígenas revelam-se como dispositivos mnemônicos essenciais na preservação de tradições orais e como mito, conforme narrado pelas populações remanescentes na Terra Indígena do Xingu (TIX) (Fausto, 2004).

Nessa direção, Heckemberger (2001) sugere que as ocupações iniciais do Alto Xingu podem ter ocorrido bem antes do primeiro milênio d.C., baseando-se em evidências de ocupação em grutas e abrigos sob rocha. Nesse sentido, o sítio de Kamukuaká, embora fora dos limites demarcados da TIX, oferece um exemplo notável de continuidade cultural xinguanas, com suas gravuras rupestres refletindo elementos gráficos presentes em outros suportes e tradições, como a cestaria e os desenhos zoomorfos. Vidal (1992) também destacou a centralidade dos grafismos na cultura indígena, e essa relação íntima entre arte e cosmovisão fica evidente quando Fausto (2004) identifica em Kamukuaká o registro rupestre do *uluri* (cinto público utilizado pelas meninas alto-xinguanas). Além disso, identificou-se gravura de peixe similar à utilizada nas máscaras e em pinturas corporais naquelas aldeias. Adicionalmente, uma incisão na rocha de contorno de “ampulheta”, comumente aplicada com urucum na pintura do cabelo, associando-a a rituais e cosmologias locais. (Fausto, 2004)

Não obstante, a narrativa mítica em torno de Kamukuaká, apresentada por Wauja et al. (2019), enriquece ainda mais a

compreensão da função ritual dessas gravuras. O mito que descreve como *Kamo*, o sol, transformou a casa de Kamukuaká na gruta de pedra conhecida hoje, associa as gravuras a feitiços que garantem a abundância de alimentos, fertilidade e felicidade. A inscrição do peixe, do *uluri* e de padrões geométricos não são apenas registros estéticos, mas um elo entre a natureza e a cultura, entre o passado mítico e as práticas contemporâneas. Essa narrativa ressoa com a análise de Vidal (1992), que mostra como os grafismos indígenas podem articular dimensões rituais e sociais, interagindo diretamente com a vida espiritual e material dessas sociedades.

Além disso, a destruição parcial por vandalismo e posterior reconstituição do sítio de Kamukuaká utilizando tecnologias inovadoras (impressão 3D), demonstram a resiliência dessas culturas e a importância de preservar os registros materiais que sustentam a memória e a identidade indígena. A colaboração entre os Wauja e a Factum Foundation na recriação desse sítio (Wauja et al., 2019) evidencia como o patrimônio indígena continua sendo central na perpetuação das tradições e no ensino das novas gerações, mesmo diante de desafios contemporâneos. Assim, o diálogo entre a reconstrução física de Kamukuaká e a manutenção das tradições orais e visuais que ele simboliza, reforça a relevância dos grafismos indígenas, conforme apontado por Vidal, como parte integral da resistência cultural e espiritual dessas comunidades.

Outrossim, outro exemplo da potente relação entre arte rupestre e dispositivos mnemônicos foi averiguada na pesquisa de Paiva (2021). A análise das interações entre os grafismos indígenas e os registros rupestres nessa pesquisa, ampliam o entendimento do conceito de “dispositivos mnemônicos” em sociedades indígenas contemporâneas.

Afinal, quando um grupo de alto-xinguanos visitou pela primeira vez o Parque Nacional Serra da Capivara (PNSC) e reagiu às inscrições rupestres, suas respostas corporais e cerimoniais evocaram uma ligação simbólica e ritualística entre as gravuras e as práticas culturais (Paiva, 2021).

Esse fenômeno, interpretado por Mithen (2002) como um “gatilho mnemônico”, demonstra como essas pinturas não são apenas registros visuais estáticos, mas catalisadores de memória cultural ativa, uma ideia que ressoa profundamente com o trabalho de Lux Vidal sobre grafismos indígenas. A relação entre arte, memória e corporalidade, portanto, transcende o tempo, conectando os antepassados às gerações atuais de forma concreta e simbólica.

Dessa forma, além de funcionar como catalisadores de memória, os registros rupestres também evidenciam a maneira como os povos indígenas interpretam e reativam suas práticas culturais ancestrais. No caso dos alto-xinguanos, a observação das gravuras levou à reencenação de danças e cerimônias, conforme descrito por Paiva (2021).

Em outro momento de seu estudo, Paiva (2021) demonstrou que, quando se depararam com algumas pinturas rupestres, os alto-xinguanos também associaram as imagens a práticas culturais tais como o *Jawari*, uma tradição alto-xinguana que envolve o lançamento de dardos (Figuras 4, 5 e 6), e a “dança do papagaio” (ou Tawarawanã) (Figuras 7 e 8).



Figuras 4-5: Cena identificada como *Jawari*, no Sítio Arqueológico Toca da Extrema II (abaixo, à esquerda) e vetorização (abaixo, à direita).

Fonte: Paiva, 2021 (Obs.: contraste aumentado em 50% no Word 2013 – Microsoft Office).
Vetorização: Luciano de Souza Silva.



Figura 6: Momento em disputa no jogo de dardos do *Jawari*, no Alto-Xingu (Registrado por Eduardo Galvão na década de 1940).

Fonte: Melo Carvalho et al. (1949, p. 66).



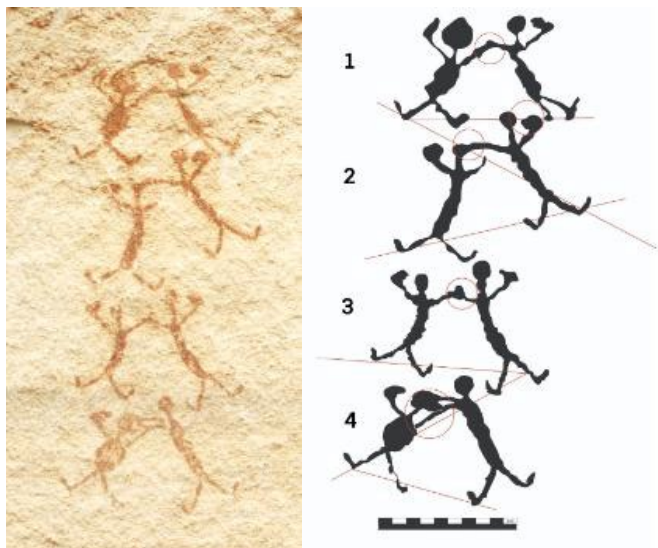
Figura 7: Figura identificada como *Tawarawanã*, no Sítio Arqueológico Toca da Extrema II.
Fonte: Paiva, 2021 (Obs.: contraste aumentado em 50% no Word 2013 – Microsoft Office).



Figura 8: “Dança do Papagaio”, registrada na expedição de Steinen de 1887.
Fonte: Steinen (1940, Prancha VIII).

Essa reação deles reflete a persistência de tradições orais e práticas corporais que, ao serem ativadas pelos “dispositivos mnemônicos” presentes nas pinturas rupestres, podem conectar o passado ao presente. Lux Vidal também destaca como essas tradições gráficas são expressões complexas de cosmologias e saberes corporais, evidenciando a interseção entre estética e funcionalidade cultural. Levando essa assertiva em consideração, essa associação mnemônica e simbólica foi ainda mais aprofundada ao reportar outras inferências realizadas pelos próprios indígenas. Em campo, Paiva (2021) também relatou como um indígena alto-xinguano ao ver as pinturas identificou cena de luta, associando-as diretamente às práticas cerimoniais contemporâneas, tal como a *Huka-Huka* (Figuras 9, 10 e 11).

Essa capacidade de “ler” as gravuras em termos de sua própria tradição cultural reforça a ideia de que esses registros rupestres funcionam como uma espécie de “enciclopédia étnico-coletiva” (Mithen, 2002). Dito de outra forma, um repositório de saberes ancestrais que pode ser atualizado e reinterpretado por diferentes gerações. Tal fenômeno se articula com as análises de Fausto (2004) e Heckemberger (2001) citados anteriormente, que indicam a continuidade de tradições culturais no Alto Xingu, perpetuadas por meio de registros rupestres. Desse modo, essas gravuras transcenderiam a simples função estética e atuariam como símbolos vivos de transmissão cultural.



Figuras 9-10: Cena identificada como de luta (*Huka-Huka*) no Sítio Arqueológico Toca do Nilson do Boqueirão da Pedra Solta (abaixo, à esquerda) e vetorização (abaixo, à direita).
 Fonte: Paiva, 2021 (Obs.: brilho aumentado em 20% e contraste aumentado em 30% no Word 2013 – Microsoft Office). Vetorização: Luciano de Souza Silva.



Figura 11: Luta corporal (*Huka-Huka*) no Alto Xingu (década de 1940).
 Fonte: Museu do Índio – RJ. Fundo: “Serviço de Proteção aos Índios”; Subsérie: “Expedição ao Xingu”. Intitulado: “Luta esportiva entre as tribos do Xingu”. Autor (fotógrafo): Heinz Forthmann, 1944.

A partir dessa perspectiva, podemos argumentar que os registros rupestres e os grafismos indígenas, longe de serem simples representações visuais, são parte de um complexo sistema de transmissão, de comunicação cultural. A destruição e subsequente reconstituição do sítio de Kamukuaká, relatada por Wauja (2019), é um exemplo claro de como a preservação desses sítios vai além da proteção material e está intrinsecamente ligada à manutenção das práticas culturais vivas. A reconstrução do sítio de Kamukuaká, portanto, simbolizou não só a recuperação de um local sagrado, mas a revitalização das memórias e cosmologias que ele encapsula. Nesse caso, reafirmando o papel crucial dos “dispositivos mnemônicos” na perpetuação das tradições indígenas.

Considerações finais

Assim como mencionamos no início deste texto, no caso da educação diferenciada, todas estas ações de valorização desses registros, tanto os arqueológicos, como as pinturas corporais e desenhos em outros suportes, são importantes para os povos indígenas e para os conhecimentos sobre a humanidade e o universo, em geral.

Para concluir, percebemos que as pinturas corporais dos povos Kukama, Kanamari e os registros rupestres descritos por Paiva se entrelaçam em um complexo sistema de comunicação e expressão simbólica que transcende o tempo e o espaço. Tanto Suni Cerqueira quanto Sebastião Solart Correa demonstram como a tinta, o corpo e os grafismos não são meras decorações, mas instrumentos profundos de relação com o cosmos, a natureza e os seres ao redor. As pinturas, seja a das jovens Kukama na preparação para a fartura ou a dos Kanamari em seus rituais, funcionam como pontes entre o humano e o não-

humano, revelando uma visão de mundo onde a estética é inseparável do espiritual e do social. Paiva, ao tratar das inscrições rupestres, complementa essa visão ao conectar as marcas ancestrais nas pedras com as práticas corporais atuais, sugerindo que essas representações não são apenas resquícios de um passado longínquo, mas parte de uma continuidade cultural que ainda reverbera nas práticas artísticas e rituais indígenas contemporâneos. O corpo pintado, como as rochas gravadas, é tanto um arquivo de memória quanto uma ferramenta ativa de transformação do mundo, onde cada traço carrega a história, a identidade e o futuro desses povos. Assim, compreendemos que as linguagens simbólicas dos grafismos e das inscrições são fundamentais para a sobrevivência e resistência dessas culturas, sendo ao mesmo tempo um registro e uma reafirmação contínua de sua presença e saberes no mundo.

Referências

- BONILLA, Oiara. A isca e o parasita: ritual e humor paumari contra o poder. **Maloca:** Revista de Estudos Indígenas, Campinas, SP, v. 4, n. 00, 2021.
- CERQUEIRA, Perpétua P. **A música na visão de uma mulher Kukama** - Antropologia, Arte e Resistência. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - PPGAS, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2023. COHN, Clarice. Crescendo como um Xikrin: uma análise da infância e do desenvolvimento infantil entre os Kayapó-Xikrin do Bacajá. **Revista de Antropologia**, São Paulo: USP. 2000, V. 43 no 2. Pp 195-222.
- COREZOMAE, Helena Indiara Ferreira. **Pintura Corporais:** Revitalização de uma Expressão Cultural Umutina- Balatiponé. 2018. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade do Mato Grosso do Sul, Cuiabá, 2018.

CORREA, Sebastiao Solart. **Pintura Corporal do Povo Kanamari da aldeia São Francisco Maraá-Am.** Trabalho de Conclusão de Curso/UFAM. 2020.

CORREA, Sebastião Solart. **Pintura Corporal do Povo Kanamari do Rio Japurá.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - PPGAS, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2024.

COSTA, Luiz. Kanamari. In: RICARDO, Fany, et al. **Povos indígenas no Brasil.** São Paulo: Instituto Sócio Ambiental. 2023.

FAUSTO, Carlos. **A Ocupação Indígena do Alto Curso dos Formadores do Rio Xingu e a Cartografia Sagrada Alto-Xinguana.** (Laudo para o Ministério Público Federal do Mato Grosso), 2004.

HECKENBERGER, M. Estrutura, História e Transformação: a cultura xinguana na longue durée, 1000-2000 d.C. p. 21-62. In: HECKENBERGER, M. & FRANCHETTO, B. (Org.). **Os Povos do Alto Xingu:** História e Cultura. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

JABUTI, Alina. **A Pintura Corporal do Povo Djeoromitxi.** 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). – TCC). Universidade Federal de Rondônia, Ji-Paraná, 2015.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma:** arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre), Rio de Janeiro, TopBooks, 2007.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil:** agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratos? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, C.; LAGROU, E. (Orgs.) **Quimeras em diálogo:** grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013. Pp 67-110.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Tópicos.** Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MELO CARVALHO, José Cândido de; LIMA, Pedro; GALVÃO, Eduardo. Observações zoológicas e antropológicas na região dos formadores do Xingu. **Publicações avulsas do Museu Nacional**, v. 5, 1949.

MITHEN, S. **A Pré-história da mente: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

PAIVA, Leandro. **Joetyk: uma antropologia da luta corporal alto-xinguana**. Dissertação de mestrado em Antropologia Social apresentada à Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, 2021.

PESSIS, A. & GUIDON, N. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. p. 19-33. In: Vidal, L. (Org.). **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel, 1992.

RICARDO, Fany, et al. **Povos indígenas no Brasil**. São Paulo: Instituto Sócio Ambiental. 2023.

STEINEN, K. Von Den. **Entre os aborígenes do Brasil Central**. Departamento de cultura, 1940.

VIDAL, Lux (Org.). **Grafismos Indígenas**. São Paulo: EDUSP, 1992.

WAUJA, Ayakanukala et al. **A Gruta Sagrada de Kamukuwaká: A Preservação de Culturas Indígenas no Brasil**. Madri: Factum Foundation, 2019.

3

DA NASCENTE DO RIO ÀS MARGENS DE MIM

*Ingrid Caroline de Lima Ranieri*¹

Transformações do corpo em processo de retomada identitária indígena
confluindo com as artes da cena

Nasci passarinha, em um ninho amazônida, olhei para o céu e me conectei com a liberdade. Voei...voei...voei tão alto, para tão longe que quando ousei olhar para baixo me deparei com a correria, passarinhos caídos nas calçadas pedindo dinheiro, o vento aprisionado pelos prédios, dei de cara com um arranha céu e fui parar em uma quitinete de 10 metros quadrados, me feri para caber na gaiola e fui parar na depressão.

Nasci no Pará, e fui criada no Amapá, aos 17 anos, decidi sair da minha região e estudar artes cênicas no Rio de Janeiro. A mudança de região fez surgir uma pergunta que me fizeram com certa constância “Tu é índia?”. Essa pergunta me assombrava, não por medo de ser indígena, mas por medo de não saber contar a minha própria história. É quando saio do meu “ninho” que eu entro em conflito com a minha identidade.

O corpo deslocado de seu território “nascente” e os questionamentos de identidade.

Os entendimentos de corpo que me refiro ao decorrer deste artigo provêm da cosmologia indígena, expandindo o conceito para refletirmos o corpo imaterial metafísico e suas subjetividades (Barreto *et al.*, 2021). Com a mudança de território, o meu corpo passou a estar em sofrimento, me sentia desconectada, vazia, sofria com a distância da minha terra, da minha família, de afetos.

¹ Mestranda em artes cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Fazer Bahsesé, né, quando você vai sair de um lugar para outro é exatamente fazer com que esse, essa cosmologia continue como parte construtiva do meu corpo, da minha pessoa. Se a gente não fizer isso, a gente vai sofrer, o corpo vai estar desprotegido, o corpo vai sentir falta desses elementos, vai sentir falta do território, vai sentir falta da família, vai sentir falta da estrutura social, vai sentir falta da cosmologia. (Barreto, 2021, p. 135)

Meu corpo não estava protegido. A invasão não foi só ao território físico, houve uma invasão dos nossos corpos. Viemos a essa geração com traços de filhos dessa terra, mas com nomes e sobrenomes europeus, com informações distorcidas de uma árvore genealógica que só tem informações daqueles que se julgam superiores, perdendo informações sobre quem são nossos parentes indígenas e de como enxergavam o mundo.

“A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o anseio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na terra, uma certa concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história”. (KRENAK, 2019, p. 11)

Essa ideia colonizadora adentrou nossos corpos, perpassou gerações e por consequência nos distanciou da autoestima ligada aos nossos traços, tratando o “ser indígena”, como algo constrangedor. Tenho uma memória da minha adolescência, em que eu não gostava de me olhar no espelho porque eu me comparava com meninas loiras, de olhos claros que eram chamadas de “belas” e a mim, se referiam como “exótica”. Eu disfarçava meus olhos puxados com maquiagem, pintava meus cabelos, colocava lentes coloridas para me distanciar daquilo que eu era.

Claude d’Abbeville, padre capuchinho francês, passou quatro meses na ilha do maranhão, em 1611 para catequizar os indígenas da região (Abbeville, 1928). Em seu livro diz:

“Quanto ao nosso costume de matar escravos e de usar cabelos compridos, furar os lábios, dançar e etc., entregamos a ti e faremos o que quiseres nos ordenar. Os Peró maltrataram- nos outrora e praticaram contra nós muitas crueldades, somente porque tínhamos os lábios furados e os cabelos compridos, que de resto eles mandavam raspar como sinal de ignominia. Tu nos dirás a esse respeito qual a tua vontade e, depois de ouvir-te, faremos o que quiseres” (Abbeville, 1928,p. 61)

Esse é um trecho colocado em parênteses como fala de uma liderança Tupinambá. Há muitas camadas de indagações a respeito dessa escrita, entretanto, trago a reflexão de como esses corpos foram objetificados, estigmatizados, e desvalorizados, levando a uma perda da autoestima identitária. Nossos corpos foram mercantilizados pela branquitude em escala industrial e mundial, como é o caso, por exemplo, da banalização através de uma “fantasia de índio” no carnaval, o que permite um esvaziamento das reais sabedorias desses corpos, reforçando a ideia de que os indígenas são essas caricaturas que os europeus descrevem.

Essa prática é consequência das estratégias utilizadas para colonizar, alimenta a ideia de que ser “índio”, “caboclo”, “ribeirinho” é ser desprovido de humanidade e inteligência. Fomos racializados, primeiro pelo imperialismo colonial e depois pelos Estados-nação. O movimento da retomada passa pelas questões de identidade com o intuito de resgatar esses corpos e seus direitos, afinal, foi imputada a incapacidade civil às populações étnicas identificadas como índios. A partir disso, produziu-se etnocídio, genocídio, escravização, racismo e xenofobia com fins de espoliação e dominação territorial. Se autodeclarar indígena é um ato de resistência. (Russo, 2023).

Em meu processo de retomada, encontrei um caminho sensível e dolorido. Hoje entendo que é um processo que não convém o tempo cronológico padronizado por uma cultura branca capitalista, mas eu

sentia a pressão de ter respostas de uma forma lógica racional, para responder as perguntas dos brancos e me enquadrar em uma caixinha de identidade, afinal, o que eu era? Branca? Parda? Indígena? Passei a juntar as peças desse quebra-cabeça com todo o meu corpo, me entreguei à escuta e ao processo de cura. Convivendo com alguns parentes, entendi que o tempo não é um objeto que se pode conter, o relógio é uma invenção ilusória dessa dimensão que nada tem a ver com a intensidade das experiências que o corpo carrega (Ajuricaba, 2023), e assim descobri a arte como minha aliada nessa trajetória.

A liberdade das artes da cena fora da perspectiva do eurocentrismo enquanto ferramenta de fortalecimento do resgate da identidade.

“Sou semente e caminho num caminho sem fim. Sou rio de alta correnteza e o tempo me leva pra longe de minhas margens. Perco-me entre águas doces e salgadas e nem lembro mais de onde eu vim. Eu danço na chuva e sinto as gotas escorrerem pelo meu corpo como se fossem minhas aquelas lágrimas. Sinto o vento arrepiar meu corpo com intimidade de outras vidas. Se eu canso, me “acoco” e me uno a terra. Tenho memória em meu corpo e não abro mão. Fico horas na frente do espelho tentando descobrir alguma coisa. Observo todos os poros do meu rosto, cada traço, cada tom e sem falar nada eu converso por horas. Olho no fundo dos meus olhos e enxergo uma onça calma e feroz [...] Corri ao teu encontro porque ouvi me chamares. [...] Tuas folhas lá em cima, balançavam como quem diz: “Filha, eu estou aqui”. [...] Então te pedi baixinho: Não me deixa ser órfã das minhas origens.”²

² Trechos do texto embrionário “às Margens de mim” de Ingrid Ranieri, escrito em 2019, posteriormente transformou-se em um solo teatral.



Fonte: Raphael Brito, 2017.

Um marco da transformação do meu corpo em retomada ocorreu no laboratório de atuação, promovido pelo professor Me. Raphael Brito, dentro da disciplina atuação II, do curso de licenciatura em teatro da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, que aconteceu na Ilha de Santana³. Eu senti meu corpo dilatar, abrir a escuta fora da lógica eurocêntrica. Senti-me magnetizada á entrar em um igarapé, conversei com a água e ouvi uma voz dizendo “Filha, estou aqui”. Em outro momento do laboratório, caminhamos juntos até o rio, uma força coletiva conduzia, não havia uma liderança, a comunicação vinha de um fluxo de movimentos de corpos conectados se permitindo serem transformados e afetados. “A razão não é a única maneira de explicar as coisas, existem outros meios nos quais nós indígenas somos especialistas, o corpo por si só já é uma linguagem de expressão. (Barreto *et al*, 2021)

³ Ilha de Santana é um distrito do município brasileiro de Santana – AP, cercada pelo **Rio Amazonas**. <https://amapaecocamping.com.br/ilha-de-santana/>



Fonte: Raphael Brito, 2017

O laboratório foi conduzido por um professor-pesquisador que veio de outra região, entretanto estava aberto a conduzir um experimento junto a esses corpos amazonidas, deixando-se afetar, sem premeditar ou querer controlar a partir de técnicas eurocêntricas, este fator fez toda a diferença para que nossos corpos tivessem a liberdade de confluir, utilizando “metodologia kōkamōu como uma maneira de simetrizar a relação entre pesquisador e o nativo” (Gonçalves, 2017). “O Ponto que aproxima Arte e Bahsesé é a capacidade de transformar para expressar algo do corpo a partir do corpo, vocês atores fazem muito isso” (Barreto, 2021, p.21) e assim fomos transformando os nossos corpos e nos expressando com os estímulos da força das qualidades da natureza. Fomos construindo dramaturgias corporais a partir do

coletivo, narrativas espontâneas iam acontecendo a partir do estímulo de cada encontro, do barco, da água, do outro. Misturavam-se energias e surgia um “outro teatro” (Ligiéro, 2018).



Foto: Raphael Brito, 2017

“O Ponto que aproxima Arte e Bahsesé é a capacidade de transformar para expressar algo do corpo a partir do corpo, vocês atores fazem muito isso” (Barreto, 2021, p.21) e assim fomos transformando os nossos corpos e nos expressando com os estímulos da força das qualidades da natureza. Fomos construindo dramaturgias corporais a partir do coletivo, narrativas espontâneas iam acontecendo a partir do estímulo de cada encontro, do barco, da água, do outro. Misturavam-se energias e surgia um “outro teatro” (Ligiéro, 2018).



Fonte: Raphael Brito, 2017

Nossos corpos transformados retornaram á sala de ensaio e fomos acessando a memória corporal a partir daquela experiência, assim nasceu o espetáculo Além do Rio. “Bahsesé é esse poder de manipular as coisas [...], para fazer o corpo desenvolver todas as potencialidades [...] a arte e o Bahsesé tem muito a ver nesse sentido, o corpo está em contínua transformação” (Barreto, 2019, p.22). Nesse sentido, nosso processo de atuação e a disponibilidade dos nossos corpos estavam ligados á filosofia indígena.

Ao me deslocar de território, encontrei uma abordagem do teatro em um formato representativo, engessado e vazio de afetações corporais. “daí a piração da cabeça, porque vão estar deslocados de sua vida, do seu grupo, do seu território, dos seus artefatos, estarão

conectados com outra cosmologia”. (Barreto *et al*, 2021, p.114) Eu não me sentia feliz com meu fazer artístico, sentia que estava só imitando um modelo eurocêntrico de fazer teatro. “acredito que essa história única do teatro mundial, e também a do teatro brasileiro são tendenciosas porque apresentam uma visão fechada, fundamentalmente eurocêntrica, do que seja o teatro”. (Ligiéro, 2018, p. 15).

Acredito que o corpo do ator não é uma folha em branco a ser preenchida por diretores, textos, figurinhos etc. O ator é um corpo expandido, com todas as suas psiques, espiritualidades, subjetividades, corporeidades, ancestralidades, que expressam, comunicam e afetam outros corpos a partir da sua conexão com a verdade. Corpos em cena carregam significados culturais e políticos, conectado com sua essência, e assim permitir-se ser transformado para que possa afetar o outro, que assiste ou que participa da cena, sem limitar-se ao teatro eurocêntrico.

A força da minha arte é a força da minha identidade, afinal, a autenticidade do corpo é a ferramenta para afetar o outro. Meu processo de resgate identitário foi também o meu despertar para o fazer artístico a partir da verdade que meu corpo carrega, descolonizando-o. Em uma oficina de performance⁴ meu corpo foi transportado para a experiência que tive na ilha de Santana, eu senti a voz me instigar a retomar, no final do curso era pedido um texto, em sonho veio o texto “às margens de mim”.

Depois desse momento da minha vida, meus caminhos foram se abrindo e cruzando meu caminhar com outros parentes, veio a minha relação com a aldeia Marakana⁵, com a aldeia Mata verde Bonita⁶ e

⁴ Oficina de performance, conduzida pelo professor André Arteché, na casa de Artes de Laranjeiras – CAL

⁵ A Aldeia Marakanã é uma retomada indígena no Rio de Janeiro, situada ao lado do Estádio do Maracanã. A Aldeia reivindica a destinação indígena deste território, clamando por uma reparação histórica. <https://www.aldeiamarakana.com/>

⁶ A aldeia **Ka’Aguy Hovy Porã**, que significa “Aldeia Mata Verde Bonita”, fica na Área de Proteção Ambiental, em São José de Imbassaí, no município de Maricá. <https://opierj.org/mata-verde-bonita/>

outros parentes em contexto urbano que também estão na busca da retomada identitária indígena. Desse modo, eu fui percorrendo um caminho, me banhando de experiência fora da lógica eurocêntrica e desvendando um quebra-cabeça a partir das transformações do meu corpo, expandido através da arte, buscando as conexões que me foram arrancadas e que me distanciaram de quem eu sou.

Considerações finais

Voei longe para entender o tamanho da Amazônia que habita em mim, transformei-me onça para me tomar de volta. Tentam roubar nossa identidade, mas não entendem a força da nossa correnteza. Sigo confluindo, sigo germinando sementes **Marabaixo**⁷. Diante dessa trajetória, essa artista-pesquisadora nasce em mim enquanto parte de uma luta que não é individual, e sim de um coletivo que clama por retomada. A arte conflui ao processo de cura, nos aproxima da memória ancestral e nos possibilita suporte para resistir, divulgar e reafirmar nossa luta contra o apagamento cultural. Só vamos dialogar simetricamente à medida que desconstruirmos padrões impostos pela colonização (Barreto, 2021), o caminho é a troca que perpassa esses corpos disponíveis a estarem juntos, sem oprimir ou inferiorizar, corpos Kôkamôu (Gonçalves, 2017), retomando um “outro teatro” (Ligiéro, 2018).

Referencias

AJURICABA, Ricardo. Nação Tupinambá. Rio de Janeiro, Aldeia Marak'ana, 2023.
Anotação de ritual.

⁷ No Amapá, as comunidades marabaxeiras atribuem o significado a dança em memória do sofrimento de negros jogados dos navios negreiros “Mar-a-baixo”. Assim, o Marabaixo surge como uma herança da formação de comunidades afro e como um movimento de resistência cultural. <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2023/06/16/dia-do-marabaixo-ancestralidade-e-manifestacao-cultural.ghtml>

ABBEVILLE, Claude. **História da missão dos padres capuchinhos na ilha do maranhão e nas terras circunvizinhas**. São Paulo: Livraria Martins editora, 1945.

BARRETO, Ivan. et al. **Diálogos: Arte e Bahsesé = Ukuse Bahse merise. Manaus:** Editora Momoeiro, 2021.

ECO, Amapá camping. **Rio Amazonas /Ilha de Santana**. Disponível em: <https://amapaecocamping.com.br/ilha-de-santana> Acesso em: 25/07/2024.

FERREIRA, Camila. **Dia do marabaixo**. Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2023/06/16/dia-do-marabaixo-ancestralidade-e-manifestacao-cultural.ghml> Acesso em: 31/07/2024.

GONÇALVES, I. D. V. Estudos étnicos nas artes da cena: a metodologia kôkamôu como perspectiva simétrica para o processo de pesquisa e criação em arte. **Arte da cena (art on stage)**, goiânia, v. 4, n. 1, p. 018–041, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Edição 1. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. **Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala)** Karpa 10, 2017.

LIGIÉRO, Zeca. **Ritual, Schechner e performance**. Ver. Horizontes Antropológicos, Dez 2005.

MARAKANA, aldeia. **Nossa história**. Disponível em: <https://www.aldeiamarakana.com/> Acesso em: 29/07/2024

MENEZES, Bruna; NUNES, Francine. **Mata verde bonita**. Disponível em: <https://opierj.org/mata-verde-bonita/> Acesso em: 29/07/2024

RUSSO, Filipe. **Ser indígena**. Disponível em: <https://www.wyakwara.org/blog> Acesso em: 22/02/2023

4

EXU: O ARGUMENTO DO CORPO

*João Petronílio*¹

Introdução

Exu é divindade africana ressignificada em terras brasileiras. É aquela que mais produz questionamentos em suas múltiplas interpretações dentro do processo diaspórico das divindades africanas no trânsito cruzado Brasil x África.

Entre todos os atravessamentos que essa potência signífica anuncia, escolhemos inicialmente alguns que vêm promovendo maiores questionamentos e reflexões entre os autores e pesquisadores, seduzidos por tal força diaspórica. Afinal, Exu é visceralmente controverso, pois sua complexidade enquanto signo cultural, divindade, prática performática ou princípio explicativo da cultura nagô-Iorubá, foge das perspectivas ocidentalizadas de compreender o mundo.

Às complexidades que produzem Exu não se reduzem às dicotomias das religiões monoteístas ocidentais, que estruturam suas crenças e organicidade litúrgica na separabilidade entre: bem e mal, liberdade e culpa, pecado e salvação. Ao contrário, Exu subverte as imposições epistemológicas e morais da colonialidade, inaugurando novas formas de ser-fazer no mundo. Fenômeno tal, não se restringe ao signo de Exu, mas fundamenta todas as práticas culturais negras africanas recriadas no Brasil. Caminhos cognitivos que argumentam as

¹ João Petronílio é artista da dança, pesquisador de performance-ritual, vive em Salvador-BA. Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Arte e Comunicação da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena F. de A. Bastos (Credenciada no PPGAC/ECA-USP) grupo de pesquisa (LADCOR/USP). Mestre em dança pelo Programa de pós-graduação em dança pela Universidade Federal da Bahia. É bacharel e licenciado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa.

possibilidades de concepção do mundo por uma perspectiva nagô-Iorubá e afro-brasileira.

Desse modo, é impossível compreendê-lo a partir do pensamento monoteísta das religiões ocidentais, que direcionam suas crenças e organicidade pelas dicotomias bem e mal, liberdade e culpa, pecado e salvação. Contudo, Exu é um acontecimento assentado em complexidades e profundidades. Complexidades que, no Brasil, se estabeleceram e se estabelecem socialmente a partir de um caminho histórico de contato e conflito, entre os sistemas religiosos africanos, o cristianismo dentro das perspectivas do catolicismo, e, mais recentemente, o neopentecostalismo.

Sugiro no texto em questão, elaborarmos as reflexões acerca de Exu por meio de três perspectivas iniciais: 1-Exu enquanto divindade: entendendo-o como parte da crença presente no sistema religioso afro-brasileiro. 2-Signo cultural: mencionando-o por uma perspectiva analítica que o desloca de seu contexto religioso, sublinhando-o enquanto interpretação comum possível pela diáspora africana no Brasil. Considerando, os múltiplos discursos que o compõem. 3- Prática performática: compreendendo-o através das dinâmicas ritualísticas que demarcam sua cultura corporal, produção estética-ética, modos de representação e acontecimento corporal.

Ao compreendermos Exu enquanto signo cultural, encontro com as palavras do Professor, escritor e pesquisador Muniz Sodré (2017), que faz a diferenciação conceitual entre signos e símbolos. Para Sodré, o signo, enquanto campo semântico, possui significante comum à interpretação, contrastando com o símbolo, que não remete a nada além de si mesmo. Exu, portanto, deve ser visto como um signo cultural inserido em um complexo sistema representativo que concebe ao corpo

negro da diáspora e sua continuidade outra cosmovisão de sua própria “vicissitude civilizatória” (SODRÉ, 2017, p. 172)

Enquanto uma prática performática sugiro concebê-lo, a partir de um hábito que se instaura e se atualiza pelo o exercício de seu próprio fazer. Nas palavras da poeta, ensaísta, dramaturga Professora Doutora Leda Maria Martins:

Às práticas performáticas não se confundem com a experiência ordinária, **são sempre provisórias e inaugurais**, mesmo quando se sustentam em **modos e métodos de transmissão** profundamente enraizados e tradicionais; sempre se apoiam em convenções estilos e molduras espaciais e temporais, ainda que escorregadias (por exemplo, a constituição e designação do espaço, seja ele o edifício-teatro, a rua, um beco [...] a modulação da duração temporal em horas e dias). (Martins, 2003, p.66)

É preciso reforçar que tais métodos de transmissão são cruciais, na afirmação das práticas culturais negras e indígenas, que atreladas às noções de ancestralidade tem na tradição do rito a ciclicidade necessária para a continuidade e presentificação desses hábitos milenares que se atualizam no agora pelo seu próprio fazer. Para Sodré:

...o que a tradição viva dá e transmite é a “**traição**” da igualdade das repetições: só conteúdos, dados, resultados e técnicas de fazer é que se podem repetir e, pela e na repetição, acionar os poderes de diferenciação da ancestralidade. Esta última, para instaurar história, instiga os poderes do “não” das diferenças no “sim” da compulsão de repetir. Não se confina, portanto, à mera repetição “tradicional” de conteúdo (o tradicionalismo), pois é propriamente uma forma de regras e hierarquias destinada a atualizar a origem aqui e agora na mutação acelerada da história (SODRÉ, 2017, p.110). Grifo meu.

Enquanto divindade, Exu é um orixá cultuado em seu contexto inicial, pelos povos iorubás² e, posteriormente, pelo advento da

²Yorùbá é o nome de uma das maiores etnias do continente africano em termos populacionais. A maior parte dos iorubás vive na Nigéria, mais precisamente na região sudoeste do país, conhecida como Costa

diáspora, tal prática ritualística é territorializada nos candomblés/terreiros brasileiros³. Juana Elbein dos Santos, em sua obra *“Os Nagôs e a Morte”* (1975), menciona que as epistemologias que produzem Exu, são argumentadas e refletem o sistema filosófico nagô-iorubá. Portanto, acessar Exu a partir de suas complexidades ontológicas e éticas-estéticas torna-se “[...] imprescindível para a compreensão da ação ritual e do sistema como totalidade.”(SANTOS,1975, p.130).

Ao relacionar com tais perspectivas, o que nos interessa no estudo em questão é compreender as noções de corpo evidenciadas nas práticas performáticas presentes nas estruturas das ritualidades que produzem e revelam Exu. O corpo, no contexto do rito, constrói a si e ao mundo pelo exercício de sua própria existência. Nesse caminho, esse corpo se argumenta de modo gerundivo e por dinâmicas circulares, que instauram temporalidades materializadas em diálogos contínuos entre a “traição” das tradições, o agora e as continuidades desse mesmo corpo. “Esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado” (MARTINS, 2021, p. 89).

Compreender o corpo neste contexto implica desvelar o significado intrincado da dimensão do visível e invisível. O engajamento com as epistemologias que geram as culturas negras e indígenas revela a necessidade de adotar trajetórias analíticas que reconheçam como indissociáveis as esferas tangíveis e intangíveis manifestadas na tríade

da Mina, essa região engloba países como: Nigéria, Gana, Togo e Benim. Foi a etnia dos povos lorubás, Jejes, Hauçás e Bornus, dentre outras, que entre os sec XVIII e XIX desembarcaram na Bahia.

³ Nas palavras de Santos (2012), roça/terreiro é um nome genérico dado aos espaços físicos das associações que, no Brasil do século XIX, organizaram, implantaram e reformularam o [...] complexo cultural africano, onde se mantém e se renova a adoração das entidades sobrenaturais, os órisás, e os ancestrais ilustres, os éguns.” (SANTOS,2012, p.32)

corpo-mito-rito. Tal perspectiva, fundamenta os procedimentos ontológicos, ético-estéticos e filosóficos que, através da ancestralidade, estruturam as dinâmicas socioculturais e filosóficas das culturas em questão.

Às dimensões ontológicas-éticas-estéticas de Exu.

Sodré (2017) propõe uma interpretação de Exu que vai além do mero dinamismo mítico, configurando-o como o acontecimento primordial que inaugura e fundamenta a ordem cósmica. Para o autor, Exu pode ser entendido como o princípio cosmológico essencial, o qual engendra reflexão filosófica sobre a dimensão ontológica e o princípio da ordem do universo. No sistema simbólico nagô-iorubá, Exu é conceituado como o TODO do sistema dinâmico simbólico inteiro, relacionando-se com tudo o que existe, “desde as divindades (os orixás) até os entes vivos e mortos. O dinamismo mítico pode ser lido como a própria natureza do inesperado[...] a penetração nas fissuras do universo ordenado para o bem e o mal” (SODRÉ, 2017, p. 174)

Nas palavras de Santos (1975):

“[...] Sem Exu [...] todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. ” Mais: Cada ser humano tem seu exu individual, casa cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa e cada ser tem seu próprProio Exu [...]. Se alguém não tivesse seu Exu em seu corpo, não poderia existir, não saberia que estava vivo, **porque é compulsório que cada um tenha o seu exu individual**” (SANTOS,1976, p.131)
Grifo meu.

Na obra “Agadá”, o filósofo e cientista social Marco Aurélio Luz (2017) oferece um estudo sofisticado apresentando a complexidade de Exu, apoiando-se nas contribuições teóricas de Santos (1976) para sublinhar as dimensões ontológicas e simbólicas do mesmo,

estabelecida enquanto um argumento cósmico e existencial do âmago da cosmologia nagô-Iorubá. Luz começa sua análise com Yangi, figura primordial; o princípio inaugural e a matéria primária do universo. Yangi é a gênese do cosmos, o ponto de partida, o que está antes da existência e o pilar fundante sobre qual todo o mundo material e metafísico se edifica. A seguir, Bara é apresentado como o "dono do corpo", representando o princípio que confere movimento e dinâmica ao corpo físico. Este aspecto de Exu reflete uma concepção de corporeidade que transcende a mera biologia, conectando o dinamismo físico à manifestação daquilo que é vital e que constitui a capacidade de interação do ser humano com o mundo. Bara não se reduz a um princípio físico, mas um fator essencial na realização da existência corpórea, é a massa que molda o corpo. Enugbajiro, o "senhor da boca", desenvolve-se como uma figura central na transformação e assimilação dos inputs/entradas/ buracos sensoriais e alimentares. É boca. Não apenas como um órgão físico, mas como um ponto de interseção entre a percepção, a comunicação e a digestão física e simbólica. Enugbajiro representa a capacidade de transformar o recebido e o ingerido. Ojixé-ebó, o emissário das oferendas, introduz Exu como um intermediário essencial entre o mundo dos humanos e o domínio dos orixás. Papel crucial para a mediação entre esferas da existência que exigem uma comunicação contínua. A função de Ojixé-ebó ilustra a natureza de Exu como um agente de intercâmbio e transcendência, facilitando o diálogo entre o sagrado e o profano. Elebó, o "senhor das oferendas", complementa essa função mediadora, assumindo a responsabilidade pela conexão entre os humanos e o divino. Elebó representa a ordem ritual que sustenta a reciprocidade e a comunicação entre os dois mundos, evidenciando a importância da intersubjetividade e da negociação simbólica nas práticas religiosas. A figura de Exu Onã, o

sentinela dos caminhos, manifesta a autoridade de abrir e fechar passagens, situando-se na encruzilhada como um locus de potencialidade e escolha. Onã personifica o poder decisório que molda o fluxo do destino e a configuração das possibilidades existenciais. A encruzilhada, nesse contexto, torna-se um espaço de transformação e oportunidades, refletindo a interseção das forças cósmicas e humanas. Exu Obé, o "manipulador da faca", é descrito como aquele que delimita e separa o indivíduo na transição entre a vida e a morte. Sua função simboliza o corte que define os limites da existência e a passagem entre os estados de ser e não-ser, sublinhando a importância da separação e da definição na ordem cosmológica e existencial. Finalmente, Luz aborda Osetuwea, que dinamiza a configuração dos símbolos dos Odu, agentes da determinação do destino. Osetuwea atua como um organizador da ordem simbólica, conferindo significado e influência ao destino através da manipulação dos Odu. Esta função destaca a interação entre os elementos simbólicos e os processos de determinação do destino, sublinhando a interdependência entre o simbólico e o metafísico na estruturação do cosmos.

A abordagem de Luz revela a profundidade da figura de Exu como um agente central na cosmologia nagô-Iorubá, cujas múltiplas facetas representam uma rede intrincada de significados e funções. Exu emerge como um princípio que não apenas organiza o cosmos, mas também articula as dimensões ontológicas e simbólicas da existência, oferecendo uma visão sofisticada e integrada do papel do mito ao dar sentido e significado ao real.

É essencial mencionar que Exu vincula-se à criação também por ser considerado o dono do sexo, das cavidades, dos fluidos, da fecundação. É ele que dá dinâmica à relação entre sêmen e óvulo, que se penetram e se compõem como consolidação da força vital-axé, matérias

iniciais dos genitores masculinos e femininos. Por conseguinte, é possível compreendê-lo como um uno desdobrado em terceiro, pois também se vincula à ação do transbordamento da fêmea fecundada, que gera um terceiro elemento, o nascido, o novo, a partir do duplo em conjunção una e do encontro dos corpos antecedentes. Esse processo estabelece uma contínua renovação e mobilização da matéria animada.

Nas palavras de Luz (2017, p.43), “ele é o princípio de movimento e circulação das vias internas”, o mediador responsável pelo trânsito e desenvolvimento das matérias de origem do orun para o aiyê⁴. Universo simbólico das subjetividades africanas.

Para seguirmos tais reflexões, é preciso compreender alguns conceitos que constroem os contextos organizacionais que revelam tal divindade. Qual seu modo de transmissão? A oralidade, como um acontecimento do corpo que se estabelece como uma das principais formas de transmissão de saberes no contexto da cosmovisão afro-brasileira, é seu fio condutor principal. E seu lugar? Juana Elbein dos Santos, em sua notável obra *Os nàgô e a morte* (2012), apresenta o candomblé como o lugar primordial da cosmovisão africana recriada no Brasil. A autora afirma que “Na diáspora, o espaço geográfico da África genitora e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no ‘terreiro’” (SANTOS, 2012, p.33).

O candomblé/terreiro se estabelece como um sistema dinamicamente composto, uma vez que é um local comunicador, transmissor e dinamizador, assentado filosoficamente no conceito de axé/ àsé. Nas palavras de Santos (2012): [...] força que assegura a existência dinâmica que permite o acontecer e o devir. Sem àsé, a

⁴ Orun: espaço ultrassensível que parte das culturas africanas acreditam ser a territorialidade da transcendência da materialidade. Aiyê: espaço-mundo material.

existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. (SANTOS, 2012, p.40)

Exu enquanto fazer da Diáspora.

Movido pelo desejo de pensar Exu e suas traduções a partir das contínuas e inacabadas transformações as quais o mesmo encaminhou-se nos territórios brasileiros, seja essas traduções perspectivadas enquanto signo cultural/entidade ou performance. Proponho pensarmos tais transformações pelo direcionamento do conceito de “diáspora”, como fenômeno de trânsito territorial eventual, que produz aparato simbólico contínuo, por meio das reformulações das práticas culturais.

Noção tal, que se materializa pelos movimentos culturais contínuos e transitórios produzidos entre as culturas negras africanas, recriadas no Brasil, com as indígenas e europeias, em que, numa relação cruzada de contato e conflito, geraram novas práticas culturais, produzindo constantemente e de forma inacabada identidades culturais, moventes, dentro dos territórios compartilhados chamados Brasil. Assim como aponta o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall em seus estudos de “Identidades culturais e diáspora” (2018) **“as identidades da diáspora são aquelas que estão produzindo e se reproduzindo em coisas de modo constante por meio da transformação e da diferença (HALL, 2018, p.97, grifo meu)”**.

Desse modo, sugiro pensar Exu, enquanto divindade/signo cultural e performance africana possível pelos processos de transformação da diáspora transatlântica: África X Brasil. Para tal, é preciso considerar no caminho da investigação as possibilidades de reelaborações a qual a

mesma divindade/signo cultural e performance é recriado a partir dos processos e dinâmicas de vida: relações de trocas, fricções, resistências entre as culturas formadoras do país.

Exu enquanto uma divindade africana é um fenômeno cultural produzido na dinâmica inacabada da diáspora. Desse modo, suas interpretações e traduções em territórios brasileiros produz uma infinidade de possibilidades, sejam essas em quintais das famílias brasileiras, ou as que são produzidas nas instituições ritualísticas (candomblés, umbandas e outras).

Os ditos “Exus brasileiros” e as Pombagiras são uma das possíveis traduções e recriações do Exu transatlântico: África X Brasil, – cultuado primeiramente nos candomblés – em uma perspectiva mítica-ritualística brasileira. Nas palavras de Silva (2015, p.66), os Exus “brasileiros” revelam – sugiro que anunciam – em performance, nome e estética a dinamização das elaborações cognitivas da “[...] cosmologia africana de Exu e do seu imaginário na diáspora afro-americana”.

Os "Exus brasileiros" e as "Pombagiras" são possíveis recriações do Exu africano, adaptadas no contexto ritualístico brasileiro. Silva (2015, p. 66) afirma que esses Exus revelam em nome, estética e performance a recriação e interpretação da cosmologia africana de Exu nas américas. Cultuados nas umbandas, quimbandas e alguns candomblés, os "Exus brasileiros" estabelecem uma ciência que vem das ruas, becos, bares, do jogo, do saber empírico da malandragem e do risco. Exus-entidades, Catiços, Compadres, Escravos, nomeações mencionadas pelos adeptos ao seu culto, materializam o invisível por meio de danças que transitam entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Sua produção estética está associada a estados de transição e transformação entre o sólido e o líquido, luz e sombra, e seres antropomórficos.

Os Catiços, Exus-entidades ou Exus-brasileiros, se diferenciam do Orixá Iorubano, embora sejam fruto de uma recriação simbólica do mesmo. Desse modo, são entidades que fazem da ambiguidade no seu princípio inventivo, por isso, se vestem de preto e vermelho, materializando sua dimensão performática que se produz para além do bem e do mal. Seus nomes refletem territórios híbridos entre vida e morte, como Exu Tranca-Ruas, Exu Caveira, Exu da morte, entre outros.

As Senhoras Pombagiras também chamadas de Padilhas, Cumadres, Marias e outros nomes e apelidos que ouvi durante a minha relação íntima com os espaços que se dão tais práticas, ao serem mencionados, denotam intimidade e companheirismo na relação dos sujeitos/corpos que são performados dessa força exuziaca. Segundo Simas (2018), as Pombagiras⁵ também tratam-se de uma interpretação propagada pelas umbandas brasileiras, porém não restrita a essas.

A Pombagira nos fascina e nos livra do jugo de uma ideia única de submissão e do sagrado castrado e reprimido, determinado pelo pensamento da modernidade eurocêntrica. Enquanto Exu-mulher, a Comadre Pombagira dança em volta de si a revolta das mulheres que foram subjugadas a regimes que lhes negaram o direito de escolha sobre seus próprios corpos-desejos. Regimes que assassinaram, estupraram, violentaram (e ainda o fazem hoje).

É importante destacar que as cosmogonias dinamizadas pelos povos africanos e indígenas compreendem o mundo com uma perspectiva de ciclicidade e continuidades – vida-morte-vida – sendo o

⁵ Pombagira, seria sinônimo de Exu em sua condição de potência feminina, ou seria simplesmente Exu-mulher. Tal signo compõe-se através da relação cruzada entre várias culturas de origem africanas, práticas culturais europeias, fazeres ritualísticos ameríndios e tendências do catolicismo popular. A palavra Pombagira certamente deriva dos cultos angolo-congolenses dos inquices. Uma das manifestações de poder das ruas nas culturas centroafricanas é o inquice Bombojiro, ou Bombojira, [...]lado feminino de Aluviá, Mavambo. (SIMAS, 2018, p.91)

corpo-sujeito parte do TODO. Cosmogonia, que se difere do pensamento colonial, instaurado pela modernidade que compreende o mundo a partir de perspectivas de dominação, exploração e fim – vida-morte-fim. Portanto, olhar para as performatividades de Exus e Pombagiras é também compreender a vida como um território de infinitudes (vida-morte-vida) e, dessa maneira, encontrar com uma perspectiva ancestral que dar-se-á no tempo-espaço do agora. Aqui, a morte não empecilho para seguir dançando.

Perspectivas analíticas da performance ritual de Exus e Pombagiras.

Nos espaços-rituais em que se dão as práticas performáticas que produzem os Exus e das Pombagiras (candomblés, umbandas, sambas e outros) aos quais me relacionei durante oito anos no trânsito entre: Bahia-Minas Gerais, caminhos de minha formação e pesquisa acadêmica- que por vezes, se confundiu com minha própria vida, entre graduação e mestrado⁶, atentei para tudo que produzia Exu enquanto um hábito de vida. Debrucei a investigação sobre todo o comportamento expressivo, filosofias, corporalidades, cores, cheiros, vozes e silêncios que constituem as performatividades/incorporação de Exus e Pombagiras no contexto do espaço-ritual.

Nesse contexto observei e interpretei ações de movimentos, modos e fazeres corporais que se estruturam pela repetição, e se anunciavam entre o espaço de consciência do corpo e o transe, desse mesmo corpo,

⁶ A pesquisa se iniciou ainda no contexto da graduação em dança pela Universidade Federal de Viçosa, desdobrou-se como pesquisa de mestrado pela Universidade Federal da Bahia, resultando na dissertação com tema: **"CATIÇO: a construção do corpo negro na encruzilhada."** Sob orientação da Professora Doutora Amélia Conrado mais processos artísticos e espetáculos de dança. Os estudos sobre o **"acontecimento corporal de Exus e Pombagiras"** segue como pesquisa de doutorado de João Petronílio, através do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP), sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena F. de A. Bastos (Credenciada no PPGAC/ECA-USP).

que se produz em performance/incorporação. Padrões de movimentos, performances corporais ou ações do corpo em rito, que inscrevem uma espécie de jogo, onde o “corpo limiar”⁷ se argumenta na intersecção e fissuras efêmeras do real, materializando na carne o intangível, o espaço-tempo supra sensível, às temporalidades simultâneas: passado-presente-futuro.

Movido pelas cantigas, pelos batuques, pelas bebidas, comidas e outros elementos, organizações e dramaturgias que fazem o espaço-ritual, o corpo é produzido por esse território, da mesma maneira que o produz. O corpo é também o próprio espaço-tempo do ritual. Sendo o próprio espaço do rito, o corpo é encaminhado a outras corporalidades/condição físico-expressiva, a qual se diferencia de uma condição corporal-expressiva, funcional e cotidiana. Não falo de um abandono da gestualidade cotidiana. A partir dela – e não a seu despeito – acontece a ampliação de alguns comportamentos, o que promove outras camadas corpóreo-expressivas, tais que formam o corpo da performance-ritual. Aqui, encontro com as palavras de Leda Maria Martins (2002, p.72) que disserta sobre o corpo no contexto do ritual “[...] o corpo na performance ritual é local de inscrição de um conhecimento que se grafa, no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade”. Enquanto território de pronúncias que anunciam a performatividade/incorporação de Exu e as Pombagiras, o corpo: treme, vibra, se desequilibra, vai-mas-não-vai, cai e volta, percorrendo em dramaturgias simultâneas o passado-presente-futuro, dilatam as cotidianidades e alcançam um lugar que é maior que o corpo,

⁷ O corpo limiar é um conceito desenvolvido pela autora, professora e doutora Renata Lima Silva. Nas palavras de Silva (2010) Corpo limiar: é o corpo em situação de jogo na performance ritual, que no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto no Brasil (SILVA, 2010, p.5).

e mesmo assim cabe nele. Não há uma ordem sequencial e nem sempre todos esses acontecimentos são evidenciados no espaço “entre” o que é cotidiano e o que extrapola as cotidianidades. Escolho a palavra “**acontecimento**”, entendendo-a como produto da soma de causa/razão + efeito/consequência. Elejo a palavra “**corporal**” ao compreender que toda a dimensão complexa da cultura negra brasileira é produzida por intelectualidades sensíveis e integrais que são produzidas e continuadas pela ordem existencial e transformacional que é do corpo. Por isso, nomeamos de **Acontecimento Corporal**: As transformações acontecidas no corpo, a caminho da performatividade de Exu e Pombagiras que se dinamizam a partir das razões que constituem a territorialidade móvel do ritual e como consequência/efeito o corpo: vibra, gira, desequilibra, cai-e-volta.

Nesse processo analítico que nomeei de “o acontecimento corporal de Exus e Pombagiras” é imprescindível a relação atenta e sensível de escutas e diálogos contínuos com os sujeitos-corpos, signos e símbolos que compõem os espaços onde são estabelecidas as práticas ritualísticas em questão. Os sujeitos-corpos são as mestras e os mestres — guardiões das memórias⁸, que constroem e atualizam, como uma produção inacabada de vida, os mitos e ritos que têm em seus próprios corpos o contínuo território do ritual.

Através de registro etnográfico: fotos, vídeos, entrevistas, diário de bordo, elaborei um inventário que demarcou os desenhos, contornos, silêncios, texturas produzidas no caminho da pesquisa. É implicado nessas dinâmicas de trocas, que o corpo se estabelece como o lugar

⁸ Guardiões das memórias: Yalorixás, Babalorixás, Mães e Pais de Santo, benzedores, sambistas ou todos e quaisquer sujeitos-corpos que produzam e estejam imersos nas tecnologias que compõe o acervo cultural africano recriado no Brasil, por meio da relação corpo-mito-rito tríade que dinamiza a perspectiva filosófica da cultura brasileira

primeiro das relações e, nele e por ele, constitui-se todo o exercício crítico reflexivo desta investigação.

Nesse caminho, aprofundi na descrição poética-conceitual das ações que anunciam as performatividades de Exus e Pombagiras no contexto ritual, elegidas na pesquisa em questão de: vibrar, girar, desequilibrar, cair e voltar, compreendendo-as como uma possibilidade de análise que se organize pelas dinâmicas corporais, performáticas e estéticas-éticas que compreendem o ritual. As ações foram vinculadas a elementos que considere basilares no movimento dinâmico e efêmero das mesmas -no espaço-ritual: **1) improvisação, 2) repetição, 3) circularidades e 4) corpo-voz.** **1)** Sugiro a **improvisação** como acontecimento basilar da experiência performática negra brasileira, embora exista um roteiro pré-estabelecido pela tradição dos ritos, a relação do corpo com o espaço do ritual, dar-se pela primazia da improvisação. Digo isso, pois o corpo da performance ritual, é acometido pela experiência da imprevisibilidade do “agora” somado às referências concretas do tempo passado. Sendo assim, o corpo é produto de um comprometimento relacional de solucionar, formatar e resolver o seu imbricamento com signos, objetos, materialidades, imaterialidades no geral que constroem aquele espaço-tempo. **2)** Proponho a **repetição** como um fenômeno de **2-a** transbordamento, **2-b** desdobramento e **2-c** atualização, da performance-ritual e, não como algo meramente fixador, embora a fixação da experiência ritualística no tempo-espaço e na memória dos corpos que ali estão, seja um elemento considerável para continuidade do acontecimento performático em si: **2-a** chamo de transbordamento, o corpo que imerso no contexto ritual, parte de um corpo cotidiano que transforma continuamente e alcança, outros níveis de expressividade e condição física. **2-b** o desdobramento se dá pelas dramaturgias corporais conduzidas pela ritualidade: gestualidades,

expressões, deslocamentos, suor, vocalizações, desse corpo que nesse momento já partiu do corpo cotidiano. **2-c** o corpo que ao repetir-se a partir de um território padrão, alcança o novo, a cada espaço-tempo de sua repetição, atualizando e inaugurando uma nova camada físico-expressiva. **3) Circularidades:** Nas performatividades de Exus e Pombagiras, os movimentos circulares, de roda e espirais são estabelecidos como um portal, que leva o corpo físico para lugares do suprassensível: a incorporação/performatividade é sempre anunciada pelos giros, e espiralados do corpo. O giro, enquanto ação física, inaugura outro tempo-espaço dentro do próprio tempo inventivo do espaço-ritual. O giro desloca o corpo das centralidades e o apresenta diante da efemeridade do tempo de sua ação, o lugar multidimensional. O giro é o caminho contínuo da materialização do invisível e da perda da previsibilidade da racionalidade. Através deles, são revelados os mistérios daquilo que não se pode ver. **4) Corpo-voz:** Aqui, reencontro com as palavras de Martins (2002) em seus estudos da performance-ritual, a autora destaca a importância do corpo e da voz, eu sugiro: corpo-voz, entendendo que voz é corpo e, no contexto do ritual, o corpo-voz se inscreve como um portal de saberes que se grafam, “[...] no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade” (MARTINS, 2002, p.72). No espaço-ritual observei e ouvi, a grande força que os timbres e vocalidades, tinham e têm, na composição do ritual, seja nas cantigas estruturadas por estrofes e refrões, ou seja, pelos sons indefinidos causados pelo corpo em performance: sons e escutas da respiração, espasmos vocais, gritos, sons de choro ou de gargalhadas expansivas, rezas sussurradas, lamentos, ladainhas, exatamente tudo que produz som é estabelecido como performance.

Breve consideração.

Debruçar sobre as complexidades que produzem Exu é a possibilidade compreender os movimentos transformacionais da diáspora africana no Brasil, bem como entrar em contato com o processo de atualização dos modos de transmissão da tradição, que se atualizam em si mesmo, pelo seu próprio exercício, construindo assim, sempre novas noções de pessoa, sujeito e comunidade, que se reelaboram constantemente de maneira inacabada, produzindo novas identidades culturais por meio do corpo/ do mito/ do rito, emoldurando os territórios brasileiros. Sendo assim, as ritualidades nos revelam valores de ordem estética que nas culturas africanas recriadas no Brasil, também são éticas, não havendo dissociação entre ambos: ética-estética. Ao compreender o corpo em performance ritual encontramos com saberes de ordem política, filosófica, sociocultural entre outros. Modos de conceber o mundo que nos localiza a partir de temporalidades simultâneas e recontam por meio e através da diferença às dinâmicas civilizatórias do negro africano e sua continuidade no Brasil. Portanto, é urgente compreendermos as práticas performáticas negras, por seus próprios valores, signos e simbólicos, desviando de toda e qualquer folclorização e redução desses saberes. Assim, por meio de novas inscrições produzidas no e pelo corpo. Sempre contar, o que “[...] África se tornou no Novo Mundo e o que fizemos da África: a África que recontamos por meio da política, da memória e do desejo” (HALL, 2018, p. 94).

Referências

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. In: PEDROSA, CARNEIRO, MESQUITA (Orgs). *Histórias Afro-Atlânticas: [Vol.2] antologia*. São Paulo: MASP, 2018.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira,. 4. ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica etnopesquisa-formação**. 2. ed. Brasília: Liber, 2010.

Agdã: dinâmica da civilização africano-brasileira

MRTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, Santa Maria, v. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.5902/2176148511881>>. Acesso em: 30 jun. 2024.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PETRONÍLIO, João. **CATIÇO: a construção do corpo negro na encruzilhada**. 2022. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36302>>. Acesso em: 30 jun. 2024.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nãgô e a morte: Pãde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 2010.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **EXU: o guardião da casa do futuro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SIMAS, Luiz Antônio. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. **Umbandas: uma história no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

5

MÃE DO CORPO E A PRÁTICA DE ARRUMAÇÃO

*Nayara Marcelly Ferreira da Silva*¹

Um encontro à espreita

Sou um pedacinho de muitos
(Ana Mumbuca, 2020)

Ao chegar na casa de Joana Astrogida da Silva em Laranjal, deparei-me com um dia chuvoso, o que criou um ambiente propício para uma conversa que se estendesse para além de uma entrevista. A partir da discussão sobre a "mãe do corpo", Joana explicou: "Veja só, o seu corpo é jovem, você ainda não teve filhos, a mãe do corpo se expressa após a experiência do parto. Nesse momento, ela percorre o corpo, daí a importância de cuidarmos dela. No entanto, estamos sempre em interação com ela; ela vive neste corpo." A atmosfera da chuva que nos envolvia parecia ecoar a ideia de fluidez e movimento, pois este corpo não está desconectado de outras relações, mas está constantemente em fluxo com diferentes forças e agenciamentos. A "mãe do corpo" constitui como uma dimensão vital na vida das mulheres, mesmo antes da maternidade. Ela habita este corpo e está sempre situada no umbigo. Não é um órgão ou uma doença, mas sim uma força que indica a relação de exterioridade que constantemente move os corpos femininos, principalmente em situações relacionadas ao sangue, como a gravidez e a menstruação.

Vislumbramos o corpo como uma dimensão central das práticas de "arrumação", concebidas como um ato de "arrumar" o corpo contra os

¹Estudante de Doutorado, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Amazonas.

infortúnios e doenças que não apenas perpassam o corpo, mas também o território, pois a terra é vista como uma extensão do corpo. Não há divisão, mas uma conexão intrínseca entre diversas formas de existência. Nesse contexto, compreendemos que o corpo físico não indica a totalidade do ser, assim como a pessoa não se limita apenas ao seu corpo físico. Há uma complexidade maior em interação, uma rede de agenciamento e influências que transcende as fronteiras da fisicalidade. E é a partir desse entendimento que adentramos no encontro com a “mãe do corpo”, nos coletivos quilombolas de Laranjal² e Cambambi³ em Mato Grosso⁴, mergulhando mais fundo nesse universo de conexões sempre parciais e situados (Haraway, 1995).

A “mão do corpo e seus agenciamentos

Mais do que saber, é preciso sentir

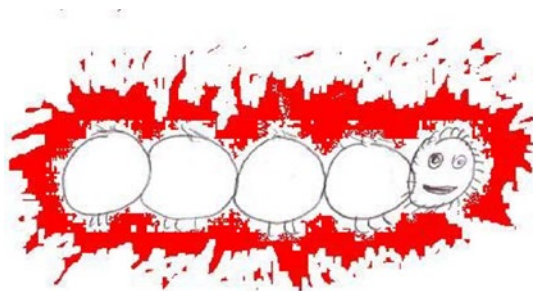
(Joana Astrogida)

A “dona do corpo” entre os Tupinambá da Serra do Padeiro.

² Laranjal obteve o reconhecimento e a titulação quilombola através do Laudo Antropológico realizado em 2014, no qual tive a oportunidade de participar como parte do Programa de Iniciação Científica sob a orientação do professora Sueli Pereira Castro. A comunidade é composta por 50 unidades familiares e está localizada nas proximidades dos Distritos de Cangas e Chumbo.

³ O Morro de Cambambi é reconhecido como comunidade quilombola, e o Laudo Antropológico para o processo de titulação está em fase de conclusão, sendo orientado pela professora Sonia Regina Lourenço. A comunidade é composta por 15 irmandades, que são formadas por grupos de parentes e têm forte devoção aos santos. Está localizada nas proximidades do Distrito de Água Fria.

⁴ Segundo dados do censo de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população total de Mato Grosso atingiu a marca de 3.658.813 habitantes. A história e a composição desse estado são marcadas pela diversidade de grupos sociais, incluindo socialidades indígenas, ribeirinhas e quilombolas. De acordo com informações do IBGE, Mato Grosso abriga uma população quilombola que ultrapassa 11,7 mil pessoas, distribuídas em mais de 78 territórios oficialmente reconhecidos como quilombos.



Acervo: Dissertação de Ulla Macêdo, 2016.

Era manhã, sete horas, quando chego à casa de Joana. Ela me recebe com muita empolgação dizendo “entre, minha menina, você chegou com a chuva, olha só que benção”. Observo que Florentino, marido de Joana, estava carpindo a pequena plantação de mandioca. Aceno para ele que me retribui “bom dia! Já comecei o dia trabalhando, agora com a chuva a mandioca vai firmar e crescer”. Concordo e exclamo “é, sim, agora elas vão poder se desenvolver”. Joana se senta ao meu lado e continua:

Joana - pois é, para cá estava precisando chover mesmo. Não estava chovendo bem nos últimos anos. De primeiro, janeiro era só chuva. Mas hoje está diferente.

Nayara - sim, ainda mais com as queimadas em Pantanal nos últimos anos. Então havia diferença entre o tempo de hoje e o tempo antigo?

Joana - de primeiro até a terra era diferente. Tinha mais terra para plantar, hoje a terra está nas mãos das grandes fazendas e das grandes plantações de soja. Naquela época não, a gente ainda podia escolher a terra para sangrar.

Nayara - o que é terra para sangrar?

Joana - a terra precisa ser sangrada para poder plantar. O melhor dia é o dia de Santa Cruz, dia três de maio. O dia de Santa Cruz foi o dia que Santa Helena encontrou a cruz de Jesus, então a terra é o lugar onde se nasce e onde se morre. Porque foi nela que Jesus morreu e renasceu. A terra também é viva. É onde se planta e onde se colhe, a vida e a morte. Por isso é sangrada.

A expressão “terra para sangrar” está associada à relação entre vida e morte, entre o plantar e o colher. A terra é um corpo que sangra. É uma vida que gera outras vidas. Uma condição que se coloca é perceber a terra como parte de um mesmo corpo. Isso possibilita refletir sobre a expressão “eu sou para a terra o que a terra é para mim: corpo e vida”, conforme destaca Joana. Não há aqui uma separação e nem uma apropriação. O território não é apresentado como um corpo indivisível, mas um corpo em interação com distintas formas de socialidades, humanas e não humanas⁵. Isso pode ser atrelado aos estudos realizados por Tânia Stolze Lima (2002) sobre a cosmologia e as noções de corporalidade entre os Juruna, ensinando que:

O que não parece haver ali é a função do absoluto. No cosmos juruna tudo é relação. Se quisermos imaginá-lo como uma grande teia de relações, não podemos nos esquecer que essa teia nem é dotada de um centro único, nem destituída de centro: disso, existe ali uma infinidade, tantos quantos são os tipos de corpos e de ponto de vista (Lima, 2002, p. 14).

A presença da ideia de relacionalidade nas cosmologias de Laranjal e Cambambi ressalta a importância dos processos de formação de corpos e pessoas, os quais são fabricados de maneira relacional e particular, contrastando com nossa própria concepção do que constitui um corpo e como ele é criado. Nessas cosmologias, destaca-se a intrínseca relação entre os seres humanos e outras formas de existência, sejam elas humanas ou não, incluindo plantas, vegetais, animais e a “mãe do corpo”. São modos de interação que englobam afetos e atenções que vão além da comunicação verbal, envolvendo outras dimensões e alterando nossa percepção da vida, seja através da escuta, do toque, do olfato e de outros sentidos. A dimensão do corpo e

⁵ Para esses contextos, os não humanos podem ser descritos enquanto “gente como a gente, mas com formas distintas”, envolvendo plantas, vegetais, animais, seres encantados e as fases lunares.

da pessoa situam os sujeitos para além de uma fisicalidade, apontando como o corpo também é influenciado por um mundo que não é estático, mas sim intrusivo.

A partir desses contrastes, Tânia Stolze Lima (2002, p.11) destaca que nossa cosmologia é fundamentada em certos princípios distintos: 1) o corpo é considerado uma entidade separada, física e objetiva, e, portanto, independente das relações que mantém com outros corpos; 2) a noção de pessoa está intrinsecamente ligada à humanidade, implicando que apenas os seres humanos são considerados pessoas; 3) o corpo humano desempenha tanto o papel de princípio de individuação quanto de subjetivação. Veremos no decorrer das próximas páginas a existência de outras formas de se relacionar com o mundo, o corpo e pessoa, pautada na forma de pensamento circular e orgânico manifestado nas práticas cotidianas.

Terra para sangrar: vida e morte

“A terra deu, a terra quer” – Antônio Bispo



Paisagem do território quilombola de Cambambi – MT

Fonte. Acervo da autora, 2023.

A terra é um corpo que sangra. É nela que o umbigo do recém-nascido é enterrado juntamente com o “companheiro da criança” que os de “fora” compreendem como a placenta. As cosmologias de Laranjal e Cambambi propõem uma relação inseparável entre a terra, o umbigo e a placenta. Todos fazem parte de uma corporalidade que precisa ser entendida e respeitada. Muitos médicos e enfermeiros ignoram essa prática e acabam descartando a placenta e o umbigo como se fossem ausentes de significados. Como bem ensinam Ildete Miranda de Oliveira e Joana Astrogida da Silva, parteiras das respectivas comunidades, o umbigo e a placenta não são “pedaços vazios”, mas sim “parte da criança” que quando jogado fora traz malefícios ao seu constante crescer.

Por isso, deve seguir um conjunto de atribuições ao umbigo e à placenta. Por exemplo, não pode deixar cachorro ou qualquer outro animal comer, se não ele se transforma em uma assombração que persegue a criança quando um adulto não se encontra. Além disso, se não forem enterrados na terra onde seus ancestrais nasceram e morreram, a criança pode crescer distante de suas irmandades e familiares, podendo gerar uma quebra de vínculo com as parentelas.

A “mãe do corpo” é uma categoria desconhecida pela biomedicina. A mãe do corpo não é uma doença e nem infortúnio, mas faz parte do corpo feminino, sendo compreendida como uma “força” que habita os corpos das mulheres, podendo ser sentida em momentos ligados ao sangue, como a gravidez e a menstruação. As concepções de “companheiro da criança” e umbigo estão intrinsecamente relacionadas com a categoria nativa de “mãe do corpo”, como ilustrado no diálogo abaixo:

Antes de me ensinar sobre a “mãe do corpo”, Joana parteira de Laranjal, me fez pensar sobre o meu próprio corpo. Me dizendo “Veja o seu corpo, é um corpo jovem. Você ainda não tem filho. É um corpo que não está maduro ainda. A “mãe do corpo” é um ser que vive dentro do corpo das mulheres. A sua “mãe do corpo” está comportada em seu umbigo. Porque ainda não tem filho. A mãe do corpo só se manifesta depois da experiência do primeiro filho. Por isso, é preciso seguir a dieta e o resguardo após o parto. Porque senão ela ataca. Ela anda por todo corpo. Sobe na cabeça, vai na espinhela das costas, vai até o pé. Isso traz dores ao corpo da mulher. Quando a mãe do corpo está atacada, a gente faz a “puxação”, de fora para dentro para não espalhar a mãe do corpo. Também pode fazer a “arrumação”. Daí você cuida com a dieta também, não pode tomar sereno, não pode tomar banho na água gelada, não pode andar descalço. Porque ainda está seguindo a dieta. Não pode quebrar. Muita gente da cidade não acredita nisso, mas a mãe do corpo existe, a gente sabe lidar com ela. Os médicos pensam que a mãe do corpo é placenta, mas não é. São diferentes. A gente chama a placenta de o “companheiro da criança”, esse tem que sair na hora do parto. Mas não pode ser jogado fora como os médicos fazem. A gente enterra o “companheiro da criança” junto com o umbigo para a criança não crescer desvinculado da família e da terra onde nasceu. Ele pode até ir morar fora, mas sempre está ligado com a terra. Também não pode deixar cachorro comer, porque senão ele vira uma assombração e sempre persegue a criança. A assombração ruiva e vem de carreira e a criança chora.

A descrição do tratamento da “mãe do corpo” na “arrumação” apresenta uma abordagem abrangente para lidar com essa potencialidade. Segundo Ildete Miranda de Oliveira, a “mãe do corpo” é uma força que habita o corpo da mulher e pode atacar após o primeiro filho. Quando isso acontece, ela “anda pelo corpo”, causando desconforto e afetando a saúde da mulher. O tratamento dessa força envolve três etapas principais: dieta, puxação e arrumação. A dieta consiste em consumir alimentos leves, como a sopa de frango, com o objetivo de fornecer nutrientes para facilitar a digestão.

A puxação é um procedimento que envolve o uso de óleo de mamona. Esse óleo é aplicado no corpo em um movimento de fora para dentro, abrangendo todas as partes do corpo, desde os braços até as

pernas e costas. A “arrumação”, por sua vez, é realizada por meio de orações para os santos São Pedro, São Paulo e Santa Rita. Esses santos são acionados como intercessores divinos, buscando sua proteção e ajuda no tratamento da “mãe do corpo”. A “arrumação” é seguida pela seguinte oração:

Madre procura o seu lugar.
Onde Deus te criou
No nome do pai, do filho e espírito santo
Amém!

Deonizia ainda acrescenta que “eu vou orando e trazendo a mãe do corpo para o lugar dela no umbigo. A mãe do corpo tem a forma de uma bola e ela tem pezinhos. Quando ela anda traz desconforto para mulher. Por isso tem que tratar com a oração, a puxação e a dieta. Quando ela se comporta no umbigo, a dor alivia”. É possível notar uma relação entre corpo e território. É através do território que se manifesta as específicas práticas cosmológicas. A esse propósito, Cauê Fraga Machado (2016) argumenta que:

As relações entre o corpo e o território apontam para uma ontologia não-disjuntiva onde a pessoa e a terra estão imbricadas. Além disso, os parentes, a religião, objetos, folhas, rezas, água, animais, etc. fazem parte do encadeamento de coisas que se relacionam de modo a estender as partes do corpo e a noção de pessoa para fora da noção biológica de corpo (Machado, 2016, p. 100).

A “mãe do corpo” é uma categoria local que se aproxima das cosmologias dos povos indígenas no Brasil, sendo ela a força que controla o sangue feminino, conforme explica Joana “nós a chamamos de madre, porque é respeitada. A mãe do corpo que controla o sangue

da mulher; por isso, ela pode inflamar”. A “mãe do corpo” está em relação com o “companheiro da criança” e o umbigo. Ambos são enterrados na terra após o nascimento da criança, como forma de estabelecer uma relação com o território, a ancestralidade e as irmandades. Ulla Macêdo (2007) aponta que entre os Tupinambá da Serra do Padeiro, a “dona do corpo” é apreendida para além de um órgão e um ser, mas como uma força que ganha materialidade e é responsável pela entrada e saída do sangue. O sangue pode inflamar, sendo necessário tratá-la com “arrumação”, puxação e a dieta.

Vale ressaltar que a “mãe do corpo” não é uma figura de linguagem, mas algo que habita o interior dos corpos femininos. O termo “inflamar” não remete apenas o sentido biológico, mas também uma agência realizada pela própria “mãe do corpo”. Como salienta Joana “às vezes, a mãe do corpo chega a queimar de tanta raiva que a mulher sofre. Isso também pode fazê-la inflamar. O sangue chega até arder. Isso quer dizer que ela está brava”. Nesses momentos, segue-se um conjunto de cuidados, como não comer comida reimosa, não carregar peso e não tomar sereno. O termo reimoso pode ser compreendido como um alimento de difícil digestão; além disso, suspeita-se que causa inflamação nas feridas ou nos cortes que porventura se fazem presentes no corpo de quem o ingere. Por exemplo, peixe de “couro” (não de escama), a carne de porco, melancia, fígado, ovo, dentre outros.

Também é viável estabelecer uma conexão entre os arranjos que envolvem plantas e alimentos e seu papel no tratamento da “mãe do corpo”. Aqui, existe uma interação entre práticas de “arrumação”, o uso de plantas e alimentos específicos, bem como rezas. Cada um desses elementos aponta para sistemas de sentimentos e desejos que se entrelaçam com as pessoas, promovendo o cuidado (Alencar, 2015). Se

esses sistemas não estiverem alinhados ou compatíveis, podem ocorrer consequências adversas para o corpo. Joana acrescenta:

Se você comer ovo quando está menstruada pode fazer mal ao corpo. Porque o corpo também é quente. Então, eles não se dão. Pode fazer mal à saúde. Uma vez, após a minha primeira gestação, eu comi ovo durante a minha regra e não foi bom. Eu passei mal com a mãe do corpo.

Joana Vandelist, moradora de Água Fria, ensina que “as plantas para saúde da mulher depois que ganha bebê são o sene do campo, rosquinha, arruda e riubardo. A gente faz a queimada delas para colocar no vinho. Para ganhar força, a gente costuma enterrar a garrafa por três a nove dias. Pois a terra tem muita energia”. O território está em constante relação com essas práticas. A terra é um corpo coletivo. É nessa relação que podemos ver a relação da “mãe do corpo” com o parto. Joana explica que a prática de “aparar” é um “saber de berço”, “minha mãe me ensinou”. Afirma também que não é uma tarefa fácil. Segundo Joana, para poder realizar um parto sem complicações é preciso “sentir o corpo da mulher primeiro”. Pois a criança vem com muita força, sendo preciso dosar essa força.

A compreensão da relação de movimento e exterioridade do corpo pode ser obtida através da prática do resguardo. Essa abordagem visa facilitar a recuperação do corpo feminino após o parto, promovendo o fechamento das “aberturas” que surgiram durante o período de gestação. Conforme explica Ildete:

Durante a gravidez o corpo da mulher vai abrindo, por isso tem que tratar. O corpo abre até a cabeça. Vamos supor que o corpo é uma cova que está aberta. A mulher está grávida por nove meses. Cada dia tira um pouquinho de terra do buraco. Nove meses a mulher ganha a criança. Agora é o momento de fechar. Joga uma pá de terra, outro dia mais um pouco. É a mesma coisa com o corpo da mulher. Tem que guardar o seu tempo de fechar.

A analogia do corpo como uma cova que vai se abrindo durante a gravidez e precisa ser cuidadosamente fechada após o parto é uma forma de compreender a importância do resguardo como um momento de proteção e recuperação. Durante a gravidez, o corpo da mulher passa por diversas mudanças físicas e emocionais, e após o parto, é fundamental dar tempo ao corpo para se recuperar e retornar ao seu estado anterior. Joana em Laranjal ressalta que “esse tratamento é na base de escardar com remédio e dieta”. “Escardar” é se lavar com remédio através de banhos visando evitar cicatrizes e de “desaguar” os resíduos que permaneceram internamente no corpo da mulher evitando a inflamação.

Escardava com remédio. O banho na folha de algodão, arrumava folha de algodão, arrumava para ferver, malva-branca e batizava ele com salzinho para tomar o banho para acabar de limpar, e sair aquela água. Isso evita inflamação e cicatriz, não fica aquele bucho escuro e com cicatriz. A dieta alimentar é feita por meio de sopinha de macarrão, farinha de milho, arroz temperado e frango. De quinze a vinte dias, já pode comer de vez, mas não é bastante, é pouco alimento para não deixar aquele barrigão na mulher.

A reflexão trazida pela etnografia de Ulla Macêdo (2007) sobre a relação entre o sangue e o corpo feminino entre os Tupinambá da Serra-Ba complementa e reforça as observações de Joana sobre a importância do cuidado com o corpo da mulher, especialmente durante a gravidez e o período de menstruação. De acordo com Macêdo, o sangue tem um papel central no controle e na regulação do corpo feminino. Ele é visto como uma força atuante e imanente deste corpo, tornando-o mais flexível em certos momentos. Essa perspectiva está em consonância com as ideias compartilhadas por Joana, que enfatiza a importância do tratamento com o corpo durante a gravidez, quando o corpo fica "aberto". O resguardo, conforme apontado por Joana, envolve uma série de restrições alimentares e comportamentais, sendo uma forma de cuidado.

As categorias do "corpo aberto" e "corpo fechado" são fundamentais para compreender a concepção do corpo feminino em diferentes momentos, especialmente durante o período pós-parto e o resguardo. O "corpo aberto" refere-se à fase em que o corpo da mulher está mais vulnerável e suscetível a influências externas, como durante a gestação e o parto, quando ocorrem mudanças significativas no corpo. Durante esse período, é importante cuidar e tratar do corpo para promover sua recuperação e fechar as "aberturas" que ocorreram durante a gravidez e o parto.

O resguardo, que dura quarenta e um dias, é uma prática significativa que visa permitir que o corpo da mulher se recupere adequadamente após o parto. Durante esse período, são seguidas restrições comportamentais e alimentares para proteger e cuidar do corpo da mulher. O último dia do resguardo é considerado o mais perigoso, pois é quando o corpo está concluindo o processo de recuperação e fechando a cabeça. Nesse momento, precauções adicionais são tomadas para garantir a proteção e o bem-estar da mulher. Portanto, o "corpo fechado" indica a fase em que o corpo da mulher está recuperado e fechado após o resguardo, mas é importante destacar que o corpo está sempre sujeito a mudanças e oscilações, mesmo após esse período.

Considerações parciais

A corpo não é uma categoria definida e fixa, mas constantemente fabricada na relação com substâncias, seres humanos e não humanos. É nesse movimento que a “mãe do corpo” surge, percebida como uma força intrinsecamente conectada a outras formas de existência. Por isso, é vista como algo que requer cuidado especial, um momento que

carrega consigo potenciais perigos, já que essa força pode ascender até a cabeça e até mesmo resultar na morte da mulher. Diante dessa possibilidade, é acionada a prática da “arrumação”, que envolve uma série de rituais destinados a manter a “mãe do corpo” em seu devido lugar, simbolizado pelo umbigo. Entre esses rituais, estão incluídas a evocação de preces, o uso da técnica da “puxação” e a adoção de uma dieta alimentar específica. Em algumas situações, parteiras chegam a amarrar a “mãe do corpo” para garantir sua segurança no umbigo, até que ela se acalme.

A “mãe do corpo” nos possibilita compreender que o corpo é um agente ativo na produção de conexões, tanto humanas quanto não humanas, pois está em constante interação com diversas potencialidades que escapam de uma simples relação de causa e efeito. Essas interações envolvem transformações que podem ser entendidas como uma arte da dosagem, o *pharmakon*, termo grego com o sentido de exprimir o uso certo de palavras e de substâncias e os modos de fazer bem uma sessão de cura – um remédio, por exemplo – praticados pelas benzedeiras e raizeiras do cerrado (Alencar, 2015; Lourenço, 2022, p. 329).

Compreender as formas de agenciamento da “mãe do corpo” não se limita apenas à sua materialidade física, mas também requer uma compreensão do contexto cosmológico no qual ela está inserida. Portanto, ao refletir sobre a “mãe do corpo” e as práticas de “arrumação” por ela acionadas, é fundamental compreender como a evocação dessas práticas transforma o corpo, que está constantemente em movimento, seja ele aberto ou fechado para diferentes influências, momentos e interações.

Referências

- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *cadernos pagu*, Campinas, n.5, p. 07-41, 1995
- LIMA, Tania Stolze. "O que é um corpo?" *Religião e Sociedade*, vol. 22, no. 1, pp. 9-20, 2002.
- LOURENÇO, Sonia Regina. Quilombos: modos de existência, zonas de interstícios e resistência. In: DIEHL, Eliana Elisabeth et al. *Antropologias do contemporâneo: uma homenagem a Sônia Weidner Maluf*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2022.
- MACEDO, Ulla. "A 'dona do corpo': um olhar sobre a reprodução entre os Tupinambá da Serra-BA. Dissertação de mestrado. Bahia: UFBA, 2007.
- MACHADO, Cauê Fraga. Agenciamentos da benzedura: O sistema de cura no Quilombo da Casca/RS. *Revista ACENO*, 2016.
- MUMBUCA, A. O voo das abelhas da terra. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. Modos quilombolas. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 9, p.58-65, 2016.
- VIEIRA, Suzane de Alencar. Resistência e Pirraça na Malhada. *Cosmopolíticas Quilombolas no Alto Sertão de Caetité*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional, 2015.

SEGUNDO SOPRO
CORPOS E PROCESSOS CRIATIVOS

6

ORÉ (NÓS): O HOMEM AMAZÔNICO COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO EM DANÇA

*André Duarte Paes*¹

*Marília Vieira Soares*²

A direção do Corpo de Dança do Amazonas³ propôs a criação de um novo repertório para a companhia que abordasse sobre a identidade amazônica, a cultura regional, a valorização do artista amazonense e a exploração de novas epistemologias culturais. A ideia da obra partiu do discurso corporal dos integrantes da companhia na condição de compartilhar experiências e pesquisas em um processo colaborativo, e na relação com o constante fluxo de informações com o ambiente de existência.

O ponto inicial para o processo criativo foi provocado pela seguinte questão: como se desenvolveu a Amazônia? Pesquisadores nos falam que a Amazônia se desenvolveu transversalmente por um processo temporal em que cada indivíduo nascido no local, ou adentrado à região, cruzava-se com espécies diferentes entre índios, mestiços e brancos, suscitando um sujeito racial mais nativo do que branco. A existência na Amazônia se desconjuntou com a amplitude desse fluxo migratório realizado sem qualquer método demográfico. Ao invés de uma

¹ Doutor em Artes da Cena (UNICAMP/SP); mestre em Letras e Artes (UEA/AM); especialista em Metodologia do Ensino Superior (UNINORTE/AM); graduado em Dança (FAP/PR) e artista-docente (UEA/AM) - ID ORCID 0000-0001-5083-5071 apaes@uea.edu.br

² Doutora em Educação (UNICAMP/SP); mestre em Artes Cênicas (USP/SP); graduada em Licenciatura em Dança (UNICAMP/SP) e professora aposentada/colaboradora no Instituto de Artes da UNICAMP/SP mvbaiana@gmail.com

³ Criado em 1998, o Corpo de Dança do Amazonas foi o terceiro grupo constituído de forma profissional pela Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas, com seleção pública para renovação e contratação de trabalho. Disponível em: <https://cultura.am.gov.br/portal/corpo-de-danca-do-amazonas/> Acessado em: 20/10/2022 às 21:40

colonização fez-se originar determinados fenômenos sociais graves, causando uma devastação em todos os sentidos (Araújo, 2003; Ribeiro, 1995).

A partir desse contexto, diálogos reflexivos surgiram direcionando o homem amazônico como dispositivo de criação, na intenção de estimular o pensamento sobre o povoamento da Amazônia, considerando as interferências do homem branco sobre os indígenas e seus descendentes caboclos. Uma rede de significados foi compondo o caráter cultural fragmentário da obra, possibilitando expressar esta narrativa através da linguagem corporal, produto da subjetividade do homem que reflete na formação da consciência e conservação de seus recursos naturais e culturais.

Segundo Caetano (2005), o caráter humano geralmente se constitui pelas referências externas, um modo muito comum de absorção para a formação do sujeito. Nesse processo invertemos esse modo de absorção, ou seja, nossas influências partiram de um olhar interno, para dentro de si, na qualidade do homem amazônico pesquisador das próprias experiências, em busca de sensações análogas à temática. A nossa história compreendida por nós como sociedade oriunda desse encontro mesmo em confronto com determinadas realidades em seu eixo de ação. A partir desse olhar surgiu o nome da obra: *Oré*⁴ – uma herança cultural da Amazônia.

Destaco aqui a estética pós-moderna coreográfica em dança contemporânea para o desenvolvimento da obra, e que culminou a produção deste texto, evidenciando como apoio, uma concisa passagem por noções e conceitos de homem amazônico essenciais à apreensão de

⁴ Significa nós na língua Tupi Guarani. Fonte: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/ore/>
Acessado em: 26/10/22 às 20:30.

uma análise preferencialmente artística. A partir dessa organização qualificamos esse processo criativo como uma abordagem estética-ensaísta, cujo conteúdo da obra parte da natureza reflexiva e autônoma, pela escrita analítico-discursiva de uma manifestação cênica, considerando os aspectos estéticos e configurando-se com um exercício autocrítico do fazer artístico (Marcuse, 1977).

Ao mergulhar nesse processo criativo, os limites entre teoria e prática foram atravessados para além das possibilidades existentes, assentando um labirinto de subsídios influenciadores que permitiram dialogar e refletir sobre o assunto em questão. Dessa forma, a tradução intersemiótica contribuiu como tática empregada para esse processo de criação coreográfica, partindo da tradução de um signo verbal (texto) para outro não verbal (movimento) (Plaza, 2003). A improvisação foi aplicada como técnica de composição coreográfica apoiados no sistema Laban de movimento (Guerreiro, 2008; Laban, 1978).

As etapas obtidas transitaram pela razão sólida, por práticas de representação e corpo-criação (Rengel, 2007). A partir deste trajeto brotou “o processo técnico afetivo de traduzir a percepção mental em forma objetiva” (Loureiro, 2002, p.36). Em vista disso, optamos pela prática como pesquisa como método para o qual pode-se simbolizar essa temática por meio de laboratórios direcionados aos intérpretes alinhados com o criador na exploração do potencial artístico, deixando-os à vontade em contato com diferentes qualidades expressivas de movimentos (Geraldini, 2009).

O Corpo de Dança do Amazonas apresenta em seu repertório várias obras que retratam este tema. A ideia era buscar para esta criação, diferentes modos de investigação para além daquilo já produzido, aguçados por novas óticas perceptivas enquanto criadores na intenção de basear e arquitetar outras configurações em dança. Diversas vozes

serviram de apoio, sendo elas sensíveis, poéticas e ajustadas às mais variadas configurações de expressão humana, levando em conta o indivíduo de forma integral assim como toda a rede de relações da qual faz parte e interage.

Ainda que os laboratórios corporais tenham sido norteados por esses contextos iniciais e por outros que foram surgindo no decorrer do processo, nos deparamos com a sensação de impotência, dúvida, entusiasmo e desânimo, na condução da criação. Aceitamos este estado de negação, pois percebemos que esta lacuna abre caminho para elaborar afirmações. Acreditamos que não há processo cem por cento seguro, pois, cada criação exige dedicação e muito trabalho, e quando percebemos o processo criativo nesta fase é porque já está em andamento.

Na sala de ensaio trabalhávamos com textos como motivação de criação. A cada etapa do processo, um tema era abordado como caminho para acessar o corpo marcado pela ancestralidade. A escuta interna atravessou todo o procedimento em busca de estéticas de sensações de um corpo situado numa região conforme suas categorias, de onde surtiu seu âmago de grupo e conseguiu permanecer o que se nomeia como cultura, e onde existe cultura é porque existe história (Muniz, 2011).

Pesquisadores nos dizem que, antes da chegada do colono, a Amazônia era povoada com suas aldeias indígenas e seus descendentes caboclos. Ambos cultivavam uma cultura relacional respeitadora com a natureza, exploravam do meio ambiente somente o necessário para sua sobrevivência, sem precisar exceder os limites florestais e os recursos naturais (Piza.; Téran, 2009).

A forte ligação do homem amazônico com a terra lhe deu consciência do meio que enfrenta, sendo este indiferente e abdicado para poder viver e resistir à pressão da natureza desmedida. Para os

nativos, a terra não se limita só como fonte natural, mas como embargo sociocultural preceptor de conhecimento e crenças. O desempenho e a sustentação ambiental estão intimamente relacionados com a sobrevivência da população amazônica (Filho, 2006).

Na maioria das narrativas registradas sobre a conquista do território amazônico pelos europeus e seus descendentes, houve relatos de miséria, fome, violência, doenças, descaracterização cultural, migrações coagidas e um olhar distorcido sobre a natureza e a defesa das matérias primas da região. A cultura da valentia e cobiça foram trazidas nas bagagens dos imigrantes. O encontro entre colonos e nativos foi visto de maneira desconfortável e de extrema violência. Esta aproximação, durante o período da povoação amazônica, ficou marcada por ambos devido as distinções culturais e a de pertencerem à mundos diferentes.

Com a chegada do período colonial, a Amazônia passou a ser observada por olhares ambiciosos e de opressão pelo europeu e seus descendentes. O atual homem amazônico capitalista ainda tem essa visão da natureza como mina abundante de especulação e causadora de riquezas. Os recursos são coletados e usados sem critérios, a natureza é extinta por ser um obstáculo para a exploração e as nações indígenas desprezadas e ignoradas ao máximo (Piza; Téran, 2009).

Diante desse contexto algumas palavras-chave foram abstraídas e moveram propósitos cênicos, trazendo o simbolismo da extração nos corpos dos intérpretes que ora se transformavam em nativos e ora em natureza, num vaivém cênico entre duelos. Alguns metros de tecido branco, fino, leve e muito transparente em formato de tira foram disponibilizados para cada dupla de intérpretes, e um deles ficava envolvido com o tecido enquanto o outro experimentava possibilidades de retirar o tecido (extração) enquanto ambos se moviam. Não foi tarefa

fácil, pois precisou de vários encontros para dominar os gestos, e estes simbolizavam a extração de matéria prima.

O fator tempo foi predominante na dinâmica dos corpos, alternados com frases de movimentos ágeis e corridas pelo palco. A dramaticidade cênica se constituiu pelo enfrentamento entre dois grupos discordantes, nativos e colonos, representados pelos intérpretes. A ideia era encenar uma atitude corporal com pausas, olhares afrontosos e deslocamentos circulares dos corpos, com a imagem de invasão, e revelando o conflito entre ambos. O propósito cênico era não ceder à forma de domínio imposta pelo colono, não como ato impotente pelos nativos, mas pelo simples fato de não chegar à forma de domínio imposta pelo colono e por não se identificarem com tal método atribuído (Figura 1).

Figura 01



Oré (Nós): Corpo de Dança do Amazonas – CDA em 2009 Fonte: acervo pessoal

Na maior parte das cenas os intérpretes permanecem dispostos em oposição, representando a tentativa de comunicação entre culturas distintas em conflito e sem acordo. Baseado no conceito de conservação, de um lado temos a cultura que conserva o meio ambiente, respeitando

os limites adequados para manter suas características e seu equilíbrio, do outro lado, a cultura que desconhece territórios externos e age por impulso sem perceber aquilo que o outro valoriza, exploram sem substituição biológica ou nem garantem algumas exultações para a harmonia cultural (Okamoto, 2002).

Os colonizadores, no seu modo de entender o meio ambiente, decompõem a natureza, poluem os rios, abatem as matas, inviabilizam a caça e a pesca, lançam aos índios toda a brutalidade e doenças dos brancos. Também existe fortes sinais de que a maior parte dos modelos importados de preservação são inadequados para o nosso fator ecológico e sociocultural, pois não alcançam seus objetivos de conservação (Ribeiro, 1995; Fearnside, 2003).

O terreno amazônico apresenta qualidades próprias e a mata gigante serve para impedir o alcance daquelas raras espécies verdadeiramente benéficas. Todavia, o importante é o domínio das entradas de acesso aos seringais e o recrutamento da mão de obra forçada indispensável para explorá-la. Já o rio é o elemento no qual o homem não se atém como colono, mas apenas abriga-se como desbravador até a exaustão dos seringais (Filho, 2006).

Para a valorização da natureza na condição de conservar a biodiversidade é necessário compreender o sistema de desflorestamento para requerer mudanças nas políticas públicas ambientais e mover ações conscientes de proteção. Existe uma larga oposição dos órgãos governamentais no processo de avaliação e amparo da biodiversidade, e do campo natural (Diegues, 2000).

Essa ideia de invasão pelos colonos motivou a elaboração das primeiras cenas da obra, com a representação dos corpos saqueando e coletando os recursos naturais sem entender a organização social dos nativos. A estética inicial da obra girou em torno da barreira

epistemológica constituída pelo etnocentrismo, impedindo os colonos de ver a cultura do outro além das suas próprias categorias. O conflito entre o poder indígena e o poder do branco se esgota sem afirmar que um seja melhor que o outro. O discurso cênico coloca que há uma distinção entre os poderes, porém, o poder do branco sempre se vendo como o principal, admirável e correto.

Outro ponto atraente que moveu este processo foi essa questão de poder entre ambas culturas. Para representar este contexto, o fator espaço de Laban, serviu para guiar uma dupla de intérpretes tanto em sua posição cênica, quanto na expressividade, juntos despojavam dinâmicas corporais diretas e níveis de movimento. A cena propõe a relação obtida nos estudos da etnologia que acredita que as sociedades primitivas são civilizações que possam ficar à disposição da cultura ocidental. E que o Estado é constituído por uma base categórica cujo modelo é regido pelo comando-obediência.

O poder entre essas civilizações é abordado cenicamente num ato que revela percepções diferentes. A visão do ocidente e o modelo dos indígenas, ambos exibem, de modo particular, soluções distintas ao encarar e deliberar seu próprio problema. Na cena, propomos trazer o olhar adventício do indígena ao ver alguém mandar no outro e o outro obedecer; a incompreensão do colono sobre os indígenas de possuírem os mesmos direitos e ganharem o mesmo tratamento, e a ausência de divisões sociais em sua cultura (Figura 2).

Figura 2



Oré (Nós): Corpo de Dança do Amazonas – CDA em 2009 Fonte: acervo pessoal

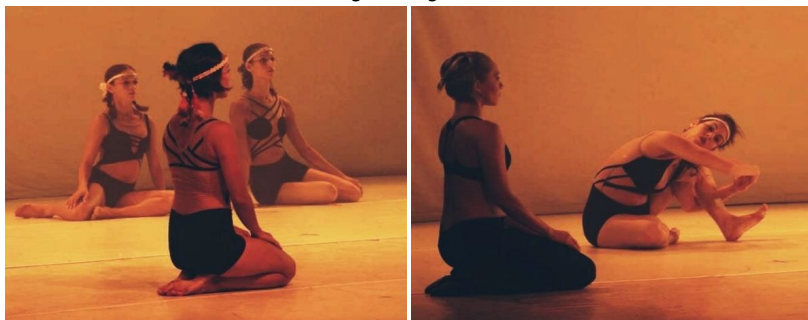
O discurso se modifica a cada instante na obra em um ato súbito de veracidade e entusiasmo, apoiado na percepção de mundo, incluindo as pessoas ao redor. O homem representado em estado efêmero, buscando novos desafios, num ambiente de mutação cujo fluxo de informação entre ambos não estagna. Mostra um homem mais humanizado nos mais variados feitiços afetivos; nessa ampla complexidade de relações políticas que volta e meia afrontam suas representatividades com crises, prejudicando a nossa capacidade e a forma como a sociedade tende a creditar seus medos, sempre crescentes, mais que mera e triste constatação, um alerta revigorante.

Além de discorrermos cenicamente sobre este domínio político a partir da dicotomia comando-obediência, agregamos à narrativa a questão da comunicação entre culturas. O colono, mesmo com a impossibilidade de compreender outras sociedades, entra numa espécie de 'babel' com os indígenas. Desse modo, o conflito gira em torno da recuperação do homem com o seu corpo e de seu corpo com o mundo em uma sociedade sem finalidade humana.

Os atributos culturais do povoado amazônico se fundaram através de povos distantes com diferentes idiomas, crenças e etnias. Esse encontro por vezes forçado, violando o corpo indígena, despertou inspirações poéticas imaginárias sobre lendas, crenças e mitos, conforme as características da região. A combinação entre índios e povoadores europeus geraram os caboclos que em seguida coexistiram com judaicos, africanos, japoneses e nordestinos. Assim, se desenvolveram como nação durante esse período processual lendário e fidedigno. (Benchimol, 1999).

Nesse processo criativo, este contexto foi abordado para dar o equilíbrio e a harmonia no roteiro da obra. Apresentar a nova natureza e o novo homem, avançando cada vez mais para o ataque de uma nova transformação social. Mesmo que seja difícil para o indivíduo saber o que quer ou mesmo o que deve buscar. O importante era deixar fluir com a sua própria expressão, num certo diálogo em que o receptor também estará descrevendo a sua própria vida. Dessa forma, as cenas foram se compondo numa sensação lógica, mas logo se rescindiam com o surgimento de outra, dando a impressão de retomada a sua linha de narrativa fragmentada entre essa relação de causa-efeito num plano libertário (Figura 3 e 4).

Figura 3 Figura 4



Oré (Nós): CDA - 2009 Fonte: acervo pessoal Oré (Nós): CDA - 2009 Fonte: acervo pessoal

O homem amazônico, além de possuir habilidades para trabalhos manuais, tem o hábito de madrugar e suas atividades são diversas como: a caça, a destilação do pau-rosa e do álcool para a cachaça, a extração da seringueira, da castanha, da copaíba, da madeira, do caucho, do café, a coleta de marisco e a organização dos festejos. Sua produção comercial é quase toda autoral e sem noção exata do valor de seu produto. A culinária regional possui peculiaridades próprias, porém necessitou de algumas alterações, mas não se distanciou de suas bases fundamentais. Tudo isso abraçando à disponibilidade dos recursos da região onde habita (Araújo, 2003).

O ambiente geográfico influenciou na construção do caráter do homem amazônico com as propriedades de ser pacato, calmo, valente, calado, entroncado, persistente, resistente, pernas torneadas, filósofos e resignados. Sendo este rotineiro e pouco aspirante a escola rural. Em seu complexo cultural envolve uma conexão tradicional de valores, costumes, crenças e estilos de vida que configuram uma organização social com normas de informação, práticas e uso das fontes naturais sacadas da natureza pelos quais são responsáveis pelos modos econômicos subsistente e do comércio (Benchimol, 1999).

Os colonizadores e povoadores da Amazônia implantaram novos instrumentos e técnicas na região, causando adaptações nos valores e culturas locais. Devido a isso, o modo de ser regional se modificou e, ao ‘amazônizarem’, invadiram parte de suas identidades originais. Com a interseção de progênes e costumes, o decurso de desordens e o domínio das terras, alcançaram conhecimentos locais, formando novos padrões comportamentais, aumentaram seus descendentes entre ribeirinhos, aldeias e cidades da região, tornando-os mais afetuosos e menos ríspidos, ou seja, viraram a base do que são hoje – os caboclos (Piza.; Téran, 2009).

Essa constituição cultural do homem amazônico serviu como referência para a expressividade corporal cênica dos intérpretes, revelando que toda sociedade tem sua possibilidade histórica, possui seu contexto, sua existência e sua organização social. Nesse sentido, cogitamos que seja essencial um olhar sobre as sociedades a partir delas, retirando o Ocidente do centro das atenções e perceber a questão do poder através de seus próprios atributos, tornando possível uma antropologia política.

Em todos os ciclos da Amazônia, não é difícil concluir que, as identidades locais e a natureza submergiram. As consequências desse povoamento contribuíram para a expansão demográfica, a fronteira agrícola, a pecuária, o mineral e a criação dos centros industriais. Ainda deu origem as manifestações sociais, os conflitos de terra, as invasões de áreas indígenas e a destruição da floresta gerando o impacto ecológico, tornando-se crucial em diversas áreas de expansão e penetração desse perímetro humano. Há povos que ainda vivem, lutam e se refugiam em regiões inacessíveis, mantendo-se em pequenas partes da Amazônia (Benchimol, 1999).

Todo esse caos movido pela ganância não mediu esforços para amplas consequências em processo de desenvolvimento, no qual permanecemos e do qual ainda não conseguimos nos livrar. Diante disso, inspirações dispararam para explorar e compor narrativas em várias partes do processo criativo. Vários jogos de improvisação foram aplicados, sempre partindo da ideia de poder, submissão, comunicação, conduta e incompreensão. O alvo era representar essa sociedade oriunda deste conflito, erguida pelos colonos, constituída por mestiços e caboclos da Amazônia, integrante das diferentes culturas da sociedade brasileira (Figura 5 e 6).

Figura 5 Figura 6



Oré (Nós): CDA - 2009 Fonte: acervo pessoal Fonte: acervo pessoal

O poder (não) seria coercitivo? Eis a questão lançada na obra a respeito da produção histórica, por meio da repressão reflete nas produções bibliográficas que valorizam olhares externos, sempre ignorando os povos tradicionais. Cada povo tem sua maneira particular de pensá-lo e que, de fato, não há sociedade sem poder, mas no dever que cada sociedade possui de deliberar tal questão. Entretanto, não estariam os autores sendo vítimas do etnocentrismo? Vale a pena discutir os estudos voltados a querer adotar as camadas ocidentais como determinação de produção histórica.

O ser humano pode preencher e abrigar toda a realidade perceptível do ambiente sem negar a inteligência, o sentimento e a alma. A cultura é feita e refeita cotidianamente, atravessadas por diversas informações que podem constituir os nossos valores, acarretar resultados para a vida e revelar como a gente se vê e como notamos o mundo. Hoje, para se desfazer das ameaças a própria subsistência humana, se tenta restaurar através de ações educativas e dos meios de comunicação social, a percepção de preservação da natureza que os antepassados possuíam e a conscientização de conservação ambiental (Sen, 2015).

Todo esse contexto sobre o homem amazônico em sua insurgência civilizatória impulsionou esse processo criativo para o Corpo de Dança do Amazonas. Em sua composição buscou, sem versar por caricaturas regionais, traduzir essas relações da conduta humana em sua identidade cultural, do modo como foi colonizada a Amazônia e os consequentes impactos pelo atual homem amazônico capitalista. Diante desta alusão foi possível dialogar com tempo-espço, sempre aguçando um olhar afetivo sobre nossa história, permitindo seguir esse percurso e acreditando que isso possa contribuir com a nossa busca por possibilidades de transformação social.

O processo criativo não seguiu nenhuma corrente específica de dança e nem negou qualquer influência de técnicas corporais. Os intérpretes-criadores tiveram total liberdade de interagir com meios e formas, abstração e contextualização, sempre buscando uma estética aproximada das intuições artísticas em dança. Sem as determinações formais da síntese fechada, fomos contaminados pelos ideais de pós-modernidade das diversas linguagens artísticas, sobretudo, a dança. Dessa forma, podemos aderir enfaticamente do que o consciente tentou expressar pelas noções e experiências (Gomes, 2009; Matos, 2000).

O processo foi conduzido por mim através de uma criação coletiva que, juntos oferecemos autonomia para o trabalho, revelando potenciais ocultos, impulsionando-os para lugares inimagináveis, com expressões que superaram as aptidões naturais e as técnicas formais. Nessa experiência, abordamos valores peculiares que muitas vezes são ignorados por outros artistas que desconhecem ou que não acreditam na potencialidade de temas locais para a produção artística, pois ainda estão atrelados pelas influências eurocêtricas.

As figuras geométricas presente na cultura dos povos indígenas como: linhas, círculos, diagonais, cubos, dentre outros, serviram para

conduzir com fisicalidade e destreza técnica os corpos no espaço cênico. Assim, os intérpretes foram orientados dentro de seu potencial, pois, seria contraditório exigir algo distante de sua realidade, sem valorizar sua identidade expressiva, o jeito de ser dos artistas locais e todo o estudo feito nesse processo de mutação social. O propósito era dar “a impressão de se estar assistindo à vida em si mesma e não uma coreografia propriamente dita” (Silva, 2000, p.126).

O Corpo de Dança do Amazonas, que nesse período estava sendo dirigida por Monique Andrade e Getúlio Lima, sempre procuraram observar o cenário da dança no país e também a interagir com os acontecimentos culturais de outros locais, porém nunca se deixou de realizar estudos sobre nossa identidade regional para a arte da cena e pensar a nossa região como inspiração para criar uma obra que falasse da população e dos artistas locais, da nossa cultura.

O desejo realizado na obra não somente envolve, as sensações-abstrações dos intérpretes-criadores ou a percepção sentida em acordo com as experiências do espectador, como também aceita o argumento sobre as transformações da experiência do espaço-tempo que atingiram as formas de representação na arte. Em torno dos aspectos artísticos vigentes nos processos criativos é importante lembrar que não existe um único modo de leitura da obra, pois não se pretendeu designar metas, mas se versou na absorção dos dados vitais dentro do seu foco e objetivo, que estimulou, norteou e elaborou os processos criativos e de composição coreográfica (Harvey, 2006; Lobo.; Navas, 2008).

O ambiente sonoro flui conforme o estímulo conduzido pela artista Marlui Miranda⁵ ao som do álbum “Ihu, Todos os Sons”⁶ acompanhando as partituras de movimentos executadas pelos intérpretes da dança. E os elementos cênicos adotados recordam o artesanato indígena junto com a vestimenta, que lembram as nuances geométricas da pintura corporal indígenas nas cores que simbolizam tempos sombrios e tempos de paz. O resultado é um olhar diferenciado para criações em arte com aspectos relacionados a leitura formal, dos elementos expressivos que compõem os movimentos, da leitura interpretativa e a contextualização histórica proposta pelo coreógrafo que auxiliou a obra em questão.

Abrigamo-nos no caminho de uma luta criadora, de uma ética artística e humana, de uma postura filosófica das inquietantes provas do nosso século, das ruínas e fatos do nosso tempo, descobrimos e afirmamos as possibilidades através da dança, integrando-se numa linguagem própria e coletiva. Assim, teremos que nos livrar da ação destruidora que se tornou algo tão recorrente que até nos acostumamos com os fatos sobre a colonização dos povos da Amazônia e não mais nos abalamos com tal atitude. Uma obra que alerta o receptor para que faça a sua parte em favor da floresta e de seu povoado local, mobilizando a desmontar essa bomba-relógio.

Considerações finais

Oré é uma dança que brotou por meio da ancestralidade que existe em nós, de uma escrita poética das nossas origens com um feitio

⁵ Artista da música consagrada por valorizar, difundir e interpretar a música e a cultura indígena brasileira. Fonte: http://www.animamusica.art.br/site/lang_pt/pages/musicos/marlui.html Acessado em: 02/01/21 às 18:20.

⁶ Ihu, Todos os sons – recebeu o prêmio da Academia Alemã de Crítica em 1996; Prêmio Chico Mendes de Meio Ambiente – MMA em 2005 e a Ordem do Mérito Cultural do MINC em 2002. http://www.animamusica.art.br/site/lang_pt/pages/musicos/marlui.html Acessado em: 02/01/2021 às 19:00.

transformador, que enriqueceu os aspectos mais afetivos das escritas conhecidas, mas, sobretudo, resgatou as locuções esquecidas e que ainda não foram deletadas no seu íntimo. O reencontro consigo mesmo por uma leitura pessoal e interna, acompanhada de emoções que reviveram experiências inesquecíveis de nossa cultura. O ruído e verso, dançando e descrevendo histórias, a sua própria história, como um sincero processo de transformação coletiva.

Um olhar poético sobre a cultura de um povo numa visão panorâmica da complexa região amazônica, e com um futuro que precisa de atenção, cuidado e dedicação. Mesmo atuando só, não está desamparado, pois leva em sua bagagem seus ancestrais que o aponta como um ser que integra uma sociedade, e que não é único no mundo, independentemente de suas impressões. Não ignoremos a grave situação dos povos da Amazônia e de outras questões. Pode ser até que não tenhamos interesse na Amazônia, mas a Amazônia tem interesse em Nós.

Referências

ARAÚJO, André Vidal. **Introdução à Sociologia da Amazônia**. 2.ed. Manaus: Valer, 2003.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: formação social e cultural**. Manaus: Valer, 1999.

CAETANO, Patrícia de Lima. **Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Vol. 5, Número 1, 2015.

DIEGUES, Antônio Carlos. **Etnoconservação: novos rumos para a preservação da natureza nos trópicos**. 2.ed. São Paulo: Nupaub – USP, 2000.

FEARNSIDE, Philip M. **A Floresta Amazônica nas Mudanças Globais**. Manaus: INPA, 2003.

FILHO, João Meireles. **O livro de ouro da Amazônia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

GERALDI, Silvia Maria. **A prática da pesquisa e a pesquisa na prática**. In: CUNHA, Carla; PIZARRO, Diego; VELLOZO, M^a A. (Orgs). Brasília, DF: Editora IFB, 2019.

GOMES, E. S. **Processo Criativo**. Revista Ensaio Geral Belém: junho, 2009.

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de improvisação em dança**. Dança, improvisação e composição – UFBA/V Congresso Abrace 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>
Acessado em 20/07/2022 às 14:00.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 15^a ed. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Org. Lisa Ullmann; (trad. Anna M. Barros); São Paulo: Summus, 1978.

LOBO, Lenora.; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição**: Teatro do Movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

LOUREIRO, João de J. Paes. **Elementos de estética**. 3.ed. Belém, EDUFPA, 2002.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Tradução: Maria Elisabete Costa. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1977.

MATOS, Lúcia. **Corpo, identidade e dança contemporânea**. In: Cadernos do JIPE-CIT. Salvador, nº. 10. junho de 2000.

MUNIZ, Zilé. **Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna**. Revista: O Teatro Transcende do Dep. de Artes – CCE da FURB – Blumenau, v. 16, n. 2, 2011.

OKAMOTO, Juan. **Percepção Ambiental e Comportamento**. São Paulo: Mackenzie, 2002.

PIZA, Adriana Araújo Pompeu.; TÉRAN, Augusto Fachín. **O homem amazônico e sua percepção sobre a conservação dos recursos naturais**. Revista ARETÉ – Revista Amazônica de Ensino de Ciências ISSN: 1984-7505 – VOL.2 N.4 – 2009.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

RENGEL, Lenira. **Corponectividade**: comunicação por procedimentos metafórico nas mídias e na educação. São Paulo: Tese, PUC-SP: 2007.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEN, Amartya. **Identidade e Violência**: a ilusão do destino. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2015.

SILVA, Eliana R. da. **Dança e pós-modernidade**. In: Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade. BÍÃO, A.; PEREIRA, A.; CAJAÍBA. L. C.; PITOMBO, R. (orgs.) São Paulo, Annablume e Salvador, JIPE-CIT, 2000.

7

ENTRE DANÇAS, RITUAIS, IN-CORPORAÇÕES E ESPÍRITOS

Gilmara Cruz de Araújo ¹

Introdução²

*Chacoalhar o maracá: um instrumento que faz aparecer visões,
dançando e cantando ao som dele cantigas dos feiticeiros,
que tem o pacto com o demônio...*³

Este texto objetiva apresentar uma breve análise a respeito de uma mulher chamada Ludovina Ferreira, que viveu no século XVIII na cidade de Mairi Belém⁴, no Grão-Pará, e foi acusada na mesa inquisitorial por práticas de feitiçaria, tema da nossa tese de doutorado em desenvolvimento. Além das diversas denúncias, Ludovina foi mencionada em cartas enviadas aos inquisidores em Lisboa e, em uma delas, ela apareceu sendo descrita como uma mulher que “fazia vir” o Diabo na figura de um bode, realizava danças ao som de canções em língua estranha e, junto com suas discípulas, fazia viagens noturnas. As descrições das práticas rituais de Ludovina relatam elementos indígenas e um contato frequente com os espíritos, ora chamados de pajés, ora de demônios, que lhe concediam curas, desejos, orientações e adivinhações futuras.

¹ Doutoranda em História na Universidade de São Paulo. E-mail: gilmaraacruz@usp.br

² Este texto foi originalmente publicado na revista mexicana *Inflexiones*, produzida pela Universidad Nacional Autónoma de México, no dossiê sobre bruxaria, em 2024, em formato de artigo, em língua espanhola e com o título “*Hechicería indígena: entre bailes, incorporación y espíritus*”. Esta versão adaptada para capítulo foi traduzida direto do artigo original, com pequenas modificações.

³ Adaptado de uma descrição do Caderno do Promotor 120, livro 312.

⁴ A região era chamada anteriormente de Mairi, até que os invasores portugueses chegaram e batizaram a cidade como Belém. Por isso, decidimos chamar a região de Mairi Belém, para fazer alusão as duas nomenclaturas.

A análise aqui proposta está interessada no elemento da dança e do corpo, enquanto ferramenta e instrumento, respectivamente, que transita entre os liminares, possibilitando fenômenos espirituais e transformações da realidade. Esse corpo, que dança, gesticula e evoca, é central nas práticas mágicas e, por meio dele e de todas as ações mágicas que o envolvem, é possível a alteração do estado da consciência que põe o agente mágico em contato com o outro lado para prover resultados nesta dimensão.

Os documentos utilizados para essa breve análise foram produzidos pelo Tribunal do Santo Ofício, e encontram-se no Caderno de Promotor 120, livro 312, e do caderno 30, livro 324 somados aos processos compostos por cartas e denúncias de números: 16946, 16748, 16743, 16747, 16825, 13325. Todos esses documentos estão arquivados no Arquivo da Torre do Tombo em Lisboa/Portugal e encontram-se disponíveis no site da instituição.

Para a análise dos documentos e as reflexões propostas utilizamos teoricamente o conceito de *Cosmohistória*, do pesquisador mexicano Federico Navarrete Linares (2015), que questionou a verdade única da *Monohistória* e sugeriu uma nova forma de analisar o universo indígena, levando em consideração que realidades distintas existiram paralelamente e que apenas um tipo de realidade foi considerado real e oficial, sendo escrito como uma *monoverdade*. O autor propõe reconhecer as diversidades e sujeitos históricos distintos que produziram suas próprias historicidades, baseados em sua forma de ver o mundo e suas constantes negociações históricas para sobreviver ao mundo colonial.

No que tange à metodologia, para analisar a documentação utilizamos o método *Paradigma Indiciário*, do italiano Carlos Ginzburg (1989), que sugere uma investigação detalhista e meticulosa em busca de

indícios negligenciados e ocultos nas entrelinhas dos documentos. Essa metodologia possibilita trazer novas interpretações para além do que está escrito na documentação, contribuindo, assim, para a ênfase nas historicidades nunca reveladas. Além disso, essa pesquisa é notoriamente relacionada com a *Micro-história*, pois se debruça sobre um estudo de caso, que é a análise de um sujeito da história, uma personagem feminina marginalizada, em uma escala curta de tempo e espaço.

Uma breve biografia de Ludovina Ferreira

Ludovina Ferreira foi uma mulher praticante de magia *pajé*⁵, moradora da cidade de Mairi Belém, durante o século XVIII, período em que a cidade estava sob olhar inquisitorial, primeiro pelos olhos dos comissários que estavam na região e, depois, pela Visitação do Santo Ofício, que fiscalizou a cidade por cerca de 10 anos (1763-1773). Seu nome surgiu em documentos do início do século, nos quais ela apareceu como acusada de ser feiticeira e ter pacto com o Diabo. Na década de 1730, ela foi descrita na documentação como uma mulher de cerca de trinta anos de idade, casada e residente da Vila da Vigia⁶. Os documentos informam que posteriormente ela foi casada novamente, ficando viúva das duas vezes, criando a sua filha Inácia da Encarnação em uma roça, junto à outras mulheres. A roça era situada na rua de trás do Rosário dos Pretos, próxima ao armazém da pólvora. Ela era reputada por seus rituais, por seus poderes mágicos, pelo contato com o além, por sua relação com os

⁵ Conceito que está sendo desenvolvido em nossa tese de doutorado, com o objetivo de criar uma nomenclatura que esteja mais próxima do universo cultural da personagem e mais distante dos conceitos criados por pesquisadores para analisar casos na Europa.

⁶ Este povoado fora criado ainda em 1606, antes da conquista de Belém, com o nome de Vila de Nossa Senhora de Nazareth da Vigia), tendo por base a aldeia indígena de Uruitá.

animais, criando sobre si a imagem de uma “insigne feiticeira”, como foi denominada por Luísa de Jesus, em uma denúncia feita em 1737.

Nos documentos datados entre os anos de 1733 e 1764, são encontradas outras denúncias que incriminavam Ludovina. As acusações relatadas discorriam sobre diversos rituais para distintos objetivos como: a cura de doenças ou malefícios; vinganças; proteções; adivinhações do futuro e afins; contrafeitiços; descoberta de malefícios; magia para o amor; ritual para o retorno à vida, entre outros. Geralmente, durante esses rituais, Ludovina dançava, falava em língua nativa, tanguia o seu maracá e chocalho, assobiava, usava ervas, máscaras, fumava, cantava, entre outros detalhes.

Ela fazia evocações e parecia se comunicar com os pajés, que lhe ajudavam dando orientações. Ela também possuía relações íntimas com animais como aranhas, cobras, pássaros negros, entre outros. Os seus rituais eram realizados à meia-noite, no escuro, geralmente em um quarto afastado próximo à floresta, e com os elementos citados acima, além do uso de trajes de onças, jacarés e bichos do mar, o que se configurou aos olhos dos colonizadores como algo relacionado ao Diabo. Ademais, durante esses rituais, segundo as denúncias, ouviam-se assobios, vozes roucas do além e estrondos nos telhados, fatos que assombravam a população cristã e, por isso, essas práticas foram denunciadas e demonizadas.

Danças, in-corporações e espíritos

“No meio da cantoria todos dançavam”.

Um dos primeiros relatos citando Ludovina, suas danças e o contato com os espíritos, surgiu em 1735, quando uma mulher chamada Inácia Correia prestou depoimento ao comissário do Santo Ofício,

relatando que Ludovina cantava em língua da terra, que usava ervas para curar enfermidades e que ela, a denunciante, havia presenciado uma dança, que fazia descer dos céus “uns camaradas” e a tudo ela denominou feitiçaria. Essa narração descreve Ludovina como uma mulher que cura por meio de seus rituais com dança, língua indígena e contato com os espíritos, chamados por alguns de pajés e por outros de demônios.

O comissário Manoel Couto, no mesmo ano, descreveu uma denúncia feita por Josefa Florida. Segundo ele, Josefa afirmou que Ludovina era famosa por suas feitiçarias e que ela costumava cantar, dançar e fazer descer demônios do teto, uns com trajes de onças, outros de jacaré e bichos do mar, os quais ela descreveu como “moleques horrendos”. Ela ainda disse que esses rituais eram amedrontadores e que, ao decorrer do rito, Ludovina perguntava aos demônios qual era a doença da enferma e que eles respondiam e davam orientações para a cura e “no meio da cantoria, todos dançavam”.

Esses relatos sobre Ludovina, descritos no Caderno de Promotor, livro 324, custaram-lhe uma denúncia ao Vigário Geral que a prendeu. No entanto, durante o processo, as testemunhas afirmaram que juraram em falso, negando as próprias denúncias. Por isso, Ludovina foi liberta da prisão, mas não sabemos o tempo e as condições que ela teve que enfrentar ao ser presa. Um fato interessante é que, logo após esse evento, o Vigário Geral perdeu o cargo e ficou com demência, segundo a carta do frei Manoel de Almeida enviada aos inquisidores.

É possível notar que esses espíritos, com os quais Ludovina tinha contato, foram descritos como demônios e como camaradas pelas duas denunciante acima. No caso de Josefa, ela atesta uma demonização desses espíritos, atribuindo a eles um caráter maligno e os associando ao imaginário europeu. Todas essas denunciante entenderam esses

ritos indígenas como práticas de feitiçaria, “crime” que se configurava como desvio da fé católica. Esses episódios, citados acima, a respeito do livramento de Ludovina da perseguição inquisitorial, atestava, de certa forma, o seu poder sobre aquela sociedade.

Ainda no mesmo ano de 1735, o comissário do Santo Ofício Frei Diogo da Trindade enviou uma carta aos inquisidores em Lisboa, que está arquivada como processo de número 16743. Nela o frei descreveu Ludovina e suas discípulas, que moravam todas juntas na mesma casa, onde faziam bailes com canções em línguas estranhas e viagens noturnas a descampados para realizar pactos implícitos com o Diabo. O comissário acrescentou que Ludovina fazia aparecer uma figura em forma de bode e que ela coabitava com ele e, por isso, ele estava inconformado de Ludovina ter sido solta da prisão, pois para o frei tudo estava provado e, assim, ele solicitou que os inquisidores enviassem editais para serem publicados na igreja.

Em 1736, Josefa Maciel e Luísa de Jesus denunciaram Ludovina ao comissário Manoel de Almeida. Ambas as denúncias fazem parte dos processos de número 16747 e 16748, onde estava descrito que Ludovina, após ter muito contato com os pajés, ficava quase morta e que os pajés indicavam quem poderia se curar ou quem iria morrer, como foi o caso da irmã de Luísa, que morreu no mesmo dia que Ludovina havia informado. Além disso, Luísa descreveu uma ocasião na qual uma cobra, ao tentar se aproximar delas, foi impedida por Ludovina que, conversando com o animal, fez com que ele fosse embora. Luísa afirmou que Ludovina era uma “insigne feiticeira”, pois além de tudo isso, ela presenciou um ritual com cantos que a casa chegou a tremer, e que Ludovina pedia aos espíritos que lhe trouxessem Lourenço, irmão de Luísa, que logo bateu em sua porta. Impressionada, Luísa ainda ouviu Ludovina lhe explicar que era bom ter trato com os espíritos, que eles

informavam e revelavam tudo e que, por isso, ela não tinha medo da justiça, pois eles, os espíritos, logo viriam avisá-la e livrá-la da perseguição. Segundo Luísa, Ludovina ainda disse que não era bom ter trato com Deus e todo esse ritual teve como objetivo provar a ela o poder dos espíritos.

Ludovina descobria coisas ocultas, era protegida pelos espíritos, curava pessoas e adivinhava quais indivíduos faziam malefícios, tudo com ajuda dos espíritos, descritos por Luísa como demônios ou pajés, os “bons medianeiros”, como afirmava Ludovina. A partir dos relatos de Josefa e Luísa, podemos perceber tanto a demonização dessas práticas como a clientela que Ludovina possuía, pois Luísa frequentava a sua casa, geralmente em busca de cura para a sua irmã, mas ao denunciar os fatos, ela relacionou tudo com o Diabo e acusou Ludovina de ser feiticeira.

O comissário Manoel de Almeida, que recebeu as denúncias de Josefa e Luísa, no mesmo ano enviou aos inquisidores em Lisboa um ofício, identificado como processo número 16825, que descrevia o caso de Ludovina e solicitava aos inquisidores que resolvessem o problema. Entre outras coisas, ele disse que “essa terra esta infeccionada de feiticeiras, várias superstições, ritos e abusos diabólicos...”, informando que cada vez mais tudo isso crescia por causa do pouco zelo dos Prelados Eclesiásticos e Ministros Seculares, que mesmo havendo muitas denúncias, nada faziam.

Entre os anos de 1738 a 1750, outras duas denúncias surgiram a respeito de Ludovina. Uma delas, feita por João da Matta, a acusa de ser feiticeira, juntamente com a sua filha e outra mulher de nome Ester, afirmando que todas elas tinham pacto com o Diabo. O segundo denunciante, Joseph Portal de Aragão, declarou que elas puniam aqueles que as denunciavam, colocando feitiçarias nas portas de suas casas para

fazê-los adoecerem. Disse também que Ludovina dançava nesses rituais e evocava demônios. Os denunciante descreverem rituais nos quais elas dançavam, cantavam e se comunicavam com animais como cobras e bodes e, ao som de uma maracá, faziam aparecer espíritos, que na denúncia aparecem como demônios. Eles ainda as acusaram de possuir pós diabólicos, de usarem gordura humana e fazerem surgir um bode, além de serem “desonestas” e se envolverem com homens casados, pervertendo-os, geralmente fazendo feitiços para que eles abandonassem as suas esposas. Joseph Portal de Aragão relatou que Ludovina afirmava que jamais sofreria com a justiça e, segundo ele, ela comprovou isso quando um familiar da Inquisição, chamado Manoel da Fonseca, foi avisá-la para comparecer à mesa inquisitorial nos próximos dias. No entanto, quando Manoel retornou, desferiu muitos tapas em sua própria cara, voltando então para a casa de Ludovina para retirar a convocação.

No relato acima, o corpo aparece como ponto central. Primeiro, ao executar muitos rituais e passar muito tempo em transe, o corpo é atingido, ficando quase morto, como observado pelas testemunhas. Segundo, a liberdade corporal/sexual também é demonizada na denúncia feita por um homem católico, cuja visão sobre pecado e sexo fica evidente na descrição. Além disso, sua misoginia também fica clara quando Aragão afirma que elas pervertem os homens, os enfeitando.

Percebemos nessas denúncias a descrição de elementos de rituais indígenas, mas visualizados e entendidos com algumas características da bruxaria europeia, configurando-os como crime de feitiçaria. Ervas, pós, maracá, cantorias, fumaça, cachimbo e danças são elementos do universo indígena que, ao serem demonizados, passaram a ser associados a pós diabólicos, cantorias em línguas incógnitas e ao surgimento do bode, animal muito presente no imaginário sobre o ritual

de bruxaria europeia: os sabás das bruxas. Ao que tudo indica, como estamos falando de um universo indígena, esses espíritos seriam os pajés, que já tinham feito a travessia para o outro mundo e de lá se comunicavam com os vivos. No entanto, como os cristãos não entendiam aquela cultura, e nem a respeitavam, diga-se de passagem, consideravam esses espíritos como demônios e as práticas mágicas como feitiçaria, tornando essas operações mágicas ações criminalizadas.

Diversas pessoas, denúncias e testemunhas surgiram para incriminar Ludovina nas primeiras décadas do século XVIII. Acreditamos que até 1750 esses rumores circularam bastante pela cidade de Mairi Belém, pois como vimos chegaram até os inquisidores em Lisboa. No entanto, há um silêncio na documentação no ínterim de 1750 a 1763, ocorrendo neste último ano a Visitação do Santo Ofício à cidade, quando os casos voltaram à tona, denunciados por 4 pessoas: Inês Maria de Jesus, Constança Maciel, Valéria Barreto e Inácio Coelho. Esses relatos apresentaram Ludovina como uma senhora de 60 anos naquele período, viúva, que andava sempre acompanhada por dois indígenas: Gregório e Antônio. Seus rituais, geralmente antigos, foram lembrados e descritos como rituais de cura, em que Ludovina tangia um maracá, dançava e cantava, sacodindo um chocalho, fumando um taquari ou cigarro de casca de pau com tabaco dentro.

Os rituais eram usualmente realizados à meia-noite, no escuro, e assim faziam vir os espíritos para conversarem a respeito da doença e de como curá-la. Segundo as denúncias, logo os espíritos assobiavam, fazia estrondos nos telhados e falavam com vozes roucas ou finas, que no caso dessas últimas denúncias, indicavam o lugar onde estavam enterrados malefícios que adoeceram a doente. No caso dessas denúncias, o alvo era a Dona Mariana e Ludovina teria encontrado enterrada uma cabeça de

cobra com uma pimenta na boca. Os relatos também informavam que Ludovina e os dois indígenas se reuniam em uma espécie de cabana sem energia, à meia-noite, para praticar os rituais. Para a cura também eram oferecidas beberagens, cujo resultado fazia parte de um universo não inteligível. Coisas “preter naturais”, como descreveu Ignácio Coelho em sua denúncia. Esses relatos estão presentes no processo composto por traslados de denúncia de número 13325.

A partir do que foi descrito acima, a análise aqui proposta focou no elemento da dança e do corpo, enquanto ferramenta e instrumento, respectivamente, para transitar entre os mundos, serpentear entre os universos, abrindo campo para os fenômenos espirituais atuarem. Elementos como chocalhos, maracás, cachimbos e fumaças conduziram o corpo dessa mulher, acusada de ser feiticeira com pacto diabólico, a um transe profundo. Um corpo que, por fazer parte do universo cultural indígena, foi marginalizado e, por optar por ritos tradicionais desse universo, foi, também, demonizado.

Nos rituais descritos acima, identificamos uma centralidade do corpo na prática mágica e uso da dança como um veículo do transe. Compreendemos que estar no mundo é algo que só se faz por meio do ser corporificado, que exerce seu estado de presença como um mecanismo ritual com o qual possui um processo dialógico, pois a presença garante a manutenção do praticante de magia no rito e por meio dela a circulação de energia. Nesse caso, não devemos entender o corpo em sua dimensão apenas física, mas, sobretudo, em outro regime de realidade, ou melhor, em outro regime de historicidade, que acessa o além e busca soluções para os problemas do cotidiano. Essa reflexão dialoga com o que o autor Navarrete (2015) conceituou de *Cosmohistória*, pois demonstra uma historicidade paralela ao modo de ver o mundo oficial do período.

O corpo de Ludovina delinea relações entre esferas e faz parte de algo maior e de uma visão específica, que relaciona entre si corpo/alma/mente/espírito, cuja separação é uma visão ocidental, que não faz sentido nenhum em outras culturas como a indígena aqui no Brasil. Ludovina, e seu corpo, para entrar em estado de êxtase, similar ao estado xamanístico abordado por Carlos Ginzburg sobre o Sabá das Bruxas, utiliza-se, dentre outros, da dança e com ela cria, recria e repete repertórios que se somam à língua “estranha”, movimentos corporais, gestos, músicas, cantos, horários apropriados, hábitos rituais e outros diversos meios de cognição de natureza performática ritual que altera a consciência.

A dimensão corporal nesse tipo de ritual, ao nosso ver, indica um entrelaçar da matéria com o além, tendo como base o estado alterado de consciência, que perpassa os corpos extra-humanos e permite um acesso ao incognoscível, que altera a realidade. Para pensar o corpo que dança numa abordagem performática do ritual, vamos utilizar as reflexões do autor Victor Turner (2013), que entende a performance como o meio de reencenar formas tradicionais de representação, dando lugar a uma criatividade que pode fugir a esses modelos. Para o autor, a performance possui caráter liminar, considerando que as entidades liminares não estão nem aqui e nem lá, mas sim nesse ínterim entre as posições e ordenadas pela lei, costumes, cerimônias e afins. Ele ainda afirma que os atributos da performance são ambíguos e indeterminados, mas que possuem ampla variedade de simbologias em distintas sociedades que ritualizam. A performance como rito demonstra as tensões sociais e problemas do cotidiano, como é o caso do ritual de cura, que parte da tentativa de solucionar um problema e, ao mesmo tempo, valida a posição social daquele que cura, como é a história de Ludovina, que era famosa e muito procurada para ajudar

diversas pessoas. E o “drama social” abordado por Turner (2013), nesse caso, pode ter a ver com o conflito e pode explicar questões internas dessa sociedade, sua falta de poder de cura, que acaba possibilitando a procura dos serviços mágicos de Ludovina e, assim, gerando conflitos entre os universos religiosos “oficial” e “proibido”. O conflito é a expressão desses atores sociais.

Sobre o estado alterado de consciência, a autora Silvia Mancini (2018) discute a importância dele dentro das práticas mágico-religiosas. Ela define esses estados como práticas psicocorporais, que geralmente fazem parte de tradições marginalizadas por compreenderem e manipularem a realidade de uma forma particularmente distinta. Em nosso caso, acreditamos que essa prática pode ser encaixada, com certas ressalvas, no conceito de *ortoprática*, que a autora define como a função da cultura ou do ritual intervém ativamente transformando o mundo e o sujeito. E aqui o estado alterado de consciência é muito importante para solucionar problemas que afetam o corpo - como as doenças - e o espírito - como os malefícios.

Alguns pesquisadores afirmaram, principalmente nos estudos mais clássicos, que nos primórdios do tempo a dança fazia parte de rituais. Boucier (1987) afirmou que existia uma cerimônia de dança na pré-história, na gruta de Pech-Merle, onde mulheres dançavam para alcançar a fertilidade. Outro autor que apresenta similares conclusões é Portinari (1989). Ele acredita que a mais antiga imagem da dança é do período Mesolítico e foi descoberta na caverna de Cogul, na Espanha, e mostra nove mulheres dançando ao redor de um homem nu, o que para o autor indicava um ritual de fertilidade. Ainda de acordo com Portinari (1989), no Antigo Egito a dança era sagrada e os gregos antigos dançavam para seus Deuses, exercendo uma essência religiosa. Ou seja,

diversas culturas antigas tiveram a dança presente em seus rituais e Ludovina contribui para essa interpretação.

A nossa hipótese, nesse caso, é que a dança é, também, um veículo para os rituais, contribuindo para abertura dos portais que possibilitariam o contato com o além. No caso de Ludovina, esse corpo que dança, tanto pela prática em si, como também pela cosmovisão que exerce, contribuiu para a construção de corpos “marginalizados”, por realizar operações mágicas rejeitadas pela sociedade em que estava inserido. Um corpo pertencente a uma cultura estranha aos olhos cristãos, por exercer a sua liberdade de culto, foi criminalizado, a ponto de Ludovina ser presa pelas práticas de rituais de magia e ser objeto de demonização pela igreja, por comissários e, também, pela sociedade, inclusive pelos clientes que ela ajudou. Mas Ludovina não é vista aqui apenas como uma vítima desse processo, mas principalmente como sujeito histórico e agente ativo que conduzia rituais que superaram a dualidade oposta de corpo/mente e matéria/espírito, por exemplo. Além de vivenciar uma maneira diferente de lidar com a espiritualidade, característico daquele universo religioso, Ludovina deixa registrada a sua própria historicidade.

Temos como tese a significação e o conhecimento de uma nova forma de lidar com o corpo, distinta da legitimada pela religião “oficial” do século XVIII, que via nesses atos o Demônio e reprovava a dança e a liberdade do corpo. Segundo o autor Carlos Nogueira (2021), as danças eram objetos de suspeita dos eclesiásticos e eram estigmatizadas pelo Decreto de Reforma do Concílio de Trento. Elas foram proibidas em Navarra, no país Basco, até o Século XVIII, o que problematizava o caráter moral dos bailes. Ou seja, nesse século em questão, temos a demonização da prática da dança, ainda mais vinculadas aos ritos considerados diabólicos. Mas a verdade é que essas danças, ritos e

contatos com os espíritos, mesmo que condenados pela igreja, existiam de forma paralela, configurando-se em outras historicidades particulares daquele espaço/tempo.

Essas historicidades particulares quase estão ocultas na historiografia, no entanto, podem vir à tona por meio de indícios negligenciados e análises minuciosas. Consideramos importante oferecer um novo olhar e novas interpretações para a história de Ludovina, pois a história oficial, muitas vezes, negligencia elementos característicos das práticas religiosas do mundo indígena. Como vimos, as fontes inquisitoriais abordam Ludovina sob o olhar demonizado da mentalidade católica da época e, como sabemos, houve um caráter punitivo exercido pela tradição católica que negou o reconhecimento do corpo e o desenvolver de suas potencialidades, induzindo a todos o uso do corpo apenas para a manutenção da vida. A colonização e sua intrínseca catequização organizou corpos para delimitar funções e comportamentos dentro dos padrões que eram corretos para a religião católica. Para os colonizadores, foi necessária a construção de um corpo disciplinado e subordinado ao “correto” que, no caso de Ludovina, estava totalmente desviado. É perceptível que é através da atuação das instituições disciplinares, e aqui falamos especificamente da igreja e da inquisição portuguesa, que o corpo é moldado e bem ajustado para servir e atender às expectativas dos dominadores. Ludovina incomodava tanto os comissários, que entendiam tudo aquilo como escandaloso e uma péssima influência feminina para as demais mulheres, que, na visão católica, esse corpo que transitava entre os mundos precisava ser reprimido e castrado, pois era, para os católicos, uma ameaça à ordem cristã e à fé católica. No entanto, isso não aconteceu com Ludovina. Ela exerceu a sua liberdade corporal dentro de seus rituais por décadas, não se submetendo, e permitindo que seu

corpo pulsasse, dançasse, experimentasse e atravessasse portais da existência, acessando espíritos, transformando a realidade e, sobretudo, colocando em dúvida o poder do Deus católico e de sua equipe catequizadora.

Considerações finais

A partir desta investigação e das fontes inquisitoriais utilizadas, foi possível perceber que o corpo de Ludovina, por fazer parte do universo cultural indígena, não foi compreendido pelo olhar europeu, sendo assim marginalizado e, por executar ritos tradicionais alheios à fé cristã, foi, também, demonizado. Além disso, percebemos que o corpo de Ludovina engendrou relações entre diferentes esferas, seja no âmbito espiritual, seja no âmbito social. No que se refere à espiritualidade, as suas operações mágicas impactavam aquela sociedade, visto que, por meio delas, diversas curas e alterações da realidade eram feitas sem o contato com o Deus cristão. Também a relação corpo/mente/espírito tem outro contorno dentro dessas ações, como vimos. No que se refere ao âmbito social, o corpo, por meio da dança e outros elementos, executa uma abordagem performática ritual que faz parte de uma tradição cultural, ainda que seja modificada e, a partir disso, também demonstra tensões sociais ou "dramas sociais" e problemas daquele cotidiano, como visto.

Ademais, discutimos como a dança pode ter sido um veículo para abertura dos portais que possibilitavam os rituais de cura de Ludovina. Abordamos, também, o fato de que mesmo vivendo em uma sociedade complexa, cheia de negociações entre colonos e colonizados, Ludovina manteve as suas práticas e, mesmo tendo sido presa uma vez, continuou a resistir, realizando suas práticas rituais como um sujeito histórico e

ativo naquele período, que determina uma nova forma, diferente da oficial da época, de viver e se relacionar com o mundo.

Oferecer novas interpretações e análises para o caso de Ludovina não é uma tarefa fácil e, tampouco, encerra-se neste texto. O que temos aqui é um vislumbre de uma análise que pode ser aprofundada por meio de um olhar mais clínico sobre as fontes e, somados a isso, novas indagações e reflexões. Levando em consideração as diversas historicidades paralelas que aconteciam nesse tempo/espço, acreditamos que essa investigação, ainda que inicial, contribui para a Nova História Indígena e seu foco no protagonismo dos indígenas, assim como, também, para a história da cidade de Mairi Belém no período colonial e para a história das religiosidades. Contribui, outrossim, para quebrar com uma visão de uma história indígena genérica, valorizando os sujeitos históricos ativos, suas incríveis cosmologias e suas capacidades de transformar suas realidades. Propor uma análise do corpo e da dança oferece novos elementos para a reflexão dessa história, desse período e a importância de ambos nas práticas mágicas indígenas.

Referências

Fontes primárias:

ANTT, Inquisição de Lisboa, Cadernos do Promotor 120, livro 312;

ANTT, Inquisição de Lisboa, Cadernos do Promotor 30, livro 324;

Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 16946;

Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 16748;

Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 16743;

Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 16747;

Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 16825;

Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 13325;

Bibliografia:

AMARAL LAPA, José Roberto do (org.). *Livro da Visitação do Santo Ofício da Inquisição ao Estado do Grão-Pará 1763-1769*. Petrópolis: Vozes, 1978.

BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes Ltda, 1987.

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

_____. *História Noturna: decifrando o Sabá*. SP: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. SP: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MANCINI, Silvia. *La religión como técnica: reflexiones histórico-religiosas sobre la eficacia de algunas prácticas psicocorporales que utilizan la disociación psíquica en contextos rituales*. In: DI STEFANO, Roberto; SILVA, Ana Rosa Cioclet da. (Org.). *História das religiões em perspectiva: desafios conceituais, diálogos interdisciplinar e questões metodológicas*. Curitiba: Editora Prismas, 2018, P. 27-62.

NAVARRETE Linares, Federico. *Hacia otra historia de América: nuevas miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas), 2015. 178p. (Série antropológica, 22).

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Barrados no baile. A inexistência do Sabá em terras ibéricas*. In: IV Seminário Virtual de História Moderna – O fenômeno de caça às bruxas.

Transmitido pelo Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=smwUMB39BNs&t=3s> 2021

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *Bruxaria e História: as práticas mágicas no ocidente cristão*. São Paulo: editora ática, 1991.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

8

RITMOS ANCESTRAIS: A DANÇA NAS PINTURAS RUPESTRES DO PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA - PNSC/PI

Marcial Cotes¹

Leandro Paiva²

Deise Lucy Oliveira Montardo³

Michel Justamand⁴

Artemis Soares⁵

Pedro Paulo Funari⁶

Cristiane de Andrade Buco⁷

Amanda Pinto⁸

Gabriel F. de Oliveira⁹

Vitor Almeida¹⁰

¹ Professor Titular da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC; Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); e Líder do Grupo de Pesquisa Manifestações de Lazer e Aventura na Natureza (MALAN/CNPq/UESC). E-mail: mcotes@uesc.br / Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6345-3715>

² Doutorando e Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS/UFAM. Pós-graduado em Arqueologia; Pós-graduado em Museografia & Patrimônio Cultural ambos pela Claretiano-SP. Graduado em Educação Física – Claretiano e em História pela Universidade Federal do Estado do RJ. Email: professorleandropaiva@gmail.com

³ Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS/UFAM, Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS/UFBA e Pesquisadora do INCT Brasil Plural (CNPq/FAPESC/CAPES). Email: deiselucy@gmail.com

⁴ Professor Associado II do Curso de Antropologia da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Email: micheljustamand@yahoo.com.br

⁵ Professora Titular da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Email: artemissoares@yahoo.com.br

⁶ Professor Titular do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Email: ppfunari@uol.com.br

⁷ Doutora em Arqueologia pela Universidade de Trás-os-montes e Alto Douro (PT) / USP-MAE (BR) Arqueóloga do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Ministério da Cultura. E-mail: archeocris@icloud.com

⁸ Professora do curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas, docente do Mestrado Profissional em Artes – UFAM/UEA/UDESC, Coordenadora do Programa de Extensão Pólo Arte na Escola-UEA, Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. E-mail: amandapinto44@gmail.com

⁹ Professor da Secretaria de Estado da Educação do Piauí. Doutor em Arqueologia pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Email: gfrechiani@hotmail.com.

¹⁰ Doutorando em Planejamento e Gestão de Territórios na Universidade Federal do ABC – UFABC, Mestre em Análise GeoAmbiental pela Universidade de Guarulhos – UNG e Docente no Centro Universitário FECAP. Email: vitor.almeida@ufabc.edu.br

[...] a História se faz com testemunhos, com objetos,
com paisagens, não necessariamente com
documentos escritos
(FUNARI, 2008, 84).

Estabelecendo um diálogo

Ao revisar os textos iniciais sobre a história da dança no Brasil, percebe-se que eles tendem a seguir uma narrativa dominada pela influência europeia e estadunidense, refletindo as perspectivas dos colonizadores e conquistadores. Esse enfoque frequentemente resulta na exclusão de uma visão mais genuína e detalhada das origens ou da pré-história da dança brasileira.

No contexto inicial da historiografia da dança no Brasil, que buscava descrever a coreografia e a cultura nacional, encontramos algumas exceções notáveis. Entre essas, destacam-se os trabalhos que investigaram as origens do arrasta-pé brasileiro, com foco no folclore, como os de Cascudo (2000, primeira edição de 1954) e Giffoni (1973). Posteriormente, surgiram estudos que abordaram a dança sob outras perspectivas, como Ellmerich (1964), Garaudy (1980, primeira edição de 1973), Bourcier (2001, publicado em 1978), Mendes (1985), Faro (1988), Sucena (1989), Caminada (1990) e Faro (2004, edição inicial de 1986). No que se refere à dança indígena, destacam-se investigações mais recentes, como os trabalhos de Müller (1998), Veras (2000), Montardo (2009), Loch (2023), entre outros.

Contudo, nenhum desses textos investigou a história da dança no Brasil a partir dos vestígios e evidências deixados pelos Paleoíndios, os primeiros habitantes das Américas descritos por Pedro Paulo Funari e Francisco Silva Noelli (2023), que viveram na região muito antes da descoberta e colonização do Brasil. O objetivo deste estudo é analisar o

rico conjunto de pinturas rupestres que sugerem representações de dança nas paredes dos sítios arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara, situado no sudoeste do estado do Piauí, Brasil.

Condução metodológica

A abordagem metodológica adotada nesta investigação baseia-se nas ideias de Funari (2008). O autor observa que, durante um longo período, os historiadores modernos se concentraram exclusivamente em documentos escritos, relegando a Arqueologia a um papel secundário ou ocasional (FUNARI, 2008). No entanto, ao analisar as práticas dos antigos gregos no século V a.C., percebe-se que eles já utilizavam fontes materiais, que atualmente denominamos de fontes arqueológicas (FUNARI, 2008). As pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara se enquadram nesse conceito, representando a materialidade dos desejos, interesses e manifestações sociais de épocas remotas.

O Parque Nacional Serra da Capivara (PNSC) é uma Área de Proteção (AP) de relevância internacional, que abriga mais de 1.000 sítios arqueológicos e cerca de 30.000 artes e pinturas rupestres, formando o maior conjunto conhecido em regiões tropicais (cf. COTES et al., 2021, p. 190). Devido a essa riqueza, a AP foi inscrita na lista de Patrimônio Mundial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Por outro lado, ao examinar a historiografia, constatamos que muitas práticas utilizadas hoje já eram empregadas na antiguidade. Tucídides (460-400 a.C.), por exemplo, usava métodos que na academia contemporânea são classificados como fontes arqueológicas. Além de recorrer a documentos escritos e relatos orais, Tucídides praticava o que

se pode considerar uma forma primitiva de arqueologia: ele realizava visitas aos locais dos eventos investigados e imergia nos cenários e paisagens onde os acontecimentos históricos ocorreram (FUNARI, 2008). Esse método incluía a coleta de evidências materiais e a análise de contextos físicos, ampliando assim o escopo da investigação histórica para além dos relatos textuais, algo que continua a ser uma abordagem valiosa na pesquisa arqueológica moderna (FUNARI, 2008; DASTON, 2000).

No século XIX, os historiadores passaram a manipular “[...] as fontes e os documentos escritos em sua língua original [...]”, marcando uma mudança significativa na abordagem historiográfica. Esse período testemunhou uma transformação na compreensão de que “[...] a História se faz com documentos e que os devemos conhecer muito bem” (FUNARI, 2008, p. 84). Desde então, os documentos impressos tornaram-se as principais fontes nas pesquisas históricas, uma prática que persiste até hoje. A terminologia “Pré-História” ainda é utilizada para descrever períodos anteriores à invenção da escrita, como detalhado por Funari (2008). Essa perspectiva contribuiu para a criação de um estigma, relegando a Arqueologia a um papel secundário como mera auxiliar da história.

Neste texto, argumenta-se que o conhecimento sobre a história mais antiga do território brasileiro pode ser mais apropriadamente categorizado como História Ancestral do Brasil. Grande parte desse conhecimento provém de vestígios arqueológicos, como as artes rupestres (pinturas e gravuras), que são essenciais para a compreensão da pré-história e das primeiras manifestações culturais da região. Esses vestígios fornecem uma visão valiosa sobre os modos de vida e as expressões artísticas dos primeiros habitantes do Brasil, desafiando a visão tradicional que limita a Arqueologia a um papel coadjuvante (FUNARI, 2008; RENFREW; BAHN, 2008).

Não obstante, foi no século XIX que começou a valorização dos materiais arqueológicos, com um foco especial nas inscrições em cerâmicas, utensílios, estelas e pedras. Esse processo marcou uma transformação significativa na forma como eram julgadas as fontes históricas (FUNARI, 2008). Esse período testemunhou uma ampliação do entendimento sobre o que poderia ser considerado evidência histórica, reconhecendo a importância dos artefatos materiais além dos documentos escritos.

Este estudo se propõe a analisar algumas pinturas rupestres que, segundo os autores, sugerem o início do desenvolvimento da cultura corporal do movimento (COTES et al., 2023) em um período anterior à formação do Brasil como nação. Essas representações podem ser vistas como precursoras do que hoje denominamos dança, oferecendo uma perspectiva sobre as práticas corporais e culturais dos primeiros habitantes da região.

Nas cenas rupestres esboçadas nas rochas dentro e ao redor do PNSC, observam-se diversas atividades da vida social cotidiana. Esses painéis foram temas de investigação para numerosos pesquisadores, estudiosos e autodidatas. As representações encontradas nas pinturas abrangem uma ampla gama de tópicos, os quais foram discutidos e publicados em artigos, capítulos de livros e livros completos. Entre esses temas, estão representações de relações sexuais humanas e interações com outros animais (JUSTAMAND; FUNARI; ALARCÓN-JIMENEZ, 2016; JUSTAMAND et al., 2021; JUSTAMAND et al., 2022a), bem como lutas (PAIVA, 2019; PAIVA et al., 2022; PAIVA et al., 2023), atividades domésticas e econômicas (JUSTAMAND et al., 2022b), caça (BELARMINO, 2019; JUSTAMAND et al., 2020), coleta (JUSTAMAND, 2017; ALARCÓN-JIMENEZ et al., 2017; BUCO et al., 2020), amor (MARTIN, 1984), cerimônias (JUSTAMAND et al., 2022c), e atividades como

andanças, movimentos corporais e práticas esportivas (BUCO, 2012; COTES et al., 2023).

Além das diversas representações evidenciadas nas cenas e pinturas rupestres, há numerosos traços de atividades que ainda podem ser especulados ou que foram explorados por outros estudiosos das representações rupestres do parque, localizado no sudoeste do estado do Piauí. Este estudo foca em duas temáticas específicas: a musicalidade e a dança. A premissa central do texto é que, onde havia música, era provável e frequente a ocorrência de dança. Embora se reconheça que ela não dependa exclusivamente da música, historicamente, a dança frequentemente lhe estava associada. Assim, o texto investigará como essas duas formas de expressão cultural podem estar interligadas nas representações rupestres do parque piauiense.

Dessa forma, esta investigação começa com uma introdução aos estilos e tradições das pinturas rupestres. Na sequência, aborda a questão da presença da música e, conseqüentemente, da dança nas representações rupestres. O estudo está estruturado em várias partes: inicialmente, relaciona as pinturas rupestres com a dança; em seguida, explora as representações de dança especificamente no Parque Nacional Serra da Capivara e realiza uma análise detalhada dessas representações. Finalmente, o texto conclui com as considerações finais.

Explorando a variedade das tradições nas pinturas rupestres

As pinturas rupestres localizadas nos sítios arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara (PNSC) revelam o universo simbólico dos grupos humanos que habitaram a região há milhares de anos. Esses registros oferecem uma janela para as histórias, memórias, tradições e modos de vida desses antigos povos. As pinturas e gravuras, bem como outros elementos da cultura material encontrados no parque,

constituem um local de significativa importância histórica e cultural, preservando e eternizando as expressões e práticas desses grupos por meio dos registros rupestres.

Tradição Nordeste (pintura)

A Tradição Nordeste é predominantemente composta por temáticas de figuras antropomórficas, zoomórficas e fitomórficas, facilmente reconhecíveis visualmente e tematicamente. Essas representações incluem cenas de caça, dança, cerimônias religiosas e imagens sexuais. As pinturas foram catalogadas em estados do Nordeste, abrangendo o Rio Grande do Norte, Pernambuco, Bahia, Sergipe, Paraíba, Piauí e Minas Gerais, com base nos trabalhos das pesquisadoras Niède Guidon, Silvia Maranca, Anne-Marie Pessis, Susana Monzon e Gabriela Martin, possivelmente originando-se no estado do Piauí. As principais subtradições da Tradição Nordeste são Salitre e Várzea Grande, localizadas no Parque Nacional Serra da Capivara (MONZON, 1978; GUIDON, 1991; PESSIS, 1999; MARTIN, 2008).

Tradição Geométrica (pintura)

As principais características da Tradição Geométrica incluem grafismos lineares, representações astronômicas, círculos concêntricos, retângulos, labirintos, flechas, quadrados e marcas de pegadas de pássaros, com colorações em amarelo escuro, branco e vermelho. Essa tradição é considerada hipotética e duvidosa por Martin (2008), pois está presente em vários estados das regiões Nordeste, Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, dificultando sua análise devido ao caráter abstrato de seus grafismos, conforme descrito pela arqueóloga Niède Guidon e outros pesquisadores (SCHMITZ, 1981; GUIDON, 1991; PROUS, 1992; 2007).

Tradição Agreste (pintura)

A Tradição Agreste está localizada nos estados da Paraíba, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Piauí, abrangendo diversas partes da região Nordeste. Provavelmente originária do estado de Pernambuco, suas principais peculiaridades incluem a ausência de contornos preenchidos, o uso de técnicas menos elaboradas (mais simples) e uma menor diversidade temática. Os desenhos apresentam maior dimensão vertical e horizontal, perspectiva estática e ausência de cenas. As análises de Pessis (1999) sugerem que “[...] não possuíam aprimorada técnica gráfica e ignoravam os procedimentos de preparação das tintas e a técnica de contorno [...]” (PESSIS, 1999, p. 28), e a tradição foi inicialmente classificada como Castelo.

Na região do PNSC, foram descritos os seguintes estilos: a) Serra do Tapuio, caracterizada por grandes figuras antropomórficas com vestimentas, ausência de movimento nos grafismos, má qualidade e imprecisão na execução das figuras, uso predominante da cor vermelha, preenchimento e tinta lisa; b) Extrema, descrita por traços mal elaborados, ausência de movimento, preenchimento das figuras e presença de grafismos zoomorfos e puros; c) Estilo Gerais, caracterizado pelo uso de contornos, reprodução de impressões naturalistas como as mãos e predominância da cor vermelha, com poucas figuras em preto (GUIDON, 1985; MARTIN, 2008).

Tradições Itacoatiara de Oeste (gravura)

A Tradição Itacoatiara de Oeste está situada em locais próximos a corpos d'água. O Caldeirão do Deolindo, no PNSC, apresenta exemplos dessas gravuras, e a tradição se estende até países como a Bolívia. A Tradição Itacoatiara de Oeste é caracterizada por grafismos puros e formas biomórficas, que são de difícil identificação e reconhecimento.

Está associada a grupos caçadores-coletores e possui uma datação que remonta a 12 mil anos atrás, no estado do Mato Grosso (GUIDON, 1983; ARAÚJO; PESSIS, 1998).

Itacoatiara de Leste (gravura)

A Tradição Itacoatiara de Leste está presente predominantemente na região Nordeste, com uma cronologia relativa de 8 a 7 mil anos atrás (GUIDON, 1991; GUIDON, 2006). O principal monumento dessa tradição de gravuras é a Pedra Lavrada do Ingá, localizada na cidade de Ingá, na Paraíba. A subtradição Ingá foi identificada a partir da análise de 19 sítios arqueológicos encontrados na região (SANTOS, 2015).

Se a história é construída com base em documentos, a dança, frequentemente, é acompanhada de música

De acordo com o pensamento de Funari (2008), que destaca a importância dos documentos para a elaboração da história, pode-se inferir que a dança muitas vezes requer a presença de sonoridade. BUCO (1999) explora essa ideia em sua dissertação, analisando a conexão entre som e movimento representados nas figuras rupestres e sua relação com a dança. Um dos elementos que sustenta essa visão é a descoberta de um instrumento musical no sítio arqueológico “Toca da Extrema II”: um pequeno tubo de madeira com cinco furos, identificado como uma flauta¹¹ (BUCO, 1999). Além disso, os registros gráficos indicam a presença de outro instrumento, o maracá¹², comum entre os indígenas brasileiros. BUCO (1999) também menciona outro artefato arqueológico, classificado como aerofone, semelhante à flauta, embora com uma

¹¹ Instrumento musical em exposição no “Museu do Homem Americano” em São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil.

¹² Chocalho indígena (instrumento de percussão), empregado nas cerimônias religiosas e guerreiras que integra uma cabaça seca e sem o conteúdo, na qual se inserem pedras ou caroços.

quantidade diferente de furos, encontrado em sítios arqueológicos em outros estados.

Com essa conexão inicial estabelecida, convida-se os leitores a refletirem: o som tem a capacidade de nos tocar e emocionar. Será que sua vibração e timbre podem inspirar uma expressão gestual em nós? Na cultura do movimento humano (COTES et al., 2023), a dança é uma prática universal, presente em todas as culturas conhecidas, tanto em contextos ritualísticos quanto recreativos. Por meio da sonoridade, em suas diversas formas, os indivíduos se movem e realizam gestos carregados de emoções que se manifestam em sua representação e performance, influenciados pelo ritmo, pela sequência dos movimentos e pelas impressões transmitidas pelo corpo dançante, incluindo as expressões faciais. Quem dança o faz com o corpo todo, integrando os aspectos físico e espiritual.

A adaptação ao ambiente exigiu que nossos antecessores aprendessem a tirar proveito dos ciclos e ritmos naturais, incorporando esses conhecimentos em seu cotidiano (COTES et al., 2023). Essa capacidade foi fundamental para sua integração em um mundo repleto de perigos e novidades. Assim, é plausível supor que os primeiros movimentos de dança dos Paleoíndios tenham sido inspirados pela rica fauna da região. Exemplos de coreografias de aves no Brasil incluem o cabeça-encarnada ou dançarino-de-cabeça-vermelha (*Pipra rubrocapilla*), o flamingo-dos-andes (*Phoenicoparrus andinus*) e o tangará (*Chiroxiphia caudata*), cujas danças são bem documentadas¹³. Além disso, os Guarani-Mbyá, povos indígenas do Sul e Sudeste do Brasil, incluem em suas danças e rituais o xondaro, uma performance que imita as coreografias de aves, como o tangará (MONTARDO, 2009).

¹³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReFpHmGrKEE>>. Acesso em: 30 de maio de 2023.

Para enriquecer essa discussão, é relevante incorporar a perspectiva de Marcel Mauss (1974), que, em sua obra “Técnicas do Corpo”, discute como os gestos e movimentos corporais estão intrinsecamente ligados ao ambiente cultural e às práticas sociais. Mauss argumenta que o corpo é o principal instrumento por meio do qual o ser humano interage com o mundo, sendo os gestos, movimentos e danças manifestações culturais aprendidas e transmitidas socialmente. Nesse sentido, a dança dos Paleoíndios, associada à sonoridade, não apenas reflete uma expressão artística, mas também constitui uma forma de comunicação e interação com o ambiente e com os outros membros da comunidade. A ligação entre som, movimento e cultura corporal, como evidenciada nas pinturas rupestres, sugere uma integração complexa e rica das práticas culturais ancestrais.

Figura 1 – Cena da representação de figura mítica conhecida como “thunderbird” acompanhada de imagem humana localizada na Toca do Martiliano no Parque Nacional Serra da Capivara.

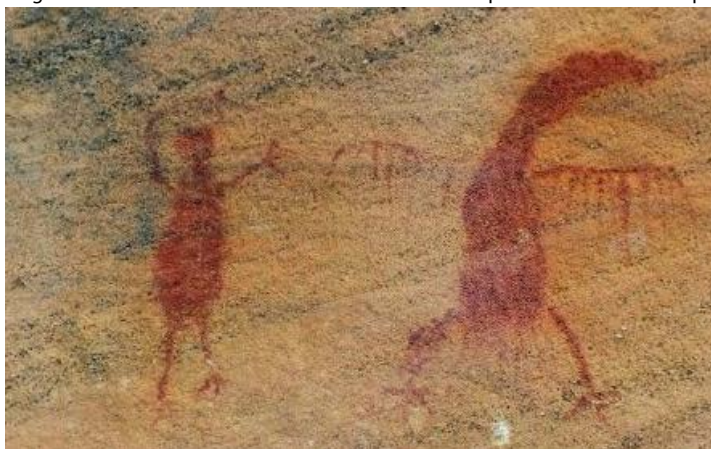


Foto – Cristiane Buco (2006).

Bertoni (1992) argumenta que a dança representa a trajetória do ser humano na evolução de sua expressão natural, marcando o início da progressão gradual de sua natureza antropológica. A autora sugere que a

dança foi o meio pelo qual o ser humano desenvolveu um processo primordial de “[...] comunicação coletiva [...]” (BERTONI, 1992, p. 9), facilitando o sentido de pertencimento, cooperação e solidariedade. Esse aspecto revela a conexão intrínseca entre convivência, música e dança.

Ao dançar, em muitas circunstâncias, não é necessário apenas coordenar os movimentos com o ritmo e a pulsação, mas também compreender o espaço e o tempo, além de desenvolver habilidades organizacionais e a capacidade de compartilhar responsabilidades. Esse processo promove não apenas o desenvolvimento motor, mas também o crescimento social, o avanço cultural e o desenvolvimento intelectual (BERTONI, 1992). Bertoni (1992) argumenta que a dança desempenhou um papel crucial na ampliação da sociabilidade entre nossos antecessores. A autora sugere que, para lidar com o desconhecido e o risco, o ser humano primitivo utilizava a dança como uma forma de canalizar energia e induzir um estado de transe, especialmente durante confrontos com animais e grupos adversários.

Ao considerar a interação entre som, movimento e dança, as representações rupestres oferecem indícios de eventos sociais que incluíam práticas coreográficas. Na análise da Figura 2, a cena sugere um movimento básico do ballet¹⁴, onde os membros superiores são elevados em um movimento circular, com as palmas das mãos voltadas para fora, acima da cabeça. No entanto, mesmo com essa semelhança com o ballet, destaca-se que os pés permanecem firmemente apoiados no chão, uma característica comum nas danças dos povos indígenas contemporâneos. Veras (2000), ao estudar a dança dos Matipu, um povo do Alto Xingu, ressalta a diferença entre a característica catabática (com

¹⁴ Dança clássica referenciada na corte, mais precisamente introduzida como um estilo pelo Rei Luís XIV (conhecido como “Rei Sol”) no século XVII.

foco na terra) dessas danças e a característica do ballet, que busca alturas e se dirige ao céu, com os pés em ponta. Outra cena encontrada na Toca do Baixão da Perna I (ver Figura 5 mais adiante) mostra uma posição similar dos membros superiores entre os indivíduos, possivelmente incluindo crianças.

Para enriquecer essa discussão, é relevante integrar a perspectiva de Victor Turner (2005), que, em seus estudos sobre rituais e performances culturais, analisa a importância do "drama social" como um espaço de construção e reconstrução de identidades coletivas. Turner argumenta que as performances, incluindo a dança, funcionam como mecanismos simbólicos que mediam entre o indivíduo e o grupo, promovendo coesão social e resolução de conflitos. A dança, como uma forma de performance ritual, serve para reforçar as normas sociais, ao mesmo tempo que permite a expressão de tensões internas e externas ao grupo. No contexto das representações rupestres, as cenas de dança podem ser interpretadas como momentos de "drama social", onde os primeiros habitantes utilizavam a dança não apenas como um meio de comunicação e expressão, mas também como um instrumento para a manutenção da ordem social e a adaptação às mudanças ambientais e sociais.

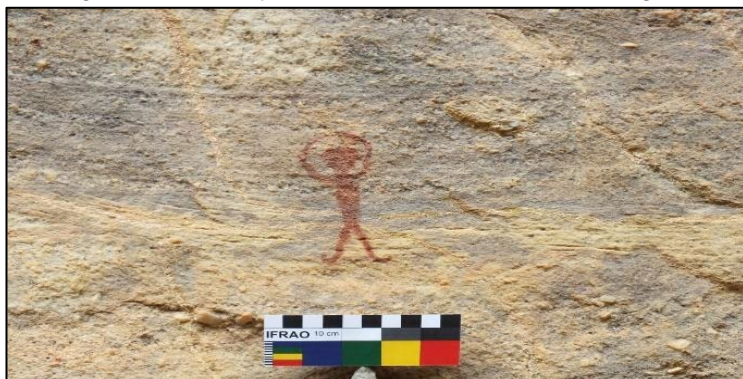
Figura 2 – Pintura de seres humanos com movimentos que sugerem dança e acrobacias localizada na Toca do Vento, Parque Nacional Serra da Capivara.



Foto – Cristiane Bucu (2006).

Nesse contexto, a tradição Nordeste de pinturas rupestres revela uma ampla variedade de representações de movimentos, incluindo danças e acrobacias, formando um verdadeiro mosaico da cultura corporal dos grupos humanos antigos no Parque Nacional Serra da Capivara (PNSC) (COTES et al., 2023). A relevância da dança é evidenciada por sua presença tanto em cenas individuais quanto coletivas nas paredes rochosas, onde se observam representações de introspecção, como a de um antropomorfo dançando sozinho com as mãos levantadas (Figuras 3 e 4).

Figura 3. Cena de dança individual na Toca do caldeirão dos rodrigues.



Fonte: Gabriel Oliveira (2018).

Figura 4. 5.ª posição do Ballet.



Disponível em: <<<https://www.escolacg.com.br/post/as-5-posi%C3%A7%C3%B5es-b%C3%A1sicas-do-ballet-cl%C3%A1ssico>>>.

Acesso em: 30 de mai., 2023.

Ademais, os registros rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara apresentam representações de danças coletivas, que destacam um elevado grau de interação social e a construção de laços de coletividade. Essas cenas parecem expressar sentimentos, emoções e aspectos religiosos profundos (BERTONI, 1992) (Figura 5).

Figura 5 – Cena de dança coletiva na Toca do Baixão do Perna I.



Fonte: Gabriel Oliveira (2018).

A Figura 6 apresenta uma cena de dança coletiva na Toca dos Canoas I, onde se pode observar uma formação circular composta por quatro figuras antropomorfas. Essas figuras parecem engajadas em uma coreografia rítmica, com os braços elevados e realizando movimentos ao redor de um ponto central. Destaca-se a possibilidade de uma interação significativa e uma coordenação rítmica entre os participantes, sugerindo uma dinâmica coletiva bem estruturada.

Figura 6 – Cena de dança em grupo na Toca dos Canoas I.



Fonte: Gabriel Oliveira (2018).

Outro grafismo de destaque é o exibido na Figura 7, pertencente ao estilo Serra Branca. Este grafismo apresenta um formato geométrico sem preenchimento, com os membros superiores erguidos, sugerindo movimentos que podem ser interpretados como uma imitação do voo de pássaros. Veras (2000) e Montardo (2009) discutem, em suas etnografias sobre a dança indígena, a presença da mimese dos movimentos das aves.

Figura 7 – Cena de dança, possivelmente individual, na Toca do Pitombi I.



Fonte: Gabriel Oliveira (2018).

A análise da Figura 8 revela seis figuras antropomorfas em uma cena de dança ritual na Toca da Invenção. A composição mostra um grupo de antropomorfos vistos de perfil, voltados para a esquerda, carregando instrumentos e dispostos em fila. Essa configuração sugere um grau significativo de coordenação e interação social entre os participantes (BERTONI, 1992).

No cerne desse cenário, as representações de movimentos corporais sequenciais, realizados tanto individualmente quanto em grupo, e que aparentam seguir um ritmo, são uma característica recorrente no PNSC. Essa repetição evidencia a importância da dança para as sociedades que ali viveram por milênios. As imagens disponíveis mostram diversas formas corporais que, provavelmente, estão associadas ao ritmo de sons, instrumentos e ações coletivas, sugerindo uma estrutura social bem definida na execução desses movimentos (BERTONI, 1992).

Figura 8 – Cena da dança na Toca da Invenção.



Fonte: Michel Justamand (2011).

As imagens analisadas oferecem múltiplas possibilidades de interpretação. Elas podem refletir práticas como o canto em uníssono, semelhante ao observado entre os Xavante, conforme descrito por Graham (2018), ou ainda melodias com resposta de coro, como ocorre entre os Guarani (MONTARDO, 2009). Também é relevante notar que a formação em linha é típica de danças rituais acompanhadas por cantos, um padrão encontrado tanto entre os Guarani quanto entre os povos do Alto Xingu (MONTARDO, 2009; MENEZES BASTOS, 2013).

Ao contemplar essas representações, é possível imaginar um cenário onde a voz humana molda a musicalidade e a repetição orienta tanto a vocalização quanto os movimentos corporais, como ilustrado pela Figura 9. Essa analogia se torna mais evidente ao compararmos essas imagens ancestrais com as práticas dos povos indígenas contemporâneos.¹⁵

É importante destacar que, ao contrário do que ocorre em um espetáculo teatral moderno, os indivíduos retratados nas pinturas

¹⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HU6p1J-EeDY>>. Acesso em: 30 de maio de 2023.

rupestres do PNSC não estavam performando para uma plateia. Em vez disso, estavam imersos em rituais que carregavam profundos significados de ancestralidade, inseridos no contexto histórico e cultural de sua época.

Para aprofundar essa discussão, podemos recorrer à obra de Roy Wagner (2010), que explora o conceito de “invenção da cultura”. Wagner argumenta que os elementos culturais, incluindo rituais e práticas como a dança, não são meramente reproduzidos, mas constantemente reinventados pelas sociedades que os praticam. No caso das representações rupestres, a dança e a musicalidade capturadas nessas imagens podem ser vistas como expressões dinâmicas de cultura, onde os antigos habitantes do PNSC recriavam e reinterpretavam seus rituais à luz das necessidades sociais e espirituais do momento. Essa perspectiva ressalta a flexibilidade e a criatividade inerente às culturas humanas, que, mesmo em tempos remotos, buscavam novas formas de se expressar e se conectar com o sagrado e o comunitário.

Figura 9 – Cena de fila de figuras humanas com movimentos repetitivos seguindo um ritmo na Toca do Baixão da Vaca.



Foto: Cristiane Bucu (1998).

Considerações finais

Esta investigação examinou a manifestação da dança ancestral no Parque Nacional Serra da Capivara (PNSC), analisando minuciosamente as pinturas rupestres para identificar evidências dessa forma de expressão corporal. Pela análise desses registros visuais, foi possível inferir que os Paleoíndios, primeiros habitantes do território brasileiro, provavelmente praticavam formas de dança muito antes da chegada dos exploradores europeus.

Essas observações sugerem que a dança não era apenas uma expressão individual, mas um elemento central da vida social e cultural desses antigos habitantes. A presença de representações coreográficas nas pinturas rupestres indica que a dança desempenhava um papel significativo nas práticas rituais e sociais dos Paleoíndios. Isso nos leva a refletir sobre a importância da dança como um meio de comunicação e coesão social, capaz de transcender as barreiras do tempo e conectar o passado remoto com as tradições culturais contemporâneas. As evidências encontradas nas pinturas não apenas revelam aspectos da vida cotidiana desses povos, mas também ressaltam a continuidade e a evolução das práticas corporais ao longo dos séculos.

Ao explorar esses vestígios arqueológicos, somos conduzidos a uma reavaliação e expansão da compreensão da dança, reconhecendo-a como uma manifestação essencial da cultura corporal, profundamente entrelaçada com nossa identidade humana e, por extensão, com a identidade nacional. As pinturas rupestres discutidas neste estudo oferecem uma janela para as atividades sociais, rituais e celebrações dos povos originários, evidenciando a relevância da música e do movimento corporal como elementos fundamentais para a expressão e comunicação de nossos antepassados. Essas representações visuais nos

permitem perceber a dança não apenas como uma forma de entretenimento, mas como um meio significativo de interação e coesão social, desempenhando um papel central nas práticas culturais desses antigos grupos humanos. Essa reflexão amplia nossa apreciação das tradições ancestrais e destaca a continuidade e a influência duradoura das expressões corporais na formação de nossa herança cultural.

A exploração e estudo dessas manifestações artísticas ancestrais nos oferecem a oportunidade de resgatar e preservar uma parte crucial da herança cultural dos Paleoíndios. Ao compreender a importância da dança na formação das tradições e da identidade nacional, promovemos uma valorização mais ampla das evidências culturais e coreográficas que datam de períodos remotos do Brasil. Esse reconhecimento transcende o âmbito acadêmico, abarcando a necessidade de tornar essas descobertas acessíveis ao público em geral.

Divulgar essas descobertas e reflexões é fundamental para engajar tanto a comunidade acadêmica quanto a sociedade em um diálogo mais profundo sobre a diversidade cultural. Esse esforço contribui para uma apreciação mais rica da complexidade cultural que nos define e nos conecta com o passado. Valorizar essas raízes ancestrais não apenas honra a história de nossos antepassados, mas serve como inspiração para as gerações futuras, incentivando-as a continuar explorando, preservando e celebrando nossa rica herança cultural.

Além disso, o compartilhamento dessas descobertas pode estimular um aumento no número de pesquisas e debates sobre o papel da dança e da música nas sociedades antigas, ampliando nossa compreensão de como esses elementos moldaram e foram moldados por contextos históricos específicos. Esse conhecimento renovado pode fortalecer a identidade cultural contemporânea, promovendo o respeito e o reconhecimento das tradições que formaram a base da cultura nacional.

Para aprofundar essa discussão, Claude Lévi-Strauss (2008) oferece uma perspectiva essencial ao considerar os mitos e rituais como elementos estruturantes da sociedade. Em sua análise, Lévi-Strauss argumenta que as práticas culturais, como a dança, servem como meio de organização e transmissão de conhecimentos, estruturando as relações sociais e reforçando a identidade coletiva. A dança, vista sob esse prisma, não apenas expressa sentimentos ou emoções, mas atua como uma linguagem simbólica que comunica valores e normas sociais, moldando a cosmovisão dos grupos humanos ao longo das gerações.

Outro autor relevante, Clifford Geertz (2008), aborda a cultura como um sistema de significados compartilhados, onde a dança desempenha um papel crucial na articulação das experiências humanas. Geertz sugere que a dança, como uma forma de “textos culturais”, oferece insights profundos sobre a maneira como os povos antigos compreendiam o mundo ao seu redor. Ao interpretar as danças registradas nas pinturas rupestres do PNSC, podemos decifrar narrativas complexas sobre a vida, a morte, o sagrado e o profano, revelando camadas de significados que foram essenciais para a coesão e sobrevivência dessas sociedades.

Por fim, Mary Douglas (2002) traz uma contribuição valiosa ao discutir como os rituais, incluindo a dança, servem como mecanismos de controle social e expressão de ordem e hierarquia. Para Douglas, a dança ritualizada nas sociedades antigas, como a que possivelmente existiu entre os Paleoíndios, não apenas refletia a organização social, mas também reforçava as estruturas de poder e autoridade. Essas práticas corporais eram, portanto, cruciais para a manutenção da estabilidade social, garantindo que os valores coletivos fossem continuamente reafirmados e transmitidos.

Não obstante, em síntese, este estudo revelou a profunda interconexão entre a dança, a cultura corporal e a identidade social dos Paleoíndios, como evidenciado nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara. Desde as considerações iniciais, que destacavam a dança como uma manifestação essencial da vida social e cultural, até as conclusões finais que ressaltam a continuidade e a relevância dessas práticas na formação da identidade, fica evidente que a dança transcende meramente o ato físico para se tornar um veículo de comunicação, coesão e expressão cultural. Ao integrar as reflexões de autores como Lévi-Strauss, Geertz e Douglas, este trabalho reafirma a importância de reconhecer e preservar essas manifestações culturais ancestrais, não apenas como patrimônio histórico, mas como fundamentos que continuam a influenciar e enriquecer a cultura brasileira contemporânea. Portanto, a compreensão e valorização dessas tradições não são apenas um tributo ao passado, mas um compromisso com a continuidade e o fortalecimento da identidade cultural que nos une como povo.

Referências

- ALARCÓN-JIMÉNEZ, Andrés; OLIVEIRA, Gabriel Frenchiani de; JUSTAMAND, Michel; e FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia do Feminino**. A mulher não é só sexo na Serra da Capivara. O feminino nas pinturas rupestres em São Raimundo Nonato – PI. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2017.
- ARAÚJO, Aduino e PESSIS, Anne-Marie. **Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí Brasil**. Fundação do Homem Americano. São Paulo: Typelaser Desenvolvimento Editorial Ltda, 1998.
- BAHN, Paul; RENFREW, Colin. **Arqueología. Conceptos clave**. Ediciones AKAL, 2008.
- BELARMINO, Vanessa da Silva. **Caçadores da Pré-história**. Recorrências temáticas nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara – PI. São Paulo: Alexa Cultural e Manaus: EDUA, 2019.

BERTONI, Iris Gomes. **A dança e a evolução**: o ballet e seu contexto teórico, programa didático. São Paulo: Tanz do Brasil, 1992.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. 2ed. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUCO, Cristiane Andrade. **Indicadores da prática musical na Pré-História do Nordeste brasileiro**: Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil [Dissertação de Mestrado]. 109p. Recife: UFPE, Pós-Graduação em História, 1999.

BUCO, Cristiane Andrade. **Arqueologia do movimento**. Relações entre arte rupestre, arqueologia e meio ambiente, da pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca. Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil. Vila Real. 587 f. Tese (Doutorado em Portugal) – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – UTAD/Portugal, Vila Real, 2012.

BUCO, Cristiane Andrade; OLIVEIRA, Gabriel Frechiani; JUSTAMAND, Michel; ALMEIDA, Vitor; GOMES FILHO, Antoniel; BELARMINO, Vanessa da Silva. O papel das mulheres ancestrais nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara-PI, Brasil. **Revista Memória em Rede**, v. 12, p. 245-273, 2020.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: SPRINT, 1999.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Revisto, atualizado e ilustrado. 9ed. São Paulo: Global, 2000.

COTES, Marcial; PAIVA, Leandro; SOARES, Artemis; JUSTAMAND, Michel; OLIVEIRA, Gabriel; ALMEIDA, Vitor. Rock art the body culture of movement before Brazil. **Movimento**, v. 29, p.e29002, 2023. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.126910>

COTES, Marcial; ERLER, Daiany Mara; SCHIAVETTI, Alexandre; NASCIMENTO, Juarez Vieira. O legado de Niède Guidon no semiárido brasileiro: a percepção de condutores de visitantes do Parque Nacional Serra da Capivara. **Antípoda - Revista de Antropologia y Arqueologia**, n. 42, p. 179-204, 2021. DOI: <https://doi.org/10.7440/antipoda42.2021.08>

DASTON, Lorraine (Ed.). **Biographies of scientific objects**. University of Chicago Press, 2000.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

ELLMERICH, Luis. **História da dança**. 4ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

FARO, Antonio José. **A Dança no Brasil e seus construtores**. Coleção Documentos. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNDACEN, 1988.

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. 6ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

FUNARI, Pedro Paulo. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2 ed., São Paulo: Contexto, 2008.

FUNARI, Pedro Paulo; NOELLI, Francisco Silva. **Pré-História do Brasil**. São Paulo: Ed. Contexto, 2023.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças Folclóricas Brasileiras: e suas aplicações educativas**. 3ed. São Paulo: Melhoramentos / Brasília: INL, 1973.

GRAHAN, Laura. **Performance de sonhos: discursos de imortalidade Xavante**. São Paulo: Edusp, 2018.

GUIDON, Niède. **L'art rupestre du Piauí dans le contexte sudaméricain: une première proposition concernant methodes et terminologie**. 1983. 684 f. Tese (Doutorado de estado). Universidade de Paris I, Paris, 1983.

GUIDON, Niède. A Arte Pré-histórica da área Arqueológica de São Raimundo Nonato: Síntese de dez anos de pesquisas. **Revista do Curso de Mestrado em História**. Recife: EDUFPE, p.3-81, 1985.

GUIDON, Niède. **Peintures préhistoriques du Brésil: l'art rupestre du Piauí**. Paris: Editions Recherches sur les civilisations, 1991.

GUIDON, Niède. As ocupações pré-históricas do Brasil (excetuando a Amazônia). In: CUNHA, M.C. (org). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JUSTAMAND, Michel; FUNARI, Pedro Paulo e ALARCÓN-JIMÉNEZ, Andrés. **Arqueologia da Sexualidade**: representações das genitálias femininas e masculinas nas pinturas rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2016.

JUSTAMAND, Michel. As “mulheres” de São Raimundo Nonato – PI: cenas rupestres do feminino. In: GRISOLIO, Lilian Marta e JUSTAMAND, Michel (org.). **História e Representação**: cultura, política e gênero. Embu das Artes: Alexa Cultural, 2017.

JUSTAMAND, Michel; OLIVEIRA, Gabriel; ALMEIDA, Vitor; SANTOS JUNIOR, Valdeci; QUEIROZ, Albérico; BELARMINO, Vanessa; GOMES FILHO, Antoniel. Os caçadores da pré-história nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara – Piauí, Brasil. **Revista Memória em Rede**, v. 12, p. 274-297, 2020.

JUSTAMAND, Michel; BUCO, Cristiane; GOMES FILHO, Antoniel; ALMEIDA, Vitor; OLIVEIRA, Gabriel; QUEIROZ, Albérico; OLIVEIRA, Matteus; PAIVA, Leandro. As representações rupestres e a possível temática zoofílica no Parque Nacional Serra da Capivara-PI/Brasil: um estudo de caso. **Anuario de Arqueología**, v. 13, p. 65-71, 2021.

JUSTAMAND, Michel; BALBINO, Ana Cristina; OLIVEIRA, Gabriel; COTES, Marcial; ALMEIDA, Vitor; PAIVA, Leandro; OLIVEIRA, Matteus; GOMES FILHO, Antoniel; BELARMINO, Vanessa; CRUZ, Antoniel; CALDEIRAS, Ana; VILELLA, Losa; XAVANTE, Mara.. Aceita que dói menos: as relações homoafetivas presentes nas cenas rupestres do PNSC/PI-Brasil. **SOMANLU – Revista de Estudos Amazônicos**, v. 1, p. 57-93, 2022a

JUSTAMAND, Michel; BALBINO, Ana Cristina; BUCO, Cristiane; OLIVEIRA, Gabriel; ALMEIDA, Vitor; PAIVA, Leandro. A economia ancestral e os registros rupestres. **Revista Anuário Arqueologia**, v. 14, p. 65-77, 2022b.

JUSTAMAND, Michel; OLIVEIRA, Gabriel; ALMEIDA, Vitor; PAIVA, Lenadro. Tree Ritual: The Magic of Nature-Phytomorphs in PNSC-PI. *Anthropology and Ethnology Open Access Journal*, v. 5, p. 000184-000187, 2022c.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LOCH, Silvia. **Compondo com dança e espaço**: artes do movimento entre os povos originários das Terras Baixas da América do Sul. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis, Udesc, 2023.
- MARTIN, Gabriela. **A Pré-História do Nordeste**. Pernambuco: Editora UFPE, 2008.
- MARTIN, Gabriela. Amor, violência e solidariedade no testemunho da arte rupestre brasileira. **Clio – Revista do Curso de Mestrado em História**. v. 1, 1984.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. 2. ed. São Paulo: EPU, 1974.
- MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. 2ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- MENEZES BASTOS, Rafael de. **A festa da jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- MONTARDO, Deise Lucy. **Através do mbaraka**: música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Edusp, 2009.
- MONZON, Susana. **Pinturas e Gravuras de São Raimundo Nonato, estado do Piauí**. Missão Franco-brasileira. São paulo: Museu paulista, 1978.
- MÜLLER, Regina. O corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis. In: NIEMEYER, Ana Maria de e GODOI, Emília Pietrafesa de (org.). **Além dos territórios**: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos. São Paulo: Mercado de Letras, 1998.
- PAIVA, Leandro. **Luta corporal na pré-história**. Ensaio antropológico e histórico. São Paulo: Alexa Cultural e Manaus: EDUA, 2019.
- PAIVA, Leandro; MONTARDO, Deise; JUSTAMAND, Michel; OLIVEIRA, Gabriel; ALMEIDA, Vitor; RABELLO, Gabriela. Cenas rupestres de lutas corporais no Parque Nacional Serra da Capivara, possíveis interpretações. **Urdimento-Revista De Estudos Em Artes Cênicas**, v. 1, p. 1-26, 2022.

- PAIVA, Leandro; COTES, Marcial; JUSTAMAND, Michel; DE OLIVEIRA, Gabriel F.; DE ALMEIDA, Vitor José Rampaneli. Lutas corporais: atos ancestrais ritualizados nas pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara/PI. **Cenas Educacionais**, 6, e16964, 2023.
- PESSIS, Anne-Marie. Pré-História da Região do Parque Nacional Serra da Capivara. .: TENÓRIO, Maria Cristina (org). **Pré-história da terra Brasilis**. Rio de Janeiro; Editora UFRJ, p.61-74, 1999.
- PESSIS, Anne-Marie. **Imagens da pré-história**. Parque Nacional Serra da Capivara. 304p. São Paulo: FUMDHAM/Petrobras, 2003.
- PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.
- PROUS, André. **Arte Pré-Histórica do Brasil**. Belo Horizonte: Arte, 2007.
- SANTOS, Juvandi de Souza. **Estudos da tradição Itacoatiara na Paraíba**: subtradição Ingá. Campina Grande: Cópias & Papéis, 2015.
- SCHMITZ, Pedro. La evolución de la cultura em el centro y nordeste de Brasil entre 14.000 y 4.000 años antes del presente. Contribuciones a la Prehistoria de Brasil. **Pesquisas: Antropologia**, nº 32, p.07-41, 1981.
- SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/42>
- TURNER, Victor. *Do rito ao teatro: a seriedade humana através do brincar*. Tradução de Isidoro Blikstein. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VÉRAS, Karin. **A dança matipú**: corpos, movimentos e comportamentos no ritualxinguano. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.
- WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. Tradução de Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

9

OS TRÊS TOTENS: XAMANISMO E PRÁTICA SOMÁTICO-PERFORMATIVA

*Raimundo Kleberson de Oliveira Benício*¹

A Pesquisa Somático-Performativa

Contemporaneamente tem crescido fortemente no Brasil, pesquisas que se inspiram, ou se apoiam em Práticas Artísticas Investigativas como Pesquisa (PaR), que possui e engloba uma tríade não-linear de ser-fazer-pensar. Devidamente, porque é através dos processos artísticos que a pesquisa pode acontecer, sendo a prática artística, o impulso que definirá os desdobramentos, a reflexão e a investigação da pesquisa. O termo surgiu em alguns estudos em fins da década de 1990, para definir pesquisas que necessitavam de experimentações artísticas para o seu desenvolvimento.

Melina Scialom e Ciane Fernandes (2022a), identificaram que devido ao colonialismo acadêmico, houve uma redução, negação, marginalização de outros tipos de conhecimentos, modos de fazer-pensar pesquisa, justamente, pela associação aos modelos europeus, norte-americanos, ocidentais associados às formas literárias e Cartesianas, interligadas ao aprofundamento de verdades em análises em todos os aspectos. Segundo Rogério Mendes:

Após a difusão e repercussão dos paradigmas cartesianos, consolida-se o distanciamento entre sujeito (indivíduo) e objeto (natureza) como forma de controle do conhecimento para que assim se articulassem normativas e registros formais sobre a ideia do conhecimento em favor de uma referencialidade (euro-)centrica e política (Mendes, 2024, p. 104).

¹ Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Licenciado em Teatro (URCA). Bolsista. (CNPq) Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Artista-professor-pesquisador-místico.

Tal reflexão nos faz perceber uma sustentação do poder por trás da exclusão de outras possibilidades de pensar-pesquisar-fazer, legitimando, assim, as bases da Colonialidade. Diante de expansões nos modos de pesquisar, “a Prática como Pesquisa se assume como um tipo de investigação que se baseia em ou é guiada por uma prática e acontece primariamente através dela, mas que é articulada na escrita para ser compartilhada na forma de dissertações/teses/artigos/livros” (Scialom, Fernandes 2022b, p. 5). Diferentes modos de pesquisar estão sendo aceitas pelos Programas de Pós-graduações, que questionam os modelos eurocêntricos, ocidentais e norte-americanos como centro de impulso nos modelos de ser-fazer-pesquisar em artes cênicas. Para Ciane:

Enquanto continuarmos a usar outros campos como fundamentos para nossa pesquisa, continuaremos a legitimar nossa automarginalização e a dicotomia entre fazer e pensar, serviço braçal e atividade intelectual, com desvalorização da primeira e hegemonia da segunda. O artista pesquisador tem uma habilidade única: transformar dicotomias seculares em modos somáticos e ecológicos de vida contemporânea. O termo somático não exclui desenvolvimentos cada vez mais recentes, como os da tecnologia e da era digital. Pelo contrário, somático (do termo soma ou corpo vivido) implica numa adaptação constante a mudanças, num estado de integração dinâmica entre ser e meio – ambas (*sic*) categorias vivas (Fernandes, 2014, p. 77).

Diferentes nomenclaturas são criadas pelas pesquisadoras e pesquisadores, justamente pelas necessidades que a pesquisa avança, desenvolvendo uma hibridização de metodologias autônomas, plurais, que fortalecem a pesquisa acadêmica, e que expande epistemologias outras. Há mais de uma década, Ciane Fernandes (2022a) vem dilatando princípios da (PaR) investigando a corporeidade numa imersão espacial, criando um arcabouço interartístico e pedagógico que perpassa, sobretudo, pelo corpo, denominando de Pesquisa Somático-Performativa. “A PaR é uma metodologia aberta e flexível, aplicável a diferentes locais e culturas, identificável em tendências locais mesmo

antes de seu reconhecimento ou denominação como PaR no Brasil” (Scialom, Fernandes, 2022a, p. 18).

Uma pesquisa não precisa necessariamente aplicar a Educação Somática para ser considerada Pesquisa Somático-Performativa. O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o *modus operandi* da pesquisa seja determinado pelas conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados a priori e impostos a um objeto a ser analisado. O estudo também não precisa ser sobre performance ou temas afins, nem mesmo incluir encenação. A abordagem somática informa e se forma a partir da prática performativa processual, e vice-versa, ambas enquanto experiências metodológicas, como maneiras de ativar o estudado incógnita (daí o sentido da pesquisa), dando-lhe espaçotempo de manifest(açã)o (Fernandes, 2012, p.3).

Portanto, há pesquisas que necessitam de uma articulação do pensamento através da própria prática, simultaneamente enquanto ela se desdobra. Toda pesquisa pressupõe um mistério e decifrar tudo seria sua própria morte. Por isso, alguns aspectos norteiam a pesquisa somática performativa, como a imprevisibilidade dos acontecimentos, que irão determinar as dinâmicas, os métodos, as conexões, as intuições, imagens, sensopercepções, desconstruções de modelos. Contribuindo assim, para uma escrita viva, sensível, não-linear, seguindo as necessidades dos mistérios desencadeados pelos acontecimentos (Fernandes, 2014).

Xamanismo e Expansão da Consciência

A terminologia da palavra xamã rememora “*saman*” nas línguas tungúsicas (também chamadas de Manchu-Tungus), que segundo alguns antropólogos surgiu há mais de 20 mil anos, e que significa “inspirado pelos espíritos”. A e o Xamã tem a função de mediar dimensões do sagrado, transitar entre planos, resgatar a conexão com os animais de poder despertados nas cerimônias de consagração medicinais (Artese, 2023). Dentre algumas práticas dentro do ritual que

ativam e contribuem para uma expansão do consciente estão a ativação da força, as plantas de poder, os instrumentos de poder, o jejum, as respirações, os rezos, as danças e as músicas.

As práticas oriundas do xamanismo tiveram continuação e expansão específicas. É indiscutível a influência do xamanismo nas grandes religiões como, por exemplo, o ritual da circuncisão no judaísmo; o batismo cristão, a iniciação de Cristo no deserto, sua morte e ressurreição, no cristianismo; as visões de Maomé, no islamismo; assim como os chacras e a busca de Buda pela iluminação, no budismo (Artese, 2023, p. 33).

O xamanismo contemporâneo é praticado em algumas cerimônias de curas e em diversas Religiões e Doutrinas, cada qual, consagrada de forma diferente, isso reflete nos tipos de vestimentas, nos espaços, nos tipos de rezos, nas músicas, nos instrumentos, na corporeidade, nas temporalidades. O que todas estas práticas podem ter em comum, é a busca de uma cura pessoal, é o acesso a um divino, é uma expansão do consciente, é o processo de autoconhecimento e a conexão com a Terra. Assim, cada estética relacionada às vestimentas, as pinturas, os colares, os instrumentos, as músicas, os rezos, constituem códigos simbolicamente culturais, de significados, regularmente ocultos. As palavras proferidas com musicalidade nos rezos evocam conhecimentos milenares ancestrais que foram passados de geração em geração através da oralidade.

Durante os ritos de curas, xamãs tem como objetivo a restauração da alma, a reconexão e restituição da força vital, criando harmonia e equilíbrio entre a natureza e o sujeito, uma ponte desvelada na mutualidade dos estados alternativos da consciência, do microcosmo e macrocosmo, do humano e do sagrado. Para os Incas, xamãs são “portas” ou “entradas” (Frota, 2023). Estas portas estão relacionadas ao que é conhecido como voo durante a cerimônia, onde o xamã adentra em diferentes níveis do cosmos espiritual, variando de cultura para cultura, a saber - o Mundo Superior, Profundo e Mediano.

Cada qual destas dimensões cósmicas do subconsciente, é acessada por meio da árvore da vida, onde habitam, os espíritos da floresta, reinos ancestrais, animais míticos, místicos, elementos da natureza, o tempo, dentre outras. Essas camadas dizem respeito aos níveis de Consciência Alternativa Ampliada (EAC) do crescimento pessoal. Para Wagner Frota, “não é possível definir corretamente o que é a consciência, porque ela é múltipla, existindo em diversos níveis de percepção, ou seja, pode manifestar-se em várias realidades ao mesmo tempo. Melhor seria dizer apenas que a consciência é a mágica dentro de nós, que faz com que tenhamos a capacidade de perceber tudo o que nos cerca, inclusive nós mesmos” (Frota, 2023, p. 81).

Ainda segundo o autor, o despertar dos Estados Alternativos de Consciência Ampliada oferece uma reconexão com a natureza e seu campo vibracional. Ao experienciar a cerimônia, um processo de transcendência de si pode ocorrer, devido ao impacto e arrebatamento que a planta ayahuasca pode revelar no ritual. A ayahuasca também é conhecida como “planta da morte”, produzida por meio da combinação de duas ervas da Amazônia, *Banisteriopsis Caapi* e *Psychotria Viridis* (Jagube/Mariri e Chacrona), que são ingredientes centrais, mas varia de cultura para a cultura sua formulação, onde inúmeras outras plantas podem ser misturadas no seu preparo. Os vegetais possuem a substância DMT (N, N-dimetiltriptamina), psicotrópico que provoca mirações² e experiências transcendentais. Acredita-se, que a mesma substância é liberada pelo cérebro, em dois momentos da nossa vida, quando nascemos e quando morremos. Seu uso é sagrado e para fins ritualísticos de cura, difundido também, no Santo Daime, União do Vegetal, Fogo Sagrado, Barquinha,

² Termo demasiado popular dentro de algumas doutrinas e cerimônias, se refere às visões despertadas com a ingestão do chá da ayahuasca, ou multi-percepções.

Neoxamânicos, dentre outras culturas fora da Amazônia. “A ayahuasca tem a chave para abrir as portas da nossa consciência, levando-nos a penetrar em EAC, fazendo com que conservemos toda noção do que se passa ao nosso redor” (Frota, 2023, p. 114). Em algumas culturas os portais são conhecidos como chakras, onde acessamos nossas forças vitais.

Nixi Pãe

Dia 07 de julho de 2024 consagrei pela 4ª vez na Cerimônia de Nixi Pãe (Ayahuasca), novamente com o povo Huni Kuin, com a condução dos Txanas Yubê, Shākuany e Pajé Tximá, na Casa Águas de Itapuã, em Itapuã, Salvador, Bahia. Confesso que estava com muito medo de consagrar novamente, pela experiência com a raposa³ que tive na passada. Antes de tomar a dose pedi ao universo e a força para não ter medo. Nessa cerimônia não senti a raposa, e me parece que eu estava no Egito. Senti a presença de um felino com listras de zebras, meio cinza, com branco, não consegui identificar exatamente. A passagem para o plano da expansão da consciência foi mais tranquila, meu corpo não lutou tanto como na da passada, não tive medo. Vi uma Deusa por meio de uma mulher que estava lá presente, ela teve medo quando olhei para ela, balançou a cabeça com um gesto para que eu não me aproximasse dela, e cobriu o rosto, com uma manta, ela me olhou no fundo dos olhos, e eu não conseguia parar de olhar para ela. Nesse momento, eu estava ao lado da fogueira e tocando na terra. A terra me deixa calmo, conectado, seguro, ela me faz ter a certeza de que ainda estou aqui.

Olhei para o lado e vi uma imensa montanha verde, com triângulos que brilhavam e se expandiram, tinha uma árvore com um grande galho, e nele, um leopardo que queria pular e não conseguia, ele fazia

³ Em uma de minhas consagrações, em uma miração tive acesso à uma multidimensão do meu estado de consciência expandida, em que me tornei uma raposa.

gestos de se encolher para saltar, e ficou nesse movimento a noite toda. Senti um enorme cheiro de peixe a noite toda.

Vi as escamas de uma grande jiboia cinza, se enrolando na escuridão da mata. Vi uma cobra coral pequena, vermelha com listras pretas no fogo. Vi uma jiboia enorme e branca em cima do galho da árvore.

Vi outros animais míticos e Deuses não identificados. Levei um caderno para anotar minhas sensações, mas não tive vontade de escrever. Tive uma imensa vontade de desenhar tais criaturas, como se eles pedissem para que eu registrasse o que estava vendo. Assim fiz.

Naquela dimensão tinha várias pessoas do Egito e a que mais me chamou atenção foi a Deusa, misteriosa, onde de vez em quando, eu a observava de longe. Tive a sensação de que ela estava andando por essas dimensões há muito tempo. Seus gestos nas mãos eram triangulares, ela emanava força pelo seu terceiro olho da testa, no seu rosto tinha listras triangulares, e sua manta tinha uma cobra enrolada em seu pescoço.

Vi a grande raiz de uma árvore iluminada com uma vela, uma mini sombra atravessava seus galhos e se escorava na vela.

Vi um rosto em formato de máscara, nele tinha cinco olhos negros e uma escuridão que tomou parte do seu rosto.

Vi três totens de fogo, um continha um olho que me observava, outro tinha escamas de uma cobra, e o outro continha a escuridão do universo. Os totens iluminavam, queimavam, respiravam ar quente.

Vi um jacaré pequeno, com listras de cinzas, ele era de fogo e também me observava, parado, calmo.

Vi algo como um rosto, com um bico na lateral, e dois olhos, seu corpo era de galhos e tinha dois olhos nas laterais, sua coroa era de uma energia que balançava com o vento.

Vi algo com muitos círculos em seu corpo, com rosto triangular e uma enorme listra que partia no meio, seus cabelos eram grandes argolas, peludo e arborizado.

Vi algo como uma flor de folhas, com olhos de pavão, seu rosto era no formato de flor com uma cabeça negra e cheia de folhas. Ele soprava e me dava arrepios no meu corpo todo. A noite foi muito longa, parecia infinita, e eu queria ir embora. Fiquei só na 1ª dose, senti que eu não deveria tomar mais do que aquilo. Anotei a seguinte questão:

De que forma as mirações (visões que são despertadas com a ingestão do chá da Ayahuasca) podem ser disparadores para a criação?

Pensando nessa questão, meu desejo de criar uma vivência foi mobilizador para ser desenvolvido na disciplina de Processo de Encenação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (doutorado), ministrada pelo professor Leonado Sebiane Serrano, no dia 07 de agosto de 2024, dia em que a lua nova estava nesta fase. Uma prática-vivência inspirada na imagem dos Três Totens. Por isso, meu objetivo foi proporcionar uma experiência de imersão em si, de maneira individual. Iniciamos em volta de duas bacias preenchidas com água e duas plantas de poder, o hibisco e o alecrim. Foi dada as instruções de que a inspiração veio de minha imagem de poder, os três totens desenhados por mim, na última consagração com o chá da ayahuasca em Itapuã, Salvador, Bahia.

O primeiro momento se deu desse encontro com as ervas e sugerido que contemplassem, onde puderam tocar na água, sentir suas energias e força vital. Coloquei uma pasta na testa de cada um enquanto apreciavam as fontes. Em seguida, sugeri que cada pessoa encontrasse um lugar da sala, chamando-o de espaço sagrado, deitassem de olhos fechados. Ao som de músicas indígenas pedi que imaginassem o corpo

criando raízes pelo chão, crescendo e encontrando as raízes das outras pessoas. Me desloquei a cada espaço deles tocando o maracá.

Depois pedi para que imaginassem uma esfera de energia no centro da testa, e que deslocassem seus imaginários para a pasta inserida na testa. Aos poucos sugeri que essa esfera fosse ganhando outra dimensão e expansão, até se transformar em uma grande lua, em seguida que abrissem a boca e engolissem.

Ao abrir os olhos pedi que fossem ao encontro dos totens, representado por galhos secos e que estavam em um local determinado da sala. Mas que não tocassem, apenas observassem. Cada pessoa deveria escolher três, sendo que, cada um tinha um significado, orientei pela escolha de modo intuitiva e não aleatória. o 1º representa o passado, o que você quer deixar, o 2º representa o presente, o que você quer melhorar em si, o 3º representa a escuridão do universo e o futuro, o desconhecido, a emanção do desejo, o que você quer? Ao término das escolhas foi distribuir folhas para que as pessoas anotassem suas respostas. Quando finalizasse deveriam colocá-las em um recipiente.



Imagem 1 - Três Totens, imagem de poder da Miração, desenhado em 07 de julho de 2024 durante a cerimônia Nixi Pãe. Fonte e Desenho: Autor.

A última parte se deu no retorno ao espaço das fontes (bacias com as ervas), onde foram colocados um objeto que não fizesse mais sentido para eles e elas, solicitado dias antes de vivenciarmos esta prática. A instrução estava relacionada em contar a história desse objeto e as respostas escritas, pensadas, lembradas com a etapa dos totens, apenas utilizando o corpo, sem inserir verbalmente suas respostas. Ao final realizamos uma conversa, e relatei que não me interessava em saber verbalmente sobre quais memórias e desejos que cada pessoa vivenciou com os três totens.



Imagem 2 - Vivência dia 07 agosto de 2024. Fonte: Autor.

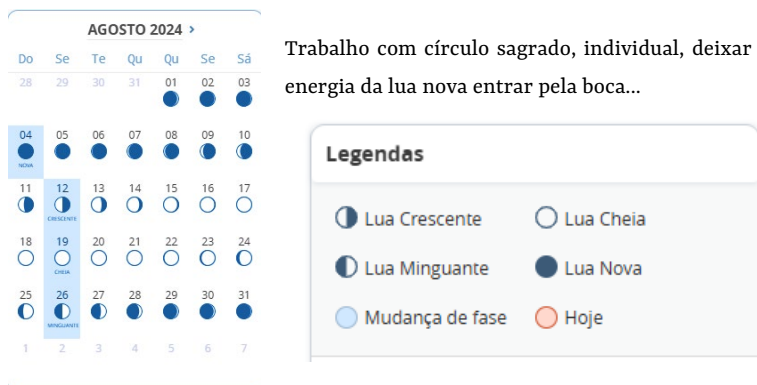


Imagem 3 - Vivência dia 07 agosto de 2024. Fonte: Autor.

PLANO DE VIVÊNCIA

07/08/2024

NOME DA VIVÊNCIA: OS TRÊS TOTENS
Objetivo Geral: Experimentar na vivência, possibilidades de autoconhecimento, autocura através de imagens. Objetivos Específicos: ● Experimentar exercícios que proporcionem a conexão com os elementos da natureza; ● Realizar práticas de ampliação dos sentidos que favoreça o autoconhecimento e a relação da/o participante consigo, com a natureza e tudo que a cerca, para o fortalecimento e transformação de si;
METODOLOGIA: Aula mediativa de caráter prático, metodologias com ênfase em elementos da natureza e imagem de poder, direcionados para o trabalho individual sobre si.
ROTEIRO: Conversa inicial com instruções, amassar alecrim e cheirar. Deitar em um lugar sagrado pessoal, escutar, abrir o coração. A bacia com ervas – alecrim e hibisco Os Três Totens (minha miração) - escolha de 3 galhos sagrados, o 1º representa o passado, o que você quer deixar, o 2º representa o presente, o que você quer melhorar em si, o 3º representa a escuridão do universo e o futuro, o desconhecido, a emanção do desejo, o que você quer? Distribuir folhas para que as pessoas anotem as respostas.



Trabalho com círculo sagrado, individual, deixar a energia da lua nova entrar pela boca...

“Quando há uma Lua Nova, a Terra, a Lua e o Sol estão posicionados em uma linha, (...)Uma Lua Nova simboliza novos começos! Você deve usar a energia da Lua para atingir seus objetivos ou começar um novo projeto”...

A fonte sagrada, o encontro de todas as energias, o lavar-si... Jogar na terra... Empilhar os totens e realizar a fogueira do fogo sagrado. Conversa final.

RECURSOS DIDÁTICOS: Sala vazia ou espaços alternativos arborizados. Caixa de som, Maracá, Tambor, lápis de cor, giz de cera, papel A4, bacia, plantas e galhos.

CARGA HORÁRIA: O encontro terá duração de 60-90 minutos.

PÚBLICO ALVO: Classificação: Livre

REFERÊNCIAS:

ARTAUD, Antonin. **Escritos Místico-políticos**. Trad. Fabiano Lemos. 1a ed. Rio de Janeiro: Via Verita, 2021

ARTESE, Léo. **O Voo da Águia**: uma iniciação aos mistérios e à magia do xamanismo. 3ª ed. São Paulo: Ajna Editora, 2023.

CARNEIRO, Carlos Ramon S. **Animal de Poder**: alquimia ancestral. São Paulo: Madras Editora, 2023.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. ARJ – **Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 15 jul. 2024.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, 2012. Disponível em:

*Ciane Fernandes - Movimento e Memória.pdf (portalabrace.org). Acesso em: 15 julho 2024.

FROTA, Wagner. **Xamanismo o Caminho do Coração**. 2ª ed. São Paulo: Editora Alfabeto, 2023.

KRENAK, Ailton; PIÚBA, Fabiano (orgs.) **Desnaturada**: cultura e natureza.

/Organização de Ailton Krenak e Fabiano Piúba. – Fortaleza: Secult/Ce, 2022.

Disponível em: Livro-Desnaturada-2022.pdf (secult.ce.gov.br). Acesso em: 20 Abril 2023.

KOPENAWA, Albert, BRUCE, Davi. **A Queda do Céu** : Palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. 1ª, ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2015. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4886744/mod_resource/content/1/A_QUEDA_DO_CEU.pdf. Acesso em: 20 março 2024.

LIMA, Juliana; BENÍCIO, Raimundo. ECOCORPO PERFORMATIVO: Terra Invadida, Experiências em Geossítios no Cariri/CE. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 9, n. 1, p.298–323, 2023. DOI: 10.5216/ac.v9i1.75706. Disponível em:

<https://revistas.ufg.br/artce/article/view/75706>. Acesso em:18 dez. 2023.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: Arbex, Márcia; Ravetti, Graciela. Performances, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte, FALE -UFMG, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral**: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PANNEK, Wolfgang. Ecoperformance: perspectivas possíveis para as artes performativas. **Revista Arte da Cena**, v.9, n.1 (2023). Disponível em:

<http://www.revistas.ufg.br/index.php/artc>. Acesso em: 29 de maio de 2024.

RANGEL, Sonia Lucia. **Penso Imagens ou Imagens me Pensam?** Salvador: EDUFBA, 2020.

SCIALOM, M; FERNANDES, C. Prática como pesquisa nas artes da cena. **Cadernos do GIPE-CIT**. n. 48, p.4-8, 2022. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2395>. Acesso em: 27 julho de 2024.

Calendário Lunar 2024 - Calendarr

Significado espiritual da lua nova e como usar seu poder: - O Segredo

Em todos os meus processos a imagem é central para a composição. Antes de tudo, a imagem aparece como pensamento de criação, a partir dela, outras ideias surgem para sua feitura de realização, assim como, o tipo de trabalho corporal necessário, a temática, a visualidade, a espacialidade, as músicas, esse conjunto de imagens permeia no meu pensamento criador, mais do que uma questão. Cecília Maria⁴ (2024) entenderia esse acionamento como uma “Imagem Propulsora”, que seria o princípio de tudo que impulsiona o processo criativo, o propósito, o ponto de partida inicial, uma filosofia pessoal que guia a via artística, onde cada um entende sua forma e seu ponto de vista para disparar o processo criativo. “Criamos movidos por referências que carregamos no nosso corpo. Criamos o mundo da cena pela capacidade de mergulhar no invisível das coisas” (Ferreira, 2009, p. 113).

As imagens surgidas não são apenas virtual (de acesso à mente), mas matérias do pensamento criador que interliga e conduz ao caminho do invisível, do desconhecido. A imagem por si só, materializada na cena, na performance, no audiovisual, nunca será a projetada da mente artística, ela se materializa e se unifica com as subjetividades do elenco e do próprio público na estreia. A imagem propulsora assim, é uma imprevisibilidade performativa, guia o processo como filosofia pessoal, e se expande na intersecção subjetiva dos corpos performativos ou cênicos.

Para Sonia Lucia Rangel (2020) a imagem é fio condutor, portal e princípio criativo do trajeto poético, conhecendo-a como imagem-clave, em referência a linguagem musical, ocasionalmente pela sua abertura em intensidades de tempos, dissonâncias e atemporalidade. A imagem

⁴ Palavras proferidas na oficina “Imagem Propulsora e Processo de Criação Teatral”, com Cecília Maria de Araújo Ferreira, realizada pela 11ª Edição do Laboratório de Teatro, em parceria com a Associação Dança Cariri no dia 16 de março de 2024, na cidade de Juazeiro do Norte, Ceará.

é matéria desejante, ela “configura a própria origem do pensamento, portanto, não opera metaforicamente, mas assume uma forma de ser, encarnada, temporalmente atualizada na contingência da ação, sem substituir ou representar” (Rangel, 2020, p. 48). As grandes imagens sempre permanecem no imaginário, num fluxo de ir e vir, de revisitação e [re]transformação, movimento esse espiralar, traz sensações corporais, traz a grafia e inscrição do vivido. Imagens são formas pensantes de nos dizer algo, seja no trajeto criativo, seja no retorno do olhar para si, seja nas criações coletivas. As imagens são poder por trás do imaginário, poder esse ancestral se entendermos ele como conhecimento. Diria Leda, “O ancestral é acúmulo de conhecimento que abrange toda a existência em seu entorno, inclusive a natureza, da qual faz parte e na qual nutre” (p. 205).

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, propecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas (Martins, 2021, p. 63).

Pensar imagens do trajeto criativo é adentrar num campo de autoconhecimento oculto sobre si e de coisas invisíveis. Se levarmos em consideração o acúmulo de experiências vivenciadas, os saberes adquiridos provocam uma criação de uma ancestralidade artística. A narrativa poética da imagem de poder, constitui em fragmentos de imagens virtuais de experiências antepassadas, assimiladas e criadas pela corporalidade grafada do sujeito em processo de criação, de expansão da consciência durante a cerimônia, ocasionando em

elementos misteriosos que rompem rupturas pessoais, e na qual acredito, acompanham o pensamento criador.

Referências

ARTESE, Léo. **O Voo da Águia**: uma iniciação aos mistérios e à magia do xamanismo. 3ª ed. São Paulo: Ajna Editora, 2023.

FERREIRA, Cecília Maria de Araújo. **Cena e Jogo**: o imaginário na carne. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia – PPGAC, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9434/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o.%20Cec%C3%ADlia%20Ferreira>. Acesso em: 25 março 2024.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 15 jul. 2024.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **Anais do VII Congresso da ABRACE**, 2012. Disponível em: *Ciane_Fernandes_-_Movimento_e_Mem__ria.pdf (portalabrace.org). Acesso em: 15 julho 2024.

FROTA, Wagner. **Xamanismo o Caminho do Coração**. 2ª ed. São Paulo: Editora Alfabeto, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral**: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENDES, Rogerio. Cosmogorama Bakongo e Brujo-chamanismo como Alternativas Críticas a Modernidade Eurocentrada na América Latina. **Caracol**, São Paulo, Brasil, n. 27, p. 99–131, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/213053>. Acesso em: 25 jul. 2024.

RANGEL, Sonia Lucia. **Penso Imagens ou Imagens me Pensam?** Salvador: EDUFBA, 2020.

SCIALOM, M; FERNANDES, C. Prática Artística como Pesquisa no Brasil: algumas reflexões iniciais. **Revista De Ciências Humanas**, v. 22, n. 2, Julho-Dezembro, 2022. Disponível em: Prática artística como pesquisa no Brasil: Algumas reflexões iniciais | Revista de Ciências Humanas. Acesso em: 14 julho de 2024.

SCIALOM, M; FERNANDES, C. Prática como pesquisa nas artes da cena. **Cadernos do GIPE-CIT**. n. 48, p.4-8, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/2395>. Acesso em: 27 julho de 2024.

TERCEIRO SOPRO

RITUALIDADES

PAJE MA'EHA: SOBRE A PAJELANÇA KA'APOR*André Sanches de Abreu ¹*

Durante o meu primeiro trabalho de campo na Terra Indígena Alto Turiaçu, junto aos Ka'apor, em 2022, estava ainda me decidindo sobre o tema para o qual voltaria minha dissertação de mestrado (Sanches de Abreu, 2024). Meu projeto inicial de pesquisa aventava questões sobre a pajelança e sobre a língua ka'apor de sinais, afinal, já havia lido na etnografia de Gustavo Godoy (2020) sobre um falecido pajé surdo, Japiiai, entre os Ka'apor. Chamava ainda mais minha atenção a afirmação presente nas etnografias clássicas², com alguns ecos ao longo dos anos³, de que não haveria pajé entre os Ka'apor. Posteriormente, em trabalhos contemporâneos, a existência de pajés e da pajelança entre os Ka'apor é tida curiosamente como óbvia.

Os Ka'apor são um povo indígena de língua tupi que habita, junto com os Tembé e os Guajá, a Terra Indígena Alto Turiaçu, na divisa do estado do Maranhão com o Pará. Acredita-se que se consolidaram como grupo distinto ainda no século XVIII e migraram para a região onde atualmente habitam a partir de um centro tupi na base do rio Tocantins, ou, possivelmente, mais a oeste, próximo ao Xingu. Nessa mesma época, os Ka'apor teriam se envolvido com os jesuítas e participaram da coleta de cacau para o comércio ultramarino, o que justifica a influência da língua geral amazônica sobre o ka'apor (Balée, 2009). Atualmente, na

¹ Doutorando em Antropologia pela Universidade de São Paulo e Pesquisador do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA - USP), Trabalha com os Ka'apor desde sua pesquisa do mestrado sobre a pajelança e atualmente se dedica ao estudos das artes verbais ka'apor.

² As primeiras etnografias sobre os Ka'apor foram feitas por Darcy Ribeiro (1996) que esteve entre os Ka'apor em 1950 e 1951 e Francis Huxley (1963 [1956]) que esteve em campo em 1951 e 1953.

³ Ribeiro (1974) e Samain (DINIZ, 2000).

Terra indígena Alto Turiaçu, há 22 aldeias ka’apor com uma população total de 4.168 pessoas⁴.

De fato, para quem realiza trabalho de campo entre os Ka’apor, a pajelança se faz presente diariamente em todas as tarefas cotidianas. Me refiro a proibições e resguardos, às recomendações à conduta em todas as tarefas, desde o preparo dos alimentos, horário de banhar-se no igarapé, até os procedimentos de caça, pesca e preparo da roça. Quem não segue uma boa conduta, ou um comportamento esperado em cada uma dessas situações, corre o risco de atrair para si a atenção da animália, ou mesmo dos *ijar* (os ‘donos’) das coisas e dos animais. Caso isso aconteça, rapidamente a pessoa adoece, em decorrência da agressividade dos animais e dos *ijar*. Por isso é comum ouvir dos Ka’apor que os animais (geralmente as caças) são pajé: *upa so’o paje* (‘todas as caças são pajé’). Se os animais-pajé são agressores, espera-se que os pajés ka’apor atuem na cura de doenças.

Apesar da pajelança ter um papel central no cotidiano ka’apor, facilmente verificável pela experiência do trabalho de campo, não é incomum que os próprios Ka’apor neguem a existência dos pajés. Quando perguntei para Filomena, mãe do pajé Sarumã e esposa do agora falecido pajé Mati, sobre a existência dos pajés, afirmou:

Filomena	(254)	<i>Apo</i> Agora	<i>nixói</i> NEG ⁵	<i>paje.</i> pajé	<i>Nixói.</i> NEG
‘Agora não tem mais pajé. Nenhum!’					
André Sanches	(255)	<i>Apo</i> Agora	<i>nixói</i> NEG	<i>paje?</i> Pajé?	
‘Agora não tem nenhum pajé?’					
Filomena	(256)	<i>U-kwa</i>	<i>ym.</i>	<i>Nixói</i>	

⁴ Segundo dados do censo do IBGE de 2022.

⁵ Nas linhas de glosa utilizo algumas abreviações que se referem aos morfemas gramaticais: INTENS - intensificador; NEG - negação; NMLZ - nominalizador; FRUST - frustrativo.

		3-saber	NEG	NEG		
		'Ninguém sabe. Nenhum!'				
	(257)	<i>U-kwa</i>	<i>ym</i>	<i>Ø-ma'e</i>		
		3-saber	NEG	3-fazer		
		'Não sabe mais como fazer'				
André Sanches	(258)	<i>Nde</i>	<i>membyr</i>	<i>Ø-pandu</i>	<i>nde</i>	<i>paje</i>
		2.sg	Filho de mulher	3-falar	2.sg	pajé
		'Seu filho disse que você pajela'				
Filomena	(259)	<i>Ta'yn</i>	<i>ihẽ</i>	<i>a-kwa</i>		
		Pequeno	1.sg	1.sg-saber		
		'Só um pouco que eu sei'				
André Sanches	(260)	<i>Ta'yn</i>	<i>nde</i>	<i>Re-kwa?</i>		
		Pequeno	2.sg	2.sg-saber		
		'Só um pouco que você sabe?'				
Filomena	(261)	<i>Ta'yn</i>	<i>ihẽ</i>	<i>a-kwa.</i>	(262)	<i>Anĩ!</i>
		Pequeno	1.sg	1.sg-saber		NEG
		'Um pouco eu sei. Não!'				
	(263)	<i>lhẽ</i>	<i>a-kwa</i>	<i>katu</i>	<i>tipe ā</i>	
		1.sg	1.sg-saber	INTENS	FRUST	
		'Eu sei bem, mas sem efeito.'				

Filomena tentou me fazer compreender o tamanho de seu conhecimento sobre a pajelança. E afirmou saber bastante (com o intensificador *katu* na linha 263), mas não com o efeito que se espera. O frustrativo da linha 263, *tipe*, qualifica o conhecimento de Filomena nos termos de sua execução e praticidade: embora saiba bem, sua pajelidade não alcança o resultado que se espera. Isto é, suas ações não curam como as ações de outros pajés, como seu filho Sarumã.

O que Filomena também me ensinou nessa entrevista⁶ é que, para pajelar é preciso que o pajé aprenda; em cada doença, em cada pajelança, o pajé empreende uma nova pesquisa, um novo aprendizado. Transcrevo, já em português, a continuação da explicação de Filomena:

Sarumã-mãi: Quando uma criança adoeceu, sua barriga doía. Então eu a peguei. Branco diz “quebranto ela pegou”, se diz. Então eu

⁶ Entrevista e gravações realizadas na aldeia Turizinho em 25/02/2022. Disponível em <https://www.elararchive.org/uncategorized/IO_cb6a2dda-2a23-4050-96a8-91a69ef39880/>. Último acesso em 30/07/2024

aprendi-aprendi-aprendi, então eu aprendi-aprendi. Então ficou bom. Boa. Ficou toda boa. Fazer tirar? Fazer tirar [a doença] eu não sei.

Esse, aquele meu filhinho, meu filho do meu marido, Sarumã. Extrai bem. Retira bem. Foi o pai dele quem ensinou. Faz tempo Mati ensinou. Então assim, Mati, ele, quando tinha esse tamanho (aponta para um dos netos com aproximadamente 12 anos), já soube bem sabido. Não sabia como fazer pegar. Também sentia dores.

Assim foi sua conoscenza:

Foi pescar peixes. Era um riozinho, nenhum peixe estava lá, por conta de sua pequenez. Então, o que espetou: foi banana amarela. Parecia um peixe assim, tirou. Era Piranambu. *Jukujã*. Então Mati foi desmaiando. Então outro paje, seu irmão, foi lá soprar [o cigarro], então ficou bom. “Agora este daqui vai pajelar” disse. “Então quando for grande, será pajé” falou.

Quando branco adoecia, O Mati ia. Em Belém o branco adoecia, ele ia. Retirava, curava, fazia melhorar. Pra lá, pro Maranhão também. Os brancos chamavam por ele quando adoeciam, então ele ia. Todos ele curava. Branco falava “Eee eu vou morrer”. E Mati falava “Não! Não vai morrer, não”. E rapidinho melhorava. Então davam dinheiro pra ele. Davam pra ele.

Claramente, a questão de se ter ou não pajé, está longe de ser uma questão restrita às preocupações de não-indígenas sobre aculturação, perda de conhecimento e etc. Ela é uma questão dos próprios Ka’apor, que além de refletirem sobre aquilo que deixaram de fazer, também refletem sobre as expectativas que têm sobre o assunto, as lembranças que possuem sobre a pajelança, sobre as próprias transformações da pajelança e, sobretudo, sobre a pajelidade atribuída aos animais (Sanches de Abreu, 2024). Atualmente a pajelança Ka’apor pode ser resumida como um sistema baseado nas noções de partilha e abrangência e, neste sentido, reconhece elementos de pajelidade para além da prática realizada pelos ka’apor atualmente, da pajelança em tempos antigos ou mesmo de uma hipotética pajelança ideal.

Como, então, se caracteriza uma prática de pajelança efetiva, um conhecimento sobre pajelança eficiente? Apenas durante o meu segundo trabalho de campo pude acompanhar uma sessão de pajelança

de Sarumã, filho de Filomena. Essa pajelança foi registrada em áudio e vídeo⁷, e a descrevo na próxima seção. A partir da descrição, identifico os elementos relacionados à pajelança realizada atualmente pelos pajés ka'apor que conheci durante meus trabalhos de campo⁸.

Sarumã paje ma'eha (pajelança de Sarumã)

Já era o 11º dia de preparação da grande festa do *kawĩ* quando Sarumã chegou com sua esposa, Irari-mã. A festa do *kawĩ* é a ocasião em que se prepara a bebida fermentada de caju, servida durante a nominação das crianças⁹. Em 2022 duas festas foram feitas: uma na aldeia Bacurizeiro e outra na nova aldeia Ywera. Em novembro de 2022, Ywera completava pouco mais de um ano de existência. Foi fundada com a intenção de bloquear mais um acesso feito pelos invasores da Terra Indígena Alto Turiaçu.

Durante a festa do *kawĩ*, atualmente, os Ka'apor nomeiam as crianças, além de também ser o momento de reconhecer a passagem e amadurecimento das meninas moças. Geralmente é organizada por dois casais: os pais da criança que será nomeada (em Ywera, Juta e Kanawĩ), e seus padrinhos (Ywātarixã e Kupa'y Putyr). Os moradores de outra aldeia costumam aparecer para nomear seus filhos e para tomar a cachaça de caju.

A preocupação dos Ka'apor em Ywera era manter uma festa seguindo o costume dos antigos, e nos convidaram, Gustavo Godoy e eu, para

⁷ Registros da pajelança de Sarumã na aldeia Ywera em 4/11/2022. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rIYUs-urS7c>>. Último acesso em 30/07/2024.

⁸ Para uma descrição mais aprofundada sobre os diferentes modos de pajelar e tornar-se pajé, cf. Sanches de Abreu, 2024.

⁹ A festa do *kawĩ* foi estudada por Gustavo Godoy (cf. Godoy, 2015)

registrar¹⁰ todo o processo de preparação que envolve: tecer as tipóias que carregam as crianças (*ham*) e as redes (*kyha*), o que exige a construção de teares; a confecção de muitos adornos plumários como *arara* (pulseira feita de penas de arara), *wyrara* (o cocar), *wyrahukangwer* (flauta feita com o osso do gavião real), e outros; a construção de casas, para receber os convidados de outras aldeias (o que inclui a coleta de uma grande quantidade de folhas de ubim para os telhados); todos os processos de coleta, cozimento e fermentação do caju para preparação do *kawĩ*; a coleta de casca de tauari para enrolar os cigarros que serão enrolados e servidos.

Durante a preparação da festa e ao longo do período de fermentação do *kawĩ*, os casais organizadores seguem uma série de interdições e restrições: tomam apenas o mingau de farinha de mandioca, *u'í jyk*, todos os dias, podendo se alimentar de outras coisas (desde que, sem pimenta, sem sal e sem limão) e beber água apenas ao anoitecer, único momento em que podem também defecar e urinar. Os casais não podem manter relações sexuais durante esse período.

O *kawĩ*, a cachaça de caju, permanece fermentando durante todo esse período em uma bombona, que faz a vez dos antigos e imensos *kamuxĩ*, talha de barro que só os antigos sabiam fazer. O *kamuxĩ* fica em uma *tukwái*, tocaia, escondido das outras pessoas, para que fermente bem e fique bem forte.

A inovação da festa em Ywera ficou por conta da nomeação dos *Kapitã*: pela primeira vez uma mulher também foi tornada *kapitã*. Valdilene é esposa de Quintinran, os dois, que são pais de Juta e Iwãtarixã, receberam o pano vermelho em suas cabeças, gesto de

¹⁰ Esses registros, bem como o registro audiovisual da entrevista de Filomena, fazem parte do trabalho de documentação que desenvolvo junto com Gustavo Godoy, hospedado no *Endangered Languages Archive* (Cf. Godoy & Sanches de Abreu, 2022)

nomeação de liderança, durante as orientações de Petrônio, *kapitã* da aldeia Turizinho e pai de Quintiran.

Por volta das 20 horas do décimo primeiro dia das preparações da festa do *kawĩ*, o pajé Sarumã e Irari-mãi começaram a cantar. Era canto de festa do *kawĩ*, e a intenção era ensinar os mais novos. Durante aquele dia choveu muito, e a chuva foi parar perto do amanhecer. Por isso, durante a noite, muitos foram dormir mais cedo e não ficaram na casa onde estavam os organizadores da festa. Mas Sarumã e Irari-mãi ficaram.

A casa tinha um telhado novinho feito do trançado de ubim. Os presentes estavam ou deitados em suas redes, ou em pé, fumando alguns cigarrinhos enrolados em casca de tauarizeiro. Sarumã começou cantar e a ensinar ainda em pé: cantou a canção guerreira de *kamaji*, que chama de *ɟyngariha te* (cantar-NMLZ INTS; ‘cantoria de verdade’) também cantada durante o batizado das crianças (*ta’yn ta hupyr ha*).

Kamaji pode ser chamado também de *ɟwojy*, que os *karai* nas redondezas da Terra Indígena Alto Turiaçu chamam de broqueiro. Em toda região amazônica é conhecida também como acariquara, é reconhecida por sua dureza e resistência e, por isso, utilizada ainda em alguns lugares como poste por onde passam fios de energia elétrica. É uma árvore utilizada principalmente para a confecção das estruturas das casas *ka’apor* (*hok kangwer* ‘esqueleto de casa’). Assim é parte do seu canto:

heeeE hEEEE heeee

Kamaji ke ihẽ po pe areko

Kamaji ke ihẽ po pe areko

Tamarã namõ

heeeE hEEEE heeee

heeeE hEEEE heeee

Kamaji eu tenho em minha mão

Kamaji eu tenho em minha mão

Com o *tamarã*

heeeE hEEEE heeee

A canção de *kamaji* diz também sobre um *tamarã* (porrete) feito com a mesma madeira. Os versos costumam se repetir, intercalados e com algumas variações.

O segundo canto que Sarumã ensina, agora já sentado é o de *ywytu* (o vento): *Ywytu atu rahã ame'ẽ ma'e myra mondok ke* 'O vento forte derruba as árvores'. O canto diz sobre forte ventanias: preste atenção quando o vento é forte, pois derruba as árvores.

Iwãtarixã e Kupa'y Putyr, os padrinhos patrocinadores da festa, permanecem deitados em suas redes. Juta, o pai patrocinador da festa, senta-se ao lado de Sarumã. Os cantos são interrompidos momentaneamente, e os jovens aproveitam para se servirem de mais cigarros enrolados em tauarizeiro. Chicão então começa a ensaiar um pouco a *takwar ra'yr* ('taquarinha', a flauta ka'apor¹¹).

Já sem camiseta e sem boné, mas com dois *arara*, um em cada pulso, Sarumã começa a cantar novamente. Dessa vez com um pequeno cigarro na mão. Inicia o canto que os convidados da festa do *kawĩ* devem cantar quando chegam na aldeia. Trata-se de canto com estrutura melódica fixa, embora varie em seu conteúdo e prosódia. Os versos alteram em métrica e tratam sobre a chegada dos convidados à aldeia e a expectativa em se beber o *kawĩ*.

Depois do canto sobre o *kawĩ*, Sarumã volta a cantar o canto de *kamaji*. Dessa vez Sarumã fecha os olhos para cantar e sua expressão é de quem está compenetrado na realização do canto. Quando termina de cantar, sua esposa se senta ao seu lado.

"Irari-mã canta muito bem mesmo", me disse Filomena. Começa então a entoar dois cantos, executados por aqueles que vão levantar (*hupir*), ou seja, batizar, as crianças: um deles é o de *tururi* (sururina; *Crypturellus soui*) cantado pelas mulheres.

¹¹ As flautas Ka'apor são feitas de taquara e são transversais. Possuem seis ou sete furos e uma escala predominantemente de tons inteiros, embora o bordão diste um tom e meio da segunda nota mais grave. Outras notas são executadas pelo intérprete a depender da posição dos dedos, ou até mesmo da oclusão parcial dos buracos da flauta.

Após o canto de *tururi*, Irari-mã começa a cantar a canção daqueles que esperam que o *kawĩ* seja servido. Marca os tempos fortes com o pé, indicando o andamento da canção. Sarumã tenta acompanhar, mas logo pára para ouvir sua esposa.

Ahyk katu ihẽ ko

Akaju rykwer ke

rehe ajur ihẽ

Hẽ Hẽ ã

Eu cheguei bem aqui

O sumo de caju

Por ele eu vim

Hẽ Hẽ ã

Ajandu ta ihẽ ke

Xatu rahã

Hẽ Hẽ ã

Vou me embebedar

Mais tarde

Hẽ Hẽ ã

Aka'uhũ ta

Ko ihẽ ke xatu rahã

Akaju kawĩ a'u rahã

Hẽ ã

Ficarei bebinho

Aqui, eu, mais tarde

Quando tomar o cauim de caju

Hẽ ã

Ajandu ta ko

Ihẽ ke xatu rahã

Hẽ ã

Hẽ Hẽ ã

Vou me embebedar

Eu mesmo, mais tarde

Hẽ ã

Hẽ Hẽ ã

Aha'u atu rahã

Ihẽ ke aka'uhũ ta

Xatu rahã

Hẽ Hẽ ã

Vou esperar um pouquinho

E vou me embebedar mesmo

Mais tarde

Hẽ Hẽ ã

Aka'u te'e ta

Koja ko xatu rahã

Pytun rahã ngã ta u'u ta

Hẽ Hẽ ã

Vou ficar doido à toa

Assim aqui mais tarde

De noite, eles todos vão beber

Hẽ Hẽ ã

*Aka'uhũ ta**Ihẽ ke**akaju kawĩ a'u rahã**Hẽ Hẽ ã**My koty**Heta me'ẽ ta**ke apo my?**Hẽ ã**pejy'ar te hũ ta**Akaju kawĩ rehe pejur**Hẽ ã**Ahendu ta**Ihẽ ke xatu rahã**Hẽ ã**Hẽ Hẽ ã**Akaju**Kawĩ pe'u ta**Pehẽ jupe**Pejur ja je nãi je**Hẽ Hẽ ã**Ahyk atu ko**Akaju kawĩ rehe**ihẽ ajur**Hẽ ã*

Ficarei bebinho

Quando eu

Tomar o cauim de caju

Hẽ Hẽ ã

Onde é

Que esse povo

Está agora?

Hẽ ã

Bora se juntar

Pelo cauim de caju se reúnam

Hẽ ã

Eu ouvirei

A mim mesmo mais tarde

Hẽ ã

Hẽ Hẽ ã

Cauim

De caju vocês tomarão

Para vocês mesmos

Então venham, se diz

Hẽ Hẽ ã

Cheguei mesmo aqui

Pelo cauim de caju

Que eu vim

Hẽ ã

O canto de Irari-mã, que também é de repente sob um motivo melódico pré-estabelecido, é um convite para que as pessoas apareçam. Os participantes que estavam só ouvindo decidem tentar cantar também. Os homens se levantam e começam a entoar todos os cantos

ensinados até então. Antes disso, os organizadores da festa vão até a *tukwái* do *kawĩ* e assopram a fumaça dos cigarros dentro do *kamuxĩ*, a talha onde a bebida fermenta. Durante a preparação do *kawĩ* isso é feito várias vezes, desde a primeira porção de sumo de caju fervido e alocado na bombona que fez a vez de *kamuxĩ*. As mulheres organizadoras da festa então pegam uma grande cuia de *kawĩ* e vão servir a bebida. É a primeira vez que a servem já amarga (*irok*) para todos os convidados que estão na casa dos organizadores e que tentam cantar as canções que acabaram de aprender.

Por volta das 23h, Sarumã pediu um *maraka*. Por sorte, tínhamos levado um dos maracás que ganhamos durante o trabalho de campo. Sarumã, sentado ao lado da esposa, começa a girar o *maraka*. Entoa o primeiro canto da pajelança. Os cantos de pajé são entoados sempre acompanhados do *maraka*. E o *maraka* costuma ser tocado apenas durante a pajelança. Os presentes também cantam junto de Sarumã. Nem todos sabem o canto, mas acompanham a melodia.

O primeiro canto dessa pajelança foi o de *japukanĩ*, reconhecido como um gavião, mas visto pelo pajé como gente. *Japukanĩ* e os outros entes para os quais Sarumã canta, são todos *tupiwár*, ajudantes do pajé. São eles que auxiliam o pajé a encontrar os motivos das dores de alguém e os procedimentos para a cura. Os pajés chamam os *tupiwár* de afilhados (*ta'yr anga*). Os afilhados auxiliares do pajé são, inicialmente, agressores. Mas, a partir dos v'pínculos que o pajé estabeleceu com eles, dos cantos, e da oferta de cigarro, convence os *tupiwár* a trabalhar em sua causa. Enquanto canta, Sarumã levanta e procura seu *pytym*. Quem toca o *maraka*, marcando o andamento da cantoria, é o jovem Makak.

A esposa de Sarumã, sentada, começa a enrolar longos cigarros para seu marido. Acende para ele com um isqueiro e logo começa a enrolar o tabaco em outra folha de papel. O canto de Sarumã mantém

um mesmo *ostinato* melódico. Mas o teor do canto muda. Sarumã está cantando sobre os acontecimentos da pajelança: a preparação dos cigarros e a falta de tauari para enrolá-los. O canto de pajé, como me contaram os Ka'apor, é um chamado e uma conversa.

De repente, após uma queda de dinâmica na cantoria, Sarumã entoia o segundo canto. Dessa vez está cantando para *panã* (borboleta), outra *tupiwari*. Sarumã segura o cigarro com as duas mãos e repete os versos do canto de borboleta várias vezes. Então começa a tragar o cigarro profundamente e sucessivas vezes, enquanto os presentes sustentam o canto. Irari-mãi acende o segundo cigarrão para Sarumã que sopra a fumaça do cigarro em suas próprias mãos.

Um dos participantes da pajelança disse que estava sentindo muitas dores no ombro. Começou logo depois de uma caçada e a dor permaneceu ali por dias. Tais sintomas são indícios da presença de *karuwar* no corpo do enfermo. A *karuwar*, nessa situação, é tida como um projétil, algo com o qual a pessoa afetada foi atingida. É um indício da agressividade dos animais, ou de entes que zelam por eles, que arremessam as *karuwar* nos humanos. Em geral, trata-se de uma retaliação por uma ação descuidada anterior da pessoa afetada. Ou seja, uma doença, costumeiramente, é uma resposta a um comportamento desmedido dos humanos com relação à animália.

Sarumã continua cantado e soprando a fumaça dos cigarros nas mãos. O canto entoado nesse momento é afirmação de que a cura virá para o enfermo com dores no ombro. Sarumã diz que vai tirar a *karuwar* do enfermo.

Os outros participantes acompanham o canto com “hêêêhêê”, seguindo a melodia, mas sem especificar o teor da canção. É Sarumã quem começa a variar o canto: trata-se da conversa com *tupiwari*. Enquanto canta, faz uma massagem no ombro do enfermo, como se

concentrasse em uma única região do braço aquilo que está causando a dor. Cuquinha, o enfermo, sente calafrios e fecha os olhos como se estivesse sentindo muitas dores. Enquanto reúne as dores no ombro do doente, Sarumã também lhe sopra a fumaça do cigarro. O canto de Sarumã nesse momento é um pedido para que *tupiar* leve a *karuwar*, que está no enfermo, embora. Enquanto isso, Irari-mã traga o cigarro enrolado para Sarumã, para que não se apague. Quintino, que está sentado ao lado dos dois, também mantém um longo cigarro, enrolado em tauarizeiro e folha de caderno, aceso.

As massagens de Sarumã indicam que ele está puxando algo de dentro do ombro do enfermo. Faz gestos de retirada da *karuwar*, que fazem com que Cuquinha comece a tremer. Dessa vez, Sarumã não mostrou aquilo que retirou de seu ombro. Deu logo para que *tupiar* levasse embora.

Enquanto cantava para Cuquinha, chegaram até a casa onde estava acontecendo a pajelança Kupa'y e sua filha, desacordada. A filha de Kupa'y há dias não comia direito, estava vomitando e tendo fortes diarreias. As febres eram recorrentes. Seu pai a carregou e sentou em uma das redes que não estava desocupada, mas que foi cedida para que a pajelança seguisse.

A cantoria é interrompida. Sarumã examina a filha de Kupa'y. Sopra em sua cabeça um tanto de fumaça dos cigarros. Então começa um novo canto:

Ywytu ywytu rupi apyta-pyta katu

Ywytu-ywytu rupi

Ywytu ywytu rupi apyta-pyta katu

Ywytu-wytu rupi

Ihẽ apyta-pyta katu

Aeeee Eeã Aeeee

Venta pelo vento vou fica-ficando

Venta pelo vento

Venta pelo vento vou fica-ficando

Venta pelo vento

Eu vou fica-ficando mesmo

Aeeee Eeã Aeeee

Aeeee Eeã Aeeee

Heta ke ejur rahã

Heta ihẽ ke ejur rahã

Ko tata wyraaaa

Ko tata wyraaaa

Ywytu-wytu rupi

Apyta katu rahã

Aeeee Eeã Aeeee

Venham logo, muitos

Venham agora para mim

Aqui pássaro de fogo

Aqui pássaro de fogo

Venta pelo vento

vou fica-ficando

Sarumã pega mais um cigarro para continuar o canto de *tata wyra*¹², a terceira *tupiar* para quem canta. Coloca o peito da mão na testa e continua cantando, cada vez mais forte. Colocar o peito da mão na testa é um gesto de *paje* que se tornou sinal para *jyngar* (3-cantar) na Língua Ka'apor de Sinais (Godoy, 2020).

Sarumã começa a dançar, agora sempre olhando a filha de Kupa'y. O canto fica mais forte e mais rápido. Sarumã agora traga o cigarro longamente e sucessivas vezes, atçando a brasa do cigarro que fagulha. A alma da criança foi raptada, e o canto é um pedido para que *tata wyra* traga sua *i'ã* (sua 'alma', sua 'vitalidade', seu 'duplo') de volta.

O pajé continua tragando profundamente. No intervalo entre as tragadas, passa a brasa do cigarro em seu tronco e braços, como se estive se defumando ou se perfumando, mas não se queima. Cada vez mais rápido e forte, Sarumã canta batendo o cigarro em seu peito, na altura do esterno. Então traga o cigarrão oito vezes consecutivas antes de perder a consciência e desmaiar. *Sarumã manõ-manõ* ('Sarumã morreu-desmaiou'). Trata-se do momento em que o pajé vai ao encontro da alma raptada do enfermo.

Enquanto Sarumã está desacordado, o *maraka* continua a barulhar nas mãos do jovem Makak. A cantoria é interrompida brevemente.

¹² Kakumasu (2007) diz que *tata wyra* é o tiê-fogo, mas estou incerto sobre tradução, pois tiê-fogo parece ser típico da mata atlântica.

Depois os presentes começam a cantarolar a melodia do canto de *tata wyra*, liderados pela esposa de Sarumã. O corpo do pajé fica estendido, no meio da casa, por cerca de 4 minutos. Depois começa a cantarolar bem baixinho, sem se mexer. Significa que Sarumã já vem voltando.

Ainda no chão, Sarumã começa a articular o canto. Continua o canto deitado por dois minutos, quando sua esposa vai até ele e o ajuda a levantar. Uma vez de pé, se mantém sozinho, com um novo cigarro aceso nas mãos. Então volta a tragar e soprar a fumaça nas mãos, esfregando-as uma na outra. Aproxima-se de Kupa'y e de sua filha adoecida. Pega a cabeça da menina com as duas mãos e a assopra bem no topo. Então faz um duto com uma das mãos. Apoia na cabeça da criança doente e começa a produzir sons estertores, como se tivesse expelindo algo de seu estômago. Está colocando a *i'ã* de volta no corpo da criança.

Sarumã assopra a fumaça do cigarro ainda várias vezes na cabeça da pequena. Com a mão esquerda, envolve todo o seu crânio, como se o estivesse tampando. Assim que tira a mão da cabeça da criança, então passa em sua palma a brasa do cigarro, como se escrevesse. Então manipula com as mãos algo que carrega e passa na cabeça da criança. Novamente lhe assopra sobre a cabeça a fumaça de cigarro.

O pajé volta a dançar e a cantar. O teor do canto é sobre o retorno de *tata wyra* e sobre o alimento que levou, provavelmente o tabaco. Então, durante o canto, exclama “–EEE, IHON!” (“EEE, FOI!”). Continua o canto com o peito da mão apoiado na testa, mas agora a intensidade e o andamento vão minguando. O canto também diz sobre o aprendizado daquele momento, junto de *tata wyra*.

O *maraka* interrompe.

— *Pe hũ tiki rĩ* (Obrigado) — Diz Sarumã.

— *Apo upa rĩ!* ('Agora acabou'). *Apo jande kawĩ ja'u ta* ('Agora vamos beber cauim'),

As mulheres, organizadoras da festa, vão até a bombona e pegam mais uma grande cuia de *kawĩ*, que servem, em cuias pequenas, a todos os presentes.

Toda a pajelança aconteceu em aproximadamente três horas. Desde o começo do ensinamento dos cantos da festa do cauim, aproximadamente cinco horas. No dia seguinte, a filha de Kupa'y acordou com algum apetite: estava se recuperando. Cuquinha também deixou de sentir dores no ombro. Os dois aproveitaram a festa do cauim, que se inicia antes do sol se levantar e segue, até meio dia, aproximadamente.

Conclusão

Em comparação com os conhecimentos e práticas de Filomena, há a realização da pajelança de Sarumã, seu filho. O que é possível notar nas afirmações iniciais de Filomena e, mesmo durante a realização da pajelança de Sarumã, é que existem alguns elementos que caracterizam o pajé e a realização plena da pajelança. São eles: a habilidade de remover a doença (*karuwar*) do enfermo; a possibilidade de cantar e conversar com as *tupiwär*; e tê-las, as *tupiwär*, como afillhadas.

É interessante notar como mesmo aquelas pessoas que não se declaram pajés, são indicadas pelos ka'apor também como pajés. Assim fez o filho de Filomena ao reconhecer o conhecimento de sua mãe e que induziu meu questionamento na linha 258 do primeiro exemplo. Se na conversa com Filomena fica latente um valor de incompletude de seus conhecimentos, isso não quer dizer que seu conhecimento é ilegítimo ou espúrio. Se não é uma pajelidade ideal, não deixa de ter alguma

eficácia. O que a incompletude desse conhecimento revela é o caráter coletivo da pajelança. É essencial que Filomena participe na cantoria com seu filho pajé, assim como era essencial sua cantoria nas pajelanças de seu agora finado esposo.

Tanto Filomena, como outros ka'apor, são imprescindíveis na pajelança em sua forma mais plena, nas cantorias noturnas. A pajelança Ka'apor, não pode ser reduzida a uma única pessoa. Se existem pajés reconhecidos e autodeclarados, nem mesmo eles realizam a pajelança sozinhos. Além disso, aqueles que o acompanham possuem conhecimento suficiente para realizar certas práticas, a ponto de também serem identificados como pajés.

Como na realização de uma música, a pajelidade ka'apor é dispersa entre aqueles que participam ativamente da pajelança. E a pajelança é o encontro de muitas vozes: é imprescindível que outros cantem e saibam cantar, que toquem também o *maraka* que auxiliem na preparação dos grandes cigarros de tauari.

Nesse sentido, a pajelança ka'apor tem textura polifônica, facilmente verificável no momento da pajelança. Quem assiste a pajelança percebe que são muitas pessoas que a realizam. Mas a polifonia também acontece em outros planos. Como indicam os pajés Ximi, Iwãtarixã, Iri, nenhum pajé canta sozinho (Sanches de Abreu, 2024). Todos os pajés imediatamente escutam e participam da pajelança, mesmo que aparentemente não estejam presentes. Além disso, o canto de pajé tem essa função de mobilizar pela estética as *tupiar*.

Referências

- BALÉE, William. Landscape Transformation and Language Change: A Case Study in Amazonian Historical Ecology. In: ADAMS, C., MURRIETA, R., & NEVES, W. A. *Amazon Peasant Societies in a Changing Environment*. New York: Springer. 2009.

DINIZ, Roberto Belisário. Um pouco da cultura dos índios Urubu-Kaapor. **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**. 2000. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/amazonia/amaz27.htm>. Acesso em: 10 dez. 2023.

GODOY, Gustavo de. **Dos modos de beber e cozinhar cauim: ritos e narrativas dos ka'apores**. 165 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

GODOY, Gustavo de. **Os Ka'apor, os gestos e os sinais**. 388 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

GODOY, Gustavo & SANCHES DE ABREU, André Yman har ma'e pandu ha: Myths and accompanying co-speech gestures in Ka'apor. Endangered Languages Archive. Link <<http://hdl.handle.net/2196/333h4354-as2w-2282-g85q-98hbb4589900>> Acessado em 9 de julho de 2024. 2022.

HUXLEY, Francis. **Selvagens Amáveis: Um antropologista entre os índios Urubus do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

RIBEIRO, Darcy. **Diários Índios: os Urubus-Kaapor**. ed. São Paulo: Companhia das Letras. [1996] 2008.

RIBEIRO, Darcy. **Uirá sai à Procura de Deus**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra. 1974.

SANCHES DE ABREU, André: **Tem, mas acabou: sobre as transformações na pajelança ka'apor**. 181p. Dissertação de mestrado em Antropologia Social (USP), 2024.

JURUPARIS, COTIAS E JAPURUTUS: ONDE PENDURAR O SOPRO E O ESPÍRITO SAGRADO?

Juliana Mitoso Belota ¹

1) Introdução

a divisão dos tempos, a divisão dos dias, quer dizer, Wahtortire são dias que inundam com as passagens das constelações ao pôr-do-sol. Então, essa passagem de tempo ao pôr-do- sol acontece como fenômeno e é isso que a gente chama de Wahtortire - as mudanças. Mas, Wahtortire, embora faça referência ao calendário astronômico, referente às estrelas, às constelações que passam, também nos revela que a astronomia é econômica e cultural. Por que cultural? Por que econômica? Porque, em cada passagem, acontecem fatos fenomenais: a época da subida de peixes, a migração de animais, a revoada de formigas, o tempo de fazer roça, o tempo de plantar, o tempo de queimar, o tempo de colher, então, isto é chamado Wahtortire: a divisão dos tempos produtivos economicamente, que é estabelecida pelas passagens dos ciclos. Esta é a base da observação de Wahtortire, uma passagem de tempo no espaço da natureza (Higino Tuyuca, conversa pessoal, 2011).

Segundo dados do ISA², os índios que vivem às margens do rio Uaupés e seus afluentes - Tiquié, Papuri, Querari e outros menores - integram atualmente 17 etnias, muitas das quais vivem também na Colômbia, na mesma bacia fluvial e na bacia do rio Apaporis (tributário do Japurá), cujo principal afluente é o Rio Pira-Paraná. Esses grupos indígenas falam línguas da família Tukano Oriental (apenas os Tariano têm origem Aruak) e participam de uma ampla rede de trocas, que incluem casamentos, rituais e comércio, compondo um conjunto

¹ Juliana Belota é uma apaixonada jornalista, educadora e ativista ambiental, que dedica sua vida à promoção das culturas e das vozes das populações amazônicas. Com um olhar atento para as interconexões entre o social e o ecológico, ela pesquisa formas de representação que refletem a rica diversidade da região.

² <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/tuyuka><http://pib.socioambiental.org/pt/povo/tuyuka>

sociocultural definido, comumente chamado de “sistema social do Uaupés/Pira-Paraná”. Este, por sua vez, faz parte de uma área cultural mais ampla, abarcando populações de língua Aruak e Maku.

As etnias que estão na região do Rio Uaupés são, além dos Arapaso, os Bará, Barasana, Dessâna, Karapanã, Kubeo, Makuna, Mirity-tapuya, Pira-tapuya, Siriano, Tariano, Tukano, Tuyuca, Kotiria, Tatuyo, Taiwano, Yuruti (as três últimas habitam só na Colômbia). Os demais estão no Noroeste da Amazônia, às margens do rio Uaupés e seus afluentes. O total populacional é de 11.130 habitantes no Brasil (em 2001) e, 18.705 na Colômbia (em 2000).

Os *Umuĩ Mahsá* (Gente do Universo), como se autodenominam os Dessâna, são um dos 15 grupos indígenas da família Tukano Oriental que moram, com outros povos das famílias linguísticas Aruak e Maku, na região do rio Negro. Diakuru e Kisibi (1996) estimam a população total da região em, aproximadamente, 25.000 pessoas, as quais estão integradas em cerca de 50 povoados dispersos ao longo do rio Negro e de seus principais tributários, os rios Ualpés, Tiquié, Papuri, Içana, Xiê, bem como nas áreas de interflúvio.

Diakuru e Kisibi (2006) afirmam que os *Umuĩ Mahsá* somam, atualmente, algo em torno de 1.500 pessoas no Brasil, que moram em cerca de 50 comunidades espalhadas pelos rios Tiquié e Papuri, afluentes da margem direita do rio Uaupés, bem como ao longo de seus principais tributários navegáveis, em particular os igarapés Umari e Cucura, no rio Tiquié; e o igarapé Urucu, no rio Papuri. Os *Umuĩ Mahsá* estão ligados aos outros povos da região, da mesma ou de outras famílias linguísticas, por um estreito sistema de relações matrimoniais e/ou de trocas cerimoniais e econômicas (Diakuru; Kisibi, 2006).

Wahtortire nosso conceito a ser entendido a partir da palavra do líder indígena Higino Tuyuca é um conceito capaz de nos aproximar da

noção de tempo e espaço na cultura dos povos Tukano Oriental, e de como isso está relacionado não só ao tema da sua mais espontânea “maneira de ser”, mas ao seu desenvolvimento espiritual, pelo modo como essas noções se relacionam com os ciclos temporais anuais, presentes na natureza, resultando numa observação constante de uma economia da natureza.

É dessa maneira que os ciclos produtivos da cultura se relacionam com as constelações do céu e a observação dos fenômenos que determinam a sobrevivência desses povos ainda hoje na natureza. Nossa análise recai sobre um grupo remanescente da cultura Dessâna, do grupo de avós *Wahari Dihputiro Porã*, que habita atualmente uma área que é integrada ao Mosaico de Unidades de Conservação do Rio Negro, a Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) do Tupé. Essa é uma reserva ambiental, no entorno da cidade de Manaus, onde o grupo mantém uma maloca, casa de reza tradicional que interage com o Programa de Etnoturismo, no baixo rio Negro³.

O calendário Dessâna realizado no Tupé é entendido, neste trabalho, como um calendário tradicional por envolver, em seus ciclos de conhecimento, saberes ecológico- tradicionais. Nesse sentido, o calendário será entendido como a inter-relação entre ciclos de fenômenos, que são astronômicos, ecológicos, socioculturais, econômicos e rituais, observados por povos indígenas e tradicionais. Na Amazônia, o conceito de calendário tradicional perpassa o conhecimento de técnicas de agricultura, herbanário e língua, além de práticas xamânicas, as quais envolvem *habitats* e práticas em dimensões

³ É importante lembrar que este grupo sofreu processo de mobilidade territorial do alto para o baixo rio Negro, tendo passado por cidades como São Gabriel da Cachoeira, Barcelos e, atualmente, é recente sua ocupação na RDS do Tupé, localidade nas proximidades da cidade de Manaus, onde chegaram por volta do ano 2000 (Diakuru; Kisibi, 2006; Vaz, conversa pessoal, 2010).

e intensidades distintas (Denevan, 2001 *apud* Cardoso, 2010). O resultado é o manejo inter-relacionado com vários aspectos da vida e do mundo (Azevedo *et al.*, 2010).

A noção de manejo é entendida como um conjunto de experiências cotidianas e rituais das comunidades ao longo do ciclo anual, seja no manejo apropriado de peixes, animais da terra, aves, insetos, atividades da agricultura, pesca, caça e coleta, doenças de cada tempo; seja no manejo de recursos da floresta, que resultam na confecção de objetos e utensílios, que dizem respeito à cultura tradicional. Segundo Cabalzar (2010), o manejo compreende procedimentos cerimoniais e cotidianos diversos, em diferentes aspectos: o calendário astronômico (passagem das constelações), classificações de diversidade, observação dos ciclos de vida, da fenologia das plantas, práticas de usos e lugares. O manejo é entendido, portanto, como uma possibilidade do desenvolvimento sustentável a partir do diálogo intercultural, com ênfase na perspectiva indígena (Cabalzar, 2010).

Cunha (2009 *apud* Cardoso, 2010) afirma que é chamado “saber ecológico tradicional” o conhecimento que as populações têm de cada detalhe do seu entorno, do ciclo anual, das espécies animais e vegetais, dos solos, etc. Também denominado de “modelo cultural da natureza” (Escobar, 2005 *apud* Cardoso, 2010) ou ciência indígena, os saberes e práticas locais constituem-se como as bases da construção e manutenção da agrobiodiversidade e das dinâmicas espaço-temporais nos agroecossistemas (Bandeira, 2002; Emperaire, 2005 *apud* Cardoso, 2010).

Chamaremos esse saber ecológico-tradicional de saber local, definido como o entendimento das formas de saber que são sempre inevitavelmente locais, inseparáveis de seus instrumentos e de seus invólucros (Geertz, 1997). Vamos relacionar o conceito de saber local à

noção de “qualidade perspectiva”, característica das cosmologias ameríndias, tal como afirmada pelo escopo americanista, o qual trata o “saber local”, no Noroeste Amazônico, como “qualidade” diferenciada segundo os habitats de diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos qualidade segundo os habitats de diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos. (Castro, 1996; Arhem *et al.*, 1993).

As perspectivas de manejo relacionadas aos estudos do calendário no Tiquié são, segundo Cabalzar (2010), relativas à ideia de que cabe à sociedade mediar sua relação com outros seres e “gentes”, seja através de procedimentos rituais e xamânicos, seja por meio de restrições no uso de locais ou moderação no consumo e nos comportamentos relativos à formação do corpo e da pessoa; e a perspectiva ocidental, segundo a qual o meio ambiente é concebido como recursos, mais ou menos escassos, a serem usados adequadamente a partir de certos critérios econômico-ecológicos (Cabalzar, 2010).

No Tupé, o manejo encontra-se ainda incipiente, dado que o próprio Plano de Manejo da RDS não está implementado. O calendário é o substrato do produto turístico, que é desenvolvido pelos Dessâna, no âmbito do turismo indígena, carente de regulamentação e fomento. Quem ganha com isso são as agências que dominam o mercado e, até aqui, são quem dita as normas. Contudo, recentemente, alguns trabalhos etnográficos e etnoecológicos vêm caminhando no esforço de incorporar a prática e as formas de saber local no manejo dos recursos naturais (Baleé, 1994; Descola, 1996; Costa-Neto, 2001; Marques, 2001; Toledo, 2001 *apud* Campos, 2008). Os estudos sobre manejo do meio ambiente vêm reconhecendo cada vez mais a importância de se trabalhar conjuntamente com os povos locais. O valor dos

conhecimentos dessas culturas e o aporte de seus saberes e perspectivas passaram a ser vistos como uma alternativa para o manejo adequado dos recursos e do território, em longo prazo.

Diversos estudos sobre os saberes ecológico-tradicionais das populações indígenas no baixo rio Negro apontam para a necessidade de considerá-los nos planos de conservação e manejo, o que ainda acontece de modo incipiente. Segundo Ulloa *et al.* (1996 *apud* Campos, 2008), qualquer iniciativa que não tenha essa medida como parâmetro se torna imposição estatal e não decisão local.

O turismo comunitário indígena sob a perspectiva do manejo e do desenvolvimento local

Fortunato e Silva (2011) afirmam que a prática do turismo vem se tornando uma realidade cada vez mais presente na vida de comunidades tradicionais que não vislumbravam a possibilidade de ter, nesse tipo de atividade, uma fonte de recursos para sua sobrevivência. Para os autores, o resultado disso é a construção de um novo segmento do mercado turístico, que trabalha as potencialidades dos povos originários tornarem-se reconhecidos como importantes na sociedade contemporânea.

A comunidade indígena do Tupé está inserida nesse contexto. Sua Maloca funciona há cerca de doze anos, promovendo ritos demonstrativos de dança e música tradicional indígena, além de ritos de cura e iniciação, conforme a necessidade da família e dos turistas. Fortunato e Silva (2011) partem da premissa de que o turismo indígena é capaz de promover o desenvolvimento local por meio da valorização do patrimônio natural e cultural, de acordo com as potencialidades endógenas do território e dos atores que o compõem.

Kisibi-Kumu, Raimundo Vaz, exerce no Tupé o papel da figura do *yaiwa* ou *kumuã*, o qual está presente como elemento estruturador do grupo. É o pajé, que assume tanto a função de chefe do grupo familiar quanto de conhecedor da cultura tradicional Dessâna, promovendo práticas de cura no contexto da sua cultura. Nos ritos demonstrativos apresentados pelo grupo, faz-se referência às cinco casas de rezas tradicionais por onde passam os Desana em sua viagem pela barriga da cobra-canoa, durante a sua transformação em seres humanos. Nesse momento, os *Umuri Mahsã* - Gente do Universo - passam a se chamar *Pumeri Mahsã* - Gente da Transformação. As casas de reza tradicional correspondem a diferentes dimensões do universo, que são acessadas na Maloca com o *Kahpi*⁴, a música e a reza tradicional.

Dois centros culturais foram criados pelos indígenas no local, a fim de preservar o patrimônio de cultura imaterial Dessâna. Vamos nos deter a um dos centros, composto por cinco famílias de etnias Dessâna, Tukâno, Tuyuca, Wanano e Tatuia. Os dois grupos funcionam ora como agenciadores, em alguma medida, das relações de turismo com as quais convivem diariamente, ora como agenciados de guias e agências de turismo, que estendem seus pacotes à visita na reserva, o que ocorre de maneira mais intensiva.

Kísibi-Kumu, Raimundo Vaz, trata as vivências Dessâna, no Tupé, como ressignificadoras de sentido, estabelecendo-as como estrutura para uma (re)territorialização do grupo, caracterizado por uma intensa

⁴ A vinha torcendo o *Yagé*, o *Kana* ramificado como cordões umbilicais, que são concebidos todos como "caminhos" (*ma*), situados como fonte da vida e crescimento (Hugh-Jones, 1979). É a mesma ayahuasca palavra de origem quéchua que, de acordo com Luna (1986 *apud* Labate, 2004), quer dizer "aya" pessoa morta, alma, espírito, (dead person, soul, spirit) e "waska" significa corda, liana, cipó (cord, liana, vine). Assim, poder-se ia traduzir ayahuasca em português como corda (liana, cipó) dos mortos (da alma, dos espíritos). Consiste, geralmente, na infusão do cipó *banisteriopsis caapi* e do arbusto *psychotria viridis*. É comum também utilizar-se a folha do cipó *Diplopterys cabreana* (denominada *chagro panga*, na Colômbia), no lugar da rubiácea *psychotrya* (Luna; White, 2000 *apud* Labate, 2004).

mobilidade territorial do alto até o baixo rio Negro, tendo sobrevivido de atividades exógenas, como o comércio, o garimpo e a lavoura. Hoje, sua atividade-base na reserva é focada na casa-de-reza, no espaço-tempo da maloca, que, segundo ele, é como uma (re)territorialização no campo da cultura Dessâna, muito embora, como habitantes da RDS, também vivenciem nuances do processo de “(des)territorialização”. Esse processo é previsto diante do atual Zoneamento Ecológico-Econômico da Amazônia, junto a mecanismos de interface global.

Enquanto etnia transmigrada do alto rio Negro, seu lugar de origem, os Dessâna no Tupé consideram que vivenciam sua cultura ao estarem espacializados na casa de reza, mas compreendem que vivem senão fora do espaço-tempo da cosmologia Dessâna propriamente dita, pelo menos atuando sob uma plataforma de modernidade em seu cotidiano voltado a um “tempo branco”, como diz o Sr. Raimundo Vaz, e a tudo que lhe é próprio: uso do transporte urbano, dos supermercados, da telefonia, da internet etc. Porém, na maloca, estão espacializados num campo de conhecimento ancestral, onde há conexões com outras dimensões de tempo e espaço. Sabem, assim, por exemplo, que deverão pescar numa determinada época, porque já saiu aquela estrela, que informa sobre o tempo de piracema de peixes. O universo é assim vivenciado de modo primordial, entre todas as dimensões do cosmo tridimensional: entre o céu, o que está embaixo da terra e o que está na superfície, as abóbadas.

Figura 1: Constelação da Jararaca. Da segunda quinzena de outubro até o final da primeira quinzena de dezembro, vem o inverno chamado *aña puïro* (Enchente da Cabeça de Jararaca), que se divide em três fortes enchentes: *aña dupuru puïro* (Enchente da Cabeça da Jararaca) e *aña opamu puïro* (Enchentedo Corpo da Jararaca) e *aña diaba puïro* (Enchente dos Ovos da Jararaca)



Fonte: Diakuru e Kísibi (2006); adaptação gráfica: Adriano Queiroz.

Como Unidade de Conservação, a RDS do Tupé está dividida em uma gestão tripartite entre os poderes executivo, estadual e municipal, com a parceria técnica da cooperação internacional numa região muito próxima do centro urbano de Manaus.

Lash e Urry (1994, p. 227 *apud* Labate, 2004, p. 43) afirmam que:

no capitalismo desorganizado, com a circulação de sujeitos e objetos em escala cada vez maiores, o tempo e o espaço são progressivamente esvaziados, desencaixados de seu conteúdo concreto. Isso significa que o tempo se reduz a uma série de eventos contingentes, desconectados; as

culturas são desterritorializadas; os sujeitos despojados de sua afetividade e os objetos de seu conteúdo simbólico e material. Com a crescente importância das imagens, **o outro** (etnias, nacionalidades) está progressivamente se mediatizando, isto é, cada vez mais sendo (re)construído através das imagens e como mercadoria. A natureza, por sua vez, passa a receber valor e atenção crescentes, tornando-se cada vez mais um dos meros “artefatos da escolha do consumidor”. Isto é, o gigantesco consumismo global transforma a natureza em apenas uma dentre outras possibilidades de escolha de consumo.

Não são poucas as discussões acerca do tema da autenticidade no campo do turismo. Fortunato e Silva (2011) afirmam que o “autêntico” desperta crescente desejo e procura por parte dos turistas. MacCannell (1976), Van den Berg (1994), Burns (2002), Boorstin *et al.* (1992 *apud* Fortunato; Silva, 2011) são exemplos de autores que tratam de uma visão crítica do turismo indígena.

MacCannell (1976) vê atividades que ocorrem no âmbito do turismo como atividades encenadas. Van den Berg (1994 *apud* Belota, 2012, p. 78) afirma que “a presença de turistas introduz uma nova dimensão aos sistemas preexistentes de relações étnicas”. Burns (2002 *apud* Belota, *op. cit.*) entende que “a própria existência do turismo elimina a possibilidade de uma experiência cultural autêntica”. Por fim, Boorstin *et al.* (1992 *apud* Fortunato; Silva, 2011) acredita que o turismo é uma forma de experiência empacotada, que serve para prevenir o contato real com os outros, um modo manufaturado, trivial, inautêntico de ser. Uma das razões para tais afirmativas, segundo Fortunato e Silva (2011), é que esses autores estão imbuídos da ideia de que os turistas podem “moldar” as tradições, dado que a população local pode se preocupar, sobretudo, em atender à expectativa do turista.

Cohen (1988 *apud* Fortunato; Silva, 2011) vai se opor a essas ideias ao afirmar que qualquer vivência cultural implicaria “encenação”. Segundo ele, existem diferentes formas de experiência turística e a

questão da “autenticidade” não é um fenômeno em si, mas uma construção social que pode ser negociada.

Quanto a essa questão da negociação, um dos problemas levantados como fundamentais por Ferreira (2007) é que a segmentação da demanda é definida pela identificação de certos grupos consumidores, caracterizados a partir das suas especificidades em relação a alguns fatores que determinam suas decisões, preferências e motivações. As características e variáveis da demanda e dos segmentos de oferta determinam o perfil dos roteiros, a sua identidade. Esses segmentos embasam e estruturam os produtos potenciais.

Contudo, é no campo da concepção de terminologias adequadas às categorizações do turismo e, especialmente, no turismo indígena, que a autora afirma haver vários problemas, como as dificuldades existentes no planejamento da atividade turística pelos povos indígenas e em terras indígenas. A ausência de clareza em determinadas terminologias, tais como turismo de natureza, turismo cultural, turismo indígena, etnoturismo e ecoturismo, é apontada como fator que origina tais problemas. Para esclarecimento das composições que resultam em diferenciações dessas categorias, a autora propõe o esquema abaixo:

Patrimônio natural + paisagem natural = turismo de ou na natureza

Patrimônio cultural + paisagem cultural = turismo cultural

Patrimônio natural + paisagem natural + patrimônio cultural + paisagem cultural =
ecoturismo

Fonte: Ferreira (2007).

Ferreira (2007) afirma ainda que o que diferencia um lugar do outro é a forma de ocupação e os atores sociais engajados no processo de produção do espaço, de acordo com seus costumes, valores, tradições,

ou seja, a cultura. Geertz (1978), Sahlins (1997) e Haesbart (2001 *apud* Ferreira, 2007) compreendem a cultura como sistemas simbólicos e concebem o território como construído a partir da apropriação simbólico-cultural do espaço pela comunidade/povo.

O turismo é aí entendido como fator de transformação do espaço a partir do momento em que passa a ser objeto de apropriação e consumo do mesmo. O espaço, nesse contexto, é transformado em lugares turísticos e em territórios turísticos, muitas vezes, sem levar em consideração a cultura e a identidade do lugar (Cruz, 2000 *apud* Ferreira, 2007, p. 48).

A ideia de “autenticidade” é relacionada ao universo dos turistas que tem como expectativa encontrar o “autêntico”. Como afirma Cabalzar (2010), atualmente, várias iniciativas investem nas possibilidades do desenvolvimento sustentável a partir do diálogo intercultural, com ênfase na perspectiva indígena. As relações interculturais são, segundo Fortunato e Silva (2011), impregnadas da ideia de autenticidade e ganham novas perspectivas na medida em que configuram novas alternativas econômicas para as comunidades indígenas, visando ao fortalecimento da sua identidade. Para os autores, a cultura torna-se um bem econômico para o desenvolvimento local por meio do turismo.

Além das categorias do turismo citadas por Ferreira (2007), vale salientar que Labate (2004) descreve o turismo xamânico e o turismo psicodélico como categorias compostas por atividades comumente organizadas. O primeiro ocorre no Brasil, no Peru e na Colômbia, e o segundo é caracterizado por um turismo internacional em busca de psicoativos, ocorrendo no México (peio e cogumelos), em Bali e na Índia (cogumelos), e na Amazônia (ayahuasca). Segundo a autora, pode-se acrescentar nessa lista a iboga, que ocorre nos Camarões e Gabão.

O turismo xamânico inclui centros que oferecem atividades para turistas: curandeiros autônomos que disponibilizam seus serviços, guias que conduzem os estrangeiros até os centros ou aos curandeiros tradicionais e *tours* organizados por agências de viagens, algumas das quais, afirma Labate (2004), possuem, inclusive, representantes nos países de primeiro mundo.

O turista xamânico está interessado na busca da *cultura do outro*, no suposto manancial de conhecimento aborígene ainda preservado. O esforço do turista xamânico pode ser maior que o do consumidor das práticas *new age* do neoxamanismo urbano, já que envolve um deslocamento e uma predisposição à eventual radicalidade da experiência. Ao mesmo tempo, o turista xamânico está voltado para o desenvolvimento da sua própria consciência. Há uma ambiguidade entre o desejo pelo tradicional e uma apropriação moderna da tradição (Labate, 2004, p. 460).

Para a autora, pode haver mesmo uma consciência acerca da natureza encenada dos rituais especialmente produzidos para o turista, mas isto não necessariamente deve conduzir a afirmações sobre o fato de os rituais serem mais ou menos autênticos, mesmo porque, segundo ela, as atividades ritualísticas são sempre dramatizadas para uma determinada audiência (Joralemon, 1990 *apud* Labate, 2004). O turista xamânico seria, assim, um bom exemplo de representação do que Labate denomina de categoria híbrida moderno-tradicional e da tensão inerente a este projeto.

As gradações e variações internas desta categoria existem e a autora descreve uma tipologia fluída, onde uma mesma pessoa pode ser um neoxamã e, ao mesmo tempo, estar envolvido com o turismo xamânico (*idem*). Labate (2004) afirma que, nesse contexto do turismo xamânico, os curandeiros modernos que se tradicionalizam e os neoxamãs representam ambos versões diferenciadas do interesse moderno pelo xamanismo indígena.

Os conhecimentos utilizados, no âmbito do xamanismo indígena, neste híbrido do *continuum* moderno-tradicional são, em geral, conhecimentos milenares indígenas, o que problematiza a manutenção do seu uso vinculado aos modelos de origem. Mas, quanto ao que é afinal “tradicional”. Estudos recentes Cunha (2009), Viveiros de Castro (1999); Sahlins (1997), Agnello (2010), Latour (2004), Ingold (2000), Labate (2004), Wagner *et al.* (1981), pensam, em linhas gerais, em termos de escalas, em constantes atividades de articulação (Cunha, 2009). A autora acredita que a cultura mesma consiste da existência de esquemas interiorizados que organizam a percepção e ação das pessoas e garantem a comunicação em grupos sociais.

A proposta de uma diferenciação entre cultura e “cultura”, por Carneiro da Cunha (2007), refere-se a disparidades ao nível do discurso: as possíveis incongruências entre cultura (sem aspas) – trata da lógica interna em contextos endêmicos da cultura e “cultura” (com aspas) – trata de uma lógica interétnica, segundo a qual há uma elaboração de elementos da cultura, em uma postura reflexiva por parte dos seus agenciadores que, com esta elaboração, colocam-se como uma unidade, em um sistema interétnico, ou seja:

a “cultura” seria como uma “meta-linguagem” da cultura. Essa “meta-linguagem” mobiliza elementos da cultura colocando-os em outra dimensão e, nesse movimento, dá a eles novas significações, de modo que “a lógica interna da cultura não coincide com a lógica interétnica das ‘culturas’” (Cunha, 2009 *apud* Agnello, 2010⁵).

Viveiros de Castro (1999, p. 121 *apud* Agnello, 2010, p. 20) afirma que os “grupos étnicos”/“unidades de um sistema interétnico” não podem ser reduzidos apenas a essa dimensão de sua existência; como afirmado,

⁵ Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1642?lang=en>

eles seriam “multissituados” e “multiformes”. Assim, a cultura e “cultura”, apesar de serem sistemas distintos, articulam-se entre si.

Um mesmo indivíduo é um membro de uma casa específica na aldeia, é um Krahô em relação a outros grupos étnicos vizinhos, é um Índio diante do Congresso ou num sistema de cotas na universidade, e pertence a um povo tradicional nas Nações Unidas (Cunha, 2009, p. 63⁶).

É importante ressaltar que, como afirma Carneiro da Cunha (*op. cit.*), “a autoimagem que o estado brasileiro, as Nações Unidas ou uma companhia farmacêutica atribui aos índios é parte do sistema interétnico de representações e, também, se confronta com os assuntos internos e com a estrutura da aldeia”.

Ainda quanto ao tema das tensões inerentes ao projeto moderno-tradicional, Sahlins (1997) reconhece o desenvolvimento simultâneo de uma integração global e de uma diferenciação local, em que povos ao nível local respondem criativamente e organizam culturalmente a sua experiência do “Sistema Mundial”.

[...] a nova autoconsciência cultural dos povos indígenas é um aspecto da expansão global da ordem capitalista ocidental, sobretudo de seus modos mais recentes de colonização, mercantilização e comunicação. Mas insisto: não se trata de uma reação inteiramente conservadora, uma volta a algum tipo de condição pré-européia primordial. Ao contrário, a volta às origens está acoplada a um desejo de manter e expandir o acesso às inovações técnicas, médicas e demais “benefícios” materiais do sistema mundial. [...] Eles querem englobar a ordem mundial em suas próprias ordens cosmológicas (Sahlins, 1997, p. 133).

Wagner (1981 *apud* Agnello, 2010, p. 8) pensa um processo dialético em que a (re)invenção é uma dinâmica, mas, como afirma: “a possibilidade de comunicação apenas existe devido a uma matriz

⁶ *Idem, ibidem.*

simbólica convencional que é objetificada e percebida como perene”. Para ele, no mundo vivido, os atores estão constantemente inventando novos signos e matrizes de significado em “contextos” diferenciados e partindo das possibilidades abertas por essa objetificação convencional inicial. Assim, para ele, o tradicional tem mais a ver com o *ato de relação* ou o estabelecimento de circuitos em rede do que com a manutenção estática de uma matriz simbólica perene (Wagner, 1981, p. 39, grifo nosso).

Os “contextos”, segundo o autor, são “uma parte da experiência, e também algo que a experiência constrói; um ambiente no qual elementos simbólicos se relacionam entre si; um ambiente formado pelo próprio ato de sua relação” (Wagner, 1981, p. 39).

Estes “contextos” da cultura são perpetuados ao serem inventados *por si* e em relação *entre si*, sendo assim, “invenção e convenção relacionam-se dialeticamente entre si, uma relação de simultânea interdependência e contradição” (Wagner, 1981, p. 52 *apud* Agnello, 2010, p. 8).

Como afirma Labate (2004), o que está em jogo, no campo da espiritualidade indígena, são temas como identidade, tradição e alteridade, e a relação entre curandeiros modernos que se tradicionalizaram⁷ - os quais tendem mais para o polo das representações do tradicional - e os neoxamãs - que tendem mais para o polo moderno por meio do discurso da universalização ou globalização do xamanismo. Embora a autora se refira mais especificamente aos aspectos da configuração urbana dos usos da ayahuasca, vê-se que, também, no caso do turismo indígena amazônico, se estabelece um

⁷ Essa situação, num sentido inverso (grifo nosso), pode, também, ser considerada a do *kisibi-kumã*, Raimundo Vaz, no Tupé, pois que seu grupo ressurgiu na casa-de-reza, resignificando o calendário da cultura tradicional Dessãna, após um tempo de expropriação e ruptura fora do tempo do calendário, para o qual retornam, em sua contemporaneidade, no contexto dos programas de turismo e etnoconservação.

campo de relações, redes e conexões transversais entre contextos de circuitos, países e sujeitos. *Kísibi-kumu*, Raimundo Vaz, *Yai*⁸ Dessâna, participa periodicamente de encontros xamânicos estaduais, nacionais e internacionais, instituindo interfaces e parcerias. Os Dessâna, dentre outros povos denominados Tukano Orientais oriundos do Noroeste amazônico, mantêm o uso tradicional do *kahpí*, integrando a rede xamânica ayahuasqueira, no lado oriental do Brasil.

A comunidade Dessâna, no Tupé, é formada por sete famílias que compõem um total de 32 pessoas, migrantes desaldeados, recém-instalados, a partir dos anos 2000, na Reserva de Desenvolvimento Sustentável (RDS) do Tupé. Dois centros culturais criados pelos próprios indígenas funcionam no local, cujo foco é preservar o patrimônio de cultura imaterial da tradição Dessâna. Nossos estudos estão centrados em um desses centros, onde atuam cinco das famílias, com representantes das etnias Dessâna, Tukâno, Tuyuka, Wanano e Tatuyo.

A ocupação Dessâna, na área, se deu a partir da chegada da extensa família do casal anfitrião, há dez anos, vindos originariamente do Igarapé Urucu, afluente do rio Papuri, que deságua no rio Tiquié, afluente do Uaupés, no Noroeste Amazônico. No campo, realizado nessa comunidade, observamos os elementos etnológicos que dão suporte a uma visão de “manejo” do “patrimônio” de cultural imaterial e que está envolvido no sistema de ritos utilizados, no calendário turístico, baseado no turismo e na etnoconservação vigentes no baixo rio Negro.

É sob esse suporte que o retorno do grupo a um “tempo” de vivência ritual do calendário Dessâna pode ser pensado como amálgama de uma série de ideologias que perpassam o cotidiano Dessâna, na comunidade, e que são inerentes à sua realidade atual. Especificamente, o campo

⁸ Pajé-onça.

pretende descrever as percepções da comunidade sobre os elementos do sistema calendário constantes nessa nova configuração ritual, vivenciadas pelo grupo de um modo demonstrativo, em caráter profissional ou função de “trabalho”, cujo fim, entre outros, é o da inclusão social do grupo.

A realização de um calendário de ritos sintetizado, voltado para o turismo, com as performances musicais, corporais e grafismo indígena corporal e artesanal - especialmente utilizado no fazimento de instrumentos Dessâna - está relacionada atualmente, no Tupé, a um ciclo econômico que garante a sobrevivência do grupo. Essa sobrevivência não está, sob nossa hipótese, de nenhuma forma distante do seu sistema mítico de origem.

Como já foi dito acima, a atual vivência do calendário ritual realizada pela comunidade Dessâna, no Tupé, parece ter mais a ver com a própria visão indígena de um sistema calendário do que muitos de nós poderíamos pensar, considerando um primeiro contato com a prática demonstrativa de ritos. O conceito indígena *Wahtortire* pode nos abrir caminho para o entendimento e, também, ilustrar isso.

Ao relacionar a noção de *Wahtortire* com a vivência atual Dessâna no Tupé, observamos que a prática demonstrativa de ritos se insere como mecanismo de ação global no mercado turístico, valorizando as potencialidades dos povos nativos, que são assim reconhecidos como importantes na sociedade contemporânea. Ao promover os ritos onde constam o grafismo indígena, a música e as danças tradicionais, além de parte importante dos relatos da tradição oral Dessâna, os indígenas passam a atuar no campo do significado do turismo indígena e partem da premissa de que são capazes de beneficiar o desenvolvimento local, valorizando o patrimônio natural e cultural da sua tradição.

Na RDS do Tupé, do ponto de vista das potencialidades endógenas do território e dos atores que o compõem, elas não são menores que no turismo que é desenvolvido em Terra Indígena, mas devemos levar em conta que a limitação fundiária do grupo é um fator de diferenciação. Essa é uma das razões pelas quais Raimundo Vaz afirma que o calendário astronômico, tal qual foi observado no tempo antigo, pelos avós *Wahari Dihputiro Porã*, não pode ser praticado nos dias atuais. Na modernidade indígena do Tupé, a realidade se configura diferente não só na natureza, mas há mudanças também relacionadas às <<vivências>> do grupo. Há uma correlação em seu sistema produtivo econômico, hoje mais voltado para um ciclo produtivo que é gerado pelo tempo cartesiano, do relógio, que opera no ritmo das visitas turísticas, mas que reterritorializa sua sobrevivência na casa de reza, numa atividade “*performance*” que dialoga com a memória mítica ancestral de ritos e que se estabelece em perspectiva dialógica no campo do sagrado⁹.

Para analisarmos a percepção dos indígenas sobre o uso do seu calendário no Tupé e elencarmos uma classificação dos elementos tradicionais que são reavivados em sua vivência, vamos começar por esta observação acerca do tempo e do espaço, estes sim, regulados pelos ciclos vitais e pelas formas tradicionais de produção. Ambos continuam sendo fatores estruturantes das relações sociais desse grupo Dessâna, embora o grupo vivencie um contexto multilocal (Sahlins, 1997) turístico e de restrição fundiária.

Segundo kísibi-kümü, Raimundo Vaz, hoje apenas um terço da economia do grupo é voltada para atividade de roça, desenvolvida no primeiro braço do lago que margeia a comunidade São João do Tupé,

⁹ Ver ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo. Ed: WMF Martins Fontes, 2010.

onde habitam cerca de 290 pessoas. O calendário ritual Dessâna realizado na comunidade do Tupé é vivenciado de modo focado nos ciclos econômicos produtivos relacionados a ele e às constelações propriamente ditas, assim como também a uma memória dos aspectos rituais, nos elementos que guardam sua ressignificação e “recuperação”. Essa memória é parte essencial do “capital” ou “patrimônio” que assegura e rege o ciclo econômico-produtivo dessa população, calcada na manutenção tradicional-contemporânea da cultura Dessâna.

Esta investigação pautou-se, sobretudo, nas seguintes perguntas: o que eles ainda sabem? Que fatos revelam na atualidade? Qual seu conhecimento do tempo antigo? Qual o sentido ontológico desses conhecimentos em sua vida atual? Como é, para eles, a correspondência entre estes “tempos”: antigo – moderno – moderno-tradicional? Quais as perspectivas futuras dessa nova forma de reorganização num outro “tempo” e “espaço” de mobilidade, no mesmo rio Negro, mas numa nova localidade, no entorno da cidade de Manaus?

Quanto ao problema da relação moderno-tradicional na vida de populações transurbanas, Sahlins (1997) pergunta: que povo haveria de conceber a si mesmo como “remoto”? A nós nos interessa mais pensar as “continuidades” do sistema rural-urbano que perpassa a história do grupo Dessâna, levando em consideração que, de um ponto de vista estrutural, as comunidades, nas aldeias ou nas cidades, são partes de um único sistema social e cerimonial (Bruner, 1961, 1959 *apud* Sahlins, 1997). Sobre a capacidade dos povos de criar formações, chamadas por Sahlins (1997, p. 112) sociedades transculturais⁹¹⁰, sociedades similares à condição atual Dessâna, no Tupé, o autor afirma que: “essas sociedades

¹⁰ O termo é utilizado por Sahlins (1997, p. 110) para descrever novas formas de deslocamento e adaptação entre tonganeses e samoanos, em circulação de pessoas, ideias, objetos e dinheiro, entre polos culturais urbanos, estrangeiros e indígenas.

não se secularizam; o indivíduo, nelas, não está isolado, as organizações de parentesco não são rompidas e, tampouco, as relações sociais, no meio urbano, se tornam impessoais, superficiais ou utilitárias”.

Quanto às referências que os Dessâna, no Tupé, guardam do sistema calendário, há consistentes formas de identificação e classificação etnológica dos elementos que compõem a sua vivência, no atual “tempo” e “espaço” em que convivem, tanto relacionados à plataforma de modernidade - sob a qual se estabelecem de modo translocal, no Tupé - quanto relacionados aos ciclos de conhecimentos Dessâna, que determinam, sobretudo num calendário indígena, a relação dos deuses e dos homens (Santos, 2002).

Estudioso de calendários mesoamericanos, o autor situa qualquer ação humana como enquadrada nesses ciclos. Ele situa o problema da busca da harmonia entre a ação individual e os ciclos temporais, própria dos calendários indígenas que dão origem a diversos tipos de “prognósticos”, como extirpados sob a ótica cristã. “As diversas esferas da vida regidas por estes ciclos, desde as antigas festas até as práticas idolátricas, foram extintas da mesoamérica à América do Sul, pelo projeto missionário do calendário festivo cristão” (Santos, 2002, p. 312).

A situação do campo passa, então, pelo reavivamento de práticas que, de outro modo, estariam “vivas” somente no campo da memória, já que o *kumu* é, por excelência, quem, dada a quase extinção da figura do *pajé*, na região do alto rio Negro, guarda os conhecimentos ancestrais. A situação do campo reflete, assim, as relações, contextos e disposições, segundo as quais, Pissolato (2007), em seus estudos sobre a multilocalidade Guarani, avalia como resultado provisório dessa situação de “multilocalidade”, “a prática de deixar e buscar lugares e contextos variados de vida, própria da modernidade”. O turismo comunitário indígena realizado no Tupé, sob o signo do desenvolvimento local, pode ser interpretado como a procura por

“novos contextos”, em que o “animar-se” e o “estar alegre”, no convívio com parentes, é uma das formas variadas de atualização de práticas que, segundo Pissolato (2007), podem ampliar as oportunidades de estender as suas relações.

Embora não nos proponhamos a uma análise detalhada das relações de parentesco no Tupé, no campo dos conhecimentos ancestrais reavivados pelo *Kísibi-kumu*, o contato se realiza através do xamanismo, o qual, segundo Hugh-Jones (1979), é uma condição essencial da "continuidade" da vida: os antepassados mortos representam a origem da vida. Essa representação, para a autora, como vimos, é um duplo processo em causa, que envolve a reprodução fisiológica e espiritual do indivíduo e a reprodução da estrutura social. Hugh-Jones (1979) e Ribeiro *et al.* (1995) abordam os fatos da vida biológica como fatores oriundos da ideologia e do ritual. Assim, nascimento, crescimento, menstruação, reprodução sexual e morte estão relacionados à existência de grupos exogâmicos localizados por descendência patrilinear no modelo cosmológico do rio de Leite¹¹.

Portanto, é a partir da inserção da síntese ritual das festas - seja no contexto cultural da sobrevivência do grupo na modernidade, seja no contexto do que Arhem (1993) entende como contexto de um habitat tradicional Tukâno, o qual contém floresta, montanhas, rios e as criaturas que habitam, homens, animais e “espíritos” - que vamos analisar, do ponto de vista da ressignificação, tanto o saber tradicional envolvido no que fazem, quanto a manutenção de suas estruturas - as continuidades espaço-temporais do grupo (Giddens, 1991).

Vamos começar por esclarecer que, para os Tukâno, o universo é um espaço- temporalmente multidimensional. Esse conhecimento é

¹¹ Uma das denominações do rio Negro.

guardado pelos *yaiwa*, *bayaroá* - mestres de música e cerimônia - e os *kumuã* - conhecedores de plantas, mitos, músicas, rezadores, benzedores (categoria onde se insere *Kisibi-Куми*, Raimundo Vaz) -, que ouvem as canções que são emanadas por *Mirĩ*¹² e, em suas práticas, acessam não só a música, mas outros planos do universo e seres de outras dimensões.

Os *yaiwa* - como são denominados os pajés, no alto rio Negro - são também xamãs, termo mais utilizado em antropologia, que tem origem na Sibéria (Tungúsia), referindo-se àquele que realiza viagens pelo mundo dos espíritos. Mircea Eliade (2002) afirma que são caracterizados pelo domínio do fogo, pela ascensão dos céus, pela descida do inferno, pelo voo mágico e pelo transe¹³. O xamanismo amazônico é definido por Viveiros de Castro (2000, p. 358 *apud* Franco de Sá, 2010, p. 17) como a habilidade de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar a relação entre estas e os humanos. O pajé ou *yaiwa* é alguém que adentra dimensões do cosmos, atuando como interlocutor entre o mundo dos seres sobrenaturais e o dos seres humanos.

Manuela Carneiro da Cunha (1998 *apud* Labate, 2004, p. 93) aborda o xamanismo em termos de uma rede de relações e estruturas e situa a figura do xamã de modo diferenciado, fazendo alusão à sua representatividade, como um portal de comunicação entre mundos,

¹² O mesmo Jurupari (denominação em Nheengatu) ou o instrumento que leva seu nome (flauta e trompeta). O mito Tukano da criação considera *Mirĩ* a música (Franco de Sá, 2010).

¹³ A alteração dos estados de consciência entre os xamãs siberianos acontece através dos toques do tambor. No entanto, no alto rio Negro, para obtenção de alteração nos estados de consciência, são utilizadas substâncias tais como *kahpí* e *paricás*. O enteógeno *kahpí* é uma bebida preparada com o cipó denominado Mariri (*banisteriopsis caapi*) e folhas da planta Chacrona (*psychotria viridis*), utilizado pelos índios do alto rio Negro para acesso a outras dimensões do cosmos. O *paricá* é um psicoativo retirado de um cipó ou feito a partir de plantas diversas e utilizado pelos pajés para proporcionar visão espiritual (Franco de Sá, 2010).

sendo ele uma via de contato com o desconhecido, o novo. A figura do *yaiwa* ou *kumuã*, representada no Tupé por *Kisibi-Kumu*, Raimundo Vaz, está presente como elemento estruturador do grupo, por conta da função de pajé, tanto como chefe do grupo familiar quanto como conhecedor supremo da cultura tradicional Dessâna, que promove práticas de cura no contexto da sua cultura.

A casa de reza, no contexto Dessâna do Tupé, é uma referência às seis casas de rezas tradicionais por onde passam os Dessâna em sua viagem na barriga da Cobra-Canoa, durante a sua transformação em ser humano, quando os *Umuri Mahsã* - Gente do Universo - passam a se chamar *Pumeri Mahsã* - Gente da Transformação. As casas de reza tradicional correspondem a diferentes dimensões do universo que são acessadas na Maloca com o *Kahpi*¹⁴, a música e a reza tradicional.

Os ritos realizados pela família do casal anfitrião, no Tupé, Raimundo e Aurora Vaz, são referentes aos ciclos de festa do calendário Dessâna. Os elementos rituais são em geral relacionados à música e à cosmologia da região do alto rio Negro. Os ritos mais apresentados são *kaapiwaiá* – canto/dança dos caminhos (Diakuru; Kisibi, 2006), que acompanham o uso da medicina sagrada *Kahpi*, intitulada, mais especificamente, *Maari Mahãri Baya Kamuri* (canto/dança dos caminhos), e o rito *Dabucuri Miriá Porá* – rito das flautas sagradas. Os instrumentos mais utilizados na música instrumental são as flautas e trompetes sagrados de *Jurupari*, o *Yapurutu*, a flauta *Cotia*, o *Carysso*, o *mbaracá*, os tubos de ritmo e o chocalho. A música para os Dessâna leva os *yaiwa*, *bayás* e *kumuã* a adentrarem as diversas camadas do universo, contatando com os planos do universo de onde advém a música. Franco

¹⁴ A vinha torcendo o *Yagé*, o *Kana* ramificado como cordões umbilicais, que são concebidos todos como “caminhos” (*ma*), situados como fonte da vida e crescimento (Hugh-Jones, 1979).

de Sá (2010) afirma que a dança e a música tornam-se formas de socialização entre comunidades. Essa socialização musical cria um espaço social naturalizado, onde humanos interagem com não humanos.

Figura 2: Dinâmica ambiental no período da Constelação Yohoka dupu puiro (Enchente do Cabo de Enxó) (meados finais de maio). É tempo de dançar o Gapiwayá e reunir-se para tomar o Kahpí dos caxiris. É o último período da piracema dos peixinhos dos igarapés. É o tempo do açaí ficar maduro, das piabas passarem nas cachoeiras, nos igarapés, nos igapós e na beira dos rios. É também uma época de muita fartura



Fonte: Belota (2012). Desenho de autoria de Rejane Marques.

A pintura corporal é um dos aspectos rituais também representativos para os Dessâna no Tupé. Ela representa o nascimento do Kahpí, que nasceu como humano todo tatuado. A pintura, afirma Vaz (2011, conversa pessoal), “nasceu do Kahpí, por isso, quando se faz o rito, tem de ser pintado. Quando se toma Kahpí, é a pintura que dá a visão, enquanto o mundo gira como pião”, e acrescenta:

vindo esse efeito do Kahpí, as casas, caibros, esteios que ficam dentro da maloca ficam sombreados, sombreia tudo, quando vai dando isso, todas as

coisas pintadas são a miração que a gente vê e realiza. O *Kahpí* dá tudo na mente. Isso vem nascendo e funcionando assim (Vaz, 2011, conversa pessoal).

Quanto à memória do tempo antigo, Raimundo Vaz afirma que, atualmente, não se faz tudo como era antes. A cultura branca e a cultura indígena se relacionam de modo mais dinâmico. No entanto, a lembrança, segundo ele, para quem conhece é clara. O *Kahpí* traz a memória através das seis casas tradicionais. Elas são da natureza, têm o poder de concentrar na natureza. “A natureza tem energia igual como os humanos, o pajé concentra nisso, na vida da floresta que é viva. Ele vê toda floresta viver, através da miração, ele convoca a natureza, e ela responde” (Belota, 2012, p. 119).

Hugh-Jones (1979) discute o *Kahpí* como referência mítica que se confunde com a Cobra-Grande, o caminho, a viagem ou o rio. Ela estabelece correspondências entre o mito da Cobra-Grande¹⁵ e o ritual, em que as flautas e trompetes de Jurupari correspondem à própria estrutura do universo (inacessível), que seria encapsulada no *He*, denominação dada por Stephen Hugh-Jones (1979)¹⁶ às flautas e trompetes de Jurupari. Segundo esse autor, tais instrumentos são criados no final do mito e colocados no rio, onde eles são acessíveis às pessoas comuns. Os *He* são também descritos como os ossos do Sol primordial, e isso sugere que eles realmente representam o aspecto

¹⁵ Segundo Hugh-Jones (1979), denominado mito da Mandioca-Pau-Anaconda, entre os Barasana, no Pirá-Paraná, como é denominado o Ualpés, na Colômbia.

¹⁶ Segundo Hugh-Jones (1979), os Barasana se referem a essas flautas e trombetas como *Ele*, uma palavra provavelmente relacionada com *hea*, ou seja, fogo, lenha e, por extensão, madeira morta em geral. A associação com o fogo e a madeira é sugerida, em parte, pelo material de que os instrumentos são construídos, e também pelo fato de que os instrumentos foram criados pela queima do corpo de um herói mítico e que, quando a mandioca-pau-Anaconda foi queimada (identificada com os instrumentos *Ele* – referência ao Deus Jurupari, tornaram-se os registros queimados de um jardim de mandioca criado por derrubada e queimada da floresta. Em conversa com não indígenas, os Barasana se referem a esses instrumentos como *Yurupari*.

duradouro do passado do universo distante e contido por seu caminho: “Após a criação dos *He*, Mandioca-Pau-Anaconda e a mulher Jaguar fazem o primeiro casamento exogâmico; assim a criação de *He* marca o fim da era da “descida do pré”, associado ao cosmos ideal de cinco camadas¹⁷” (Hugh-Jones, 1979, p. 263).

Sobre Jurupari, *Kísibi-Kumũ*, Raimundo Vaz, afirma que é o chefe da origem, que revelou as flautas sagradas e que, depois, foram roubadas pelas mulheres¹⁸. Segundo ele, a tradição do instrumento tem um histórico muito longo: primeiro ele nem era soprado, pois o uirapuru vivia dentro dele; depois do roubo pelas mulheres, passou a ser soprado, pois o uirapuru, como forma de castigo, voou para longe das flautas metamorfoseando- se na palmeira, na paxiubeira (*Socratea exorrhiza*), matéria-prima das usada na confecção das flautas. Hoje, sua consagração depende das rezas, benzimentos de proteção que são usados para isso. Segundo *Kísibi- Kumũ*, Raimundo Vaz, o uso tradicional das flautas de Jurupari segue um regulamento muito rigoroso e a maneira como explica *onde pendurar o sopro e o espírito sagrado* das flautas, no contexto do seu trabalho, uma síntese de ritos demonstrativos, no Tupé, tem a ver com essa consagração. Embora nem todos os instrumentos que utilize possam ser consagrados, nenhum é tratado sem a devida atenção.

As flautas não podem ser postas ao chão ou ao relento, elas têm de estar acima das cabeças das pessoas, em lugar alto, dentro da maloca.

Kísibi- Kumũ esclarece que o antigo regulamento, para os dias atuais, é desatualizado, pois ninguém controla mais essas coisas. Sobre isso, ele afirma: “acompanhar o regulamento da consagração do

¹⁷ Ver Hugh-Jones (1979).

¹⁸ Ver Diakuru e Kísibi, (1996, 2006).

instrumento, representa ter uma saúde boa. O não acompanhamento do regulamento do instrumento consagrado, adoece o grupo” (Conversa pessoal, 2011). De acordo com *Kísibi-Kumu*, em sua oca (casa de reza) ninguém adoece, porque os instrumentos utilizados para as <<animações>>, que são demonstradas aos turistas, não são os consagrados desta forma. Contudo, os instrumentos pessoais, com os quais realiza os processos de iniciação e aprendizagem com seus filhos, estes sim são consagrados de acordo aos regulamentos antigos.

A história está nos livros, mas as orações tradicionais, não estão aí, não. Aí, então, todas as coisas que eu consagro com as rezas tradicionais que aprendi com meu pai, são boas, uma coisa consagrada é muito boa e eu tenho as minhas coisas boas. Mas, eu estou trabalhando com turismo, e revelo meus instrumentos. Hoje em dia, assim como eu falo, hoje em dia, é mundo moderno, pois o mundo do antigo testamento já passou. No mundo moderno, cada coisa tá avançando, assim é com a tecnologia. Aí, então, se eu fizesse a consagração do meu instrumento o que eu conseguiria? Quando chegassem os turistas, só poderiam participar os homens e, se eu consagrasse esse instrumento que eu tô usando lá, muitos turistas nem iriam chegar como chegam, com as crianças, com as mulheres, com a família, enfim e, aqui, todo mundo tem que participar. Então, com esses instrumentos fazemos as diversões, brincadeiras onde conto parte da história, que é viva para nós. Por isso que eu não consagro, mas revelo contando a sua história (*Kísibi-Kumu*, Conversa Pessoal, 2011).

Quanto ao sagrado, o *kumu* afirma que faz parte da sua vida: “Aqui sobrevivo do turismo, e ele (o sagrado) ajuda a funcionar pra mim, na minha mente. Sem isso, a minha sabedoria, a minha mente não abre. Ele está presente desde menino na forma deste ensinamento” (*idem*).

Para *Kísibi-Kumu*, a mudança faz parte, porque, assim como os brancos não vivem como no tempo do Gênese, os indígenas também não vivem como no tempo antigo. A vida segue com novas realidades. O importante é a possibilidade de passar os conhecimentos tradicionais aos filhos, para que saibam quem eles são, de onde vieram, mesmo sem

respostas quanto ao que serão no futuro. Ele afirma que a memória quem traz é o *Kahpí*.

Do ponto de vista das estruturas, para as quais, com certeza, os Dessâna, no Tupé, de algum modo, retornaram no contexto do turismo e da etnoconservação, estas estão representadas, primordialmente, na maloca, espaço onde acontecem as manifestações musicais e onde se dá o aprendizado dos jovens indígenas sobre rituais e festas. A estrutura da maloca, lugar onde a tríplice relação maloca-homem-cosmos se estabelece, pode ser entendida como modelo de representação da realidade ancestral, acessada pela memória do *Kahpí*. Nessa estrutura, a pergunta "*onde pendurar o sopro e o espírito sagrado?*" pode ser respondida a partir da memória acessada pelo *kahpí*, como caminho de volta à ancestralidade do grupo. Talvez o uirapuru, que saiu da flauta de Jurupari e voou para longe, quando esta foi soprada pela primeira vez por uma mulher e/ou o sopro - regulador das estações e festas de *Dabucuri* - se constituam numa só e mesma realidade. Ricoeur (1975) afirma que essa realidade "se revela como a vibração de uma coluna de ar num tubo: um compêndio do universo".

Referências

- ARCANJO, Julia Alencar. *Informações técnicas sobre reivindicações fundiárias no rio Cuieiras, afluente do baixo rio Negro*. Brasília, DF: FUNAI, 2003.
- ARHEM, Kaj. *Makuna Social Organization: A Study in Descent, Alliance and the Formation of the Corporate Groups in the Northwest Amazon*. [S. l.]: Stöckholm Almqvist and Wiksell International, 1981.
- BÉKSTA, Kazys Jurgis. *A Maloca Tukano-Dessana e seu Simbolismo*. Manaus, AM: Secretaria de Estado de Educação e Cultura, 1988.

- BELOTA, Juliana Mitoso. *Nehká Mahsã (gente-estrela): um estudo de vivências do calendário Dessâna, no Tupé*. 2012. 201f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.
- CABALZAR, Aloísio (org). *Manejo do Mundo: conhecimentos e práticas dos povos indígenas do Rio Negro*. São Paulo, SP: FOIRN&ISA, 2010.
- CABALZAR, Aloísio. *Peixe e Gente no Alto Rio Tiquié: conhecimentos tukano e tuiuka. Ictiologia e Etnologia*. São Paulo, SP: ISA, 2005.
- CARDOSO, Thiago Mota. *O saber biodiverso: práticas e conhecimentos na agricultura indígena do baixo rio Negro*. Manaus, AM: EDUA, 2010.
- DE LIRA, Fábio Origuela; FRANCO DE SÁ, Ricardo Berwanger. *Descortinando o Desconhecido: patrimônio imaterial dos grupos étnicos do Alto Rio Negro em Manaus*. Manaus, AM: IPHAN, 2008.
- DIAS DE ANDRADE, José Agnello Alves. *Experimentos teórico-etnográficos na fronteira entre a etnologia indígena e a antropologia urbana. Ponto Urbe Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, v. 7, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/82>. Acesso em: 27 jun. 2024.
- ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas do éxtasis*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1960. Título original *Le chamanisme et lês et lês archaïques de l'extase*. 1968. Payot, Paris.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo, SP: Ed. WMF Martins Fontes, 2010.
- FERNANDES, Américo Castro; FERNANDES, Dorvalino Moura. *A Mitologia Sagrada dos Desana Wari Dihputiro Pôrã*. Igarapé do Cucura, São Gabriel da Cachoeira, AM: UNIRT/FOIRN, 1996.
- FERNANDES, Américo Castro; FERNANDES, Durvalino Moura. *Bueri Kãdiri Maririye: os ensinamentos que não se esquecem*. São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN, 2006.
- FERREIRA, Ivani. *Território e territorialidades no Rio Negro*. Manaus, AM: Editora da Universidade do Amazonas (EDUA), 2001.

- FORTUNATO, Rafael Ângelo; SILVA, Siqueira Silva. *Os significados do turismo comunitário indígena sob a perspectiva do desenvolvimento local: o caso da Reserva de Desenvolvimento Sustentável do Tupé (AM). Revista de Cultura e Turismo*, Santa Catarina, v. 5, n. 2, p. 85-100, 2011.
- FRANCO DE SÁ, Ricardo Berwanger. A música indígena do alto rio Negro. In: *Descortinando o desconhecido: Patrimônio Imaterial dos grupos étnicos do alto rio Negro em Manaus*. Manaus, AM: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2008.
- FRANCO DE SÁ, Ricardo Berwanger. *Uró Bayaroty Wepo: uma voz musical que soava quando não existia nada. A música e os planos do universo Tukâno*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.
- FREUND, Philip. *Mitos da Criação: as origens do universo nas religiões, na mitologia, na psicologia e na ciência*. Tradução Mário Molina; revisão técnica Edílson da Silva. São Paulo, SP: Cultrix, 2008.
- HUGH-JONES, Christine. *From the Milk River: Spatial and temporal processes in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge Universe Press, 1979.
- HUGH-JONES, Stephen. *The Palm and the Pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazônia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- LABATE, Beatriz Caiuby. *A reinvenção da Ayahuasca nos centros urbanos*. São Paulo, SP: Mercado das Letras, 2004.
- PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (Guarani)*. São Paulo, SP: UNESP; ISA; Rio de Janeiro, RJ: NuTI, 2007.
- RICOEUR, Paul. *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco*. Tradução de Gentil Tilton, Orlando dos Reis e Efraim Alves. Petrópolis, RJ; São Paulo, SP: Ed: Vozes, 1975.
- SAHLINS, Marshall David [1997a]. *O “Pessimismo Sentimental” e a Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (Parte I)*. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, v. 3, n. 1, p. 41-73, abr. 1997.

- SAHLINS, Marshall David [1997b]. O “Pessimismo Sentimental” e a Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção (Parte II). *Mana: Estudos de Antropologia Social*, v. 3, n. 2, p. 103-143, out. 1997.
- SANTOS, Eduardo Natalino. *Deuses do México Indígena: estudo comparativo entre narrativas espanholas e nativas*. São Paulo, SP: Palas Athena, 2002.
- STRADELLI, Ermanno. *Lendas e notas de viagem: a Amazônia de Ermanno Stradelli*. São Paulo, SP: Martins, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo, SP. Ed.:Cosaic Naify, 2002.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução:Tradução Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. Ed.:Cosac&Naifi, 2012.
- ZANIRATO, Silvia Helena; RIBEIRO, Wagner Costa. Patrimônio Cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, n. 51, p. 251-262, 2006.

12

PERFORMANCE E CURA RITUAL: “SOFRENDO COM ELEGÂNCIA”

*Luiz Otavio de Araujo Bastos*¹

O presente capítulo propõe articular a teoria do perspectivismo ameríndio e as noções de corpo e cura Huni Kuî (Kaxinawá), passando por algumas reflexões sobre a experiência da performance ritual *Ühpü* do Instituto de Pesquisa *Tabihuni* na cidade de Manaus, dirigida por um xamã *yepamahsã* (tukano) e seu aprendiz mestiço *huni kuî* para finalizar com alguns comentários a partir dos conceitos de cura ritual e eficácia performativa.

Para isso, recorre-se ao trabalho de campo de mestrado do autor acompanhando cerimônias de xamanismo indígena na cidade e sua experiência enquanto integrante desta performance ritual. Apesar da performance estar ancorada principalmente no xamanismo tukano, argumenta-se aqui principalmente a respeito da teoria de corpo e xamanismo *kaxinawá*, tendo em vista a proximidade no campo de pesquisa com uma associação *kaxinawá* de Manaus que trabalha com medicina tradicional indígena².

¹ Médico de família e comunidade, mestrado em Saúde Coletiva, ênfase em Ciências Sociais em Saúde pelo ISC-UFBA, supervisor em saúde indígena e consultor do Centro de Tradições Indígenas e Terapias Complementares *Shubuã Tapu Kayati*.

² Centro de Tradição Indígena e Terapias Complementares *Shubuã Tapu Kayati*, mais conhecido pelo nome fantasia Centro de Cura na Floresta. Para mais informações, www.curanafloresta.com.br

Huni Kuî, o povo da fumaça³

Segundo Lagrou (1996), os Huni Kuî, mais conhecido na sociedade envolvente como Kaxinawá, “[...] pertencem ao tronco linguístico Pano que habita a floresta tropical no leste peruano e no noroeste brasileiro (estado do Acre) [...]” e segundo a teoria da representação kaxinawá “o espiritual ou a força-vital, *yuxin*, permeia todo fenômeno vivo na terra, na água e nos céus”.

Yuxin é a réplica, a imagem mais fiel que existe de um ser animado [...]. Uma imagem é *yuxin* quando capta a essência da coisa, quando imagem e coisa coincidem. [...] *Yuxin* é espírito ou alma, mas estas traduções não cobrem bem seu significado [...] *yuxin* não é algo sobrenatural ou sobre-humano, localizado fora da natureza ou fora do humano. (*Ibid.*, p. 197-198)

De fato, *yuxin* localiza-se no corpo. Penso que o mais apropriado seria dizer que *yuxin* se localiza em várias partes do corpo. Assim como para outros parentes próximos do grupo Pano, para os Kaxinawá, cada pessoa tem vários *yuxin*. Iremos nos concentrar aqui na alma do olho (*beru yuxin*) – ou alma verdadeira, e na alma do corpo (*yuda yuxin*). Esta última cresce e se transforma por toda a vida, separando-se da pessoa apenas após a decomposição do corpo. Já a alma verdadeira pode deixar o corpo em condições de liminaridade da vida e reside no olho, sendo “[...] visível no brilho do olho que se extingue com a morte” (McCallum, 1998, p. 229).

³ Huni Kuî (ou Huni Kuin) – opto a primeira forma de escrita nesse texto em reconhecimento ao modo como os próprios indígenas da região do Alto Purus hoje escrevem o nome de seu povo, é traduzido classicamente como “gente verdadeira” ou “verdadeiros humanos”, em alusão a uma autodesignação recorrente na região entre diversos povos (Saéz, 2016). *Huni*, todavia, também pode significar “cipó”, em alusão ao cipó mariri utilizado para preparo do *nixi pãe* e o mito do surgimento dessa planta (Lagrou, 1991, p. 169). Ainda, *kuin* poderia ser traduzido como “fumaça” – aqui, pode-se fazer referência à ideia de espectros, reforçando a identidade do povo com os espíritos da floresta (alteridade). Outra explicação possível – talvez mais verossímil, pode ser resgatada do relato de campo de Lagrou (1991): “*Nos tempos que a gente morava no alto do barranco bem longe na mata, não tinha mosquito [...]. A gente não precisava de mosquito para dormir nem de roupa [...]. Na friagem a gente não sofria por causa do frio [...]. Porque a maloca estava toda coberta de palha até o chão [...]. E a gente fazia fogo lá dentro [...]. tinha muita fumaça, não dava mais pra ver o desenho da rede de tanta fumaça, kui, ficava toda preta. Só morcego, kaxi, entrava nessa casa*”.

O xamanismo e a arte gráfica (*kene*) seriam a maneira do homem e mulher kaxinawá, respectivamente, de lidarem com a *yuxindade* que existe no universo. De acordo com os mitos de origem, a serpente Yube que deu o desenho às mulheres é a mesma que deu ou ensinou o preparo e as canções do *nixi pae* – a ayahuasca, aos homens (Lagrou, 1996, p. 199).

O corpo kaxinawá, assim como para outros povos da região, é um corpo socialmente fabricado, modelado pela cultura, “[...] submetido a processos intencionais de construção [,,]” (Viveiros de Castro, 1987, p.31), ou seja, não cresce naturalmente, como a biomedicina ocidental propõe. É, então, definido por fatores externos a ele, onde processos naturais e sobrenaturais se misturam.

Além de cuidados específicos com a alimentação, é recorrente o uso de plantas medicinais com essa finalidade, tanto para os progenitores quanto para a criança fruto da relação. O corpo armazena em si as experiências de vida de cada indivíduo, e a sabedoria - ou a capacidade de acumular conhecimento no corpo, envolve processos físicos e sensoriais: “todo seu corpo sabe”, dizem os Kaxinawá sobre um homem sábio.

Assim, “[...] a construção da personalidade através do uso de plantas medicinais é parte de um processo mais amplo, descrito aqui como 'dar experiência', que também protege o corpo fisicamente e o faz desenvolver-se” (McCallum, 1998, p. 224). Para um homem se tornar um bom caçador, por exemplo, esfrega-se uma raiz (*awa bade* – “batata da anta”) em suas mãos e assim adquire-se o conhecimento das mãos.

Nixi pãe, a força do cipó

Desde os tempos imemoriais, as plantas têm sido utilizadas com finalidades que não meramente nutricionais, como a exploração de seus componentes psicoativos, tendo em vista que a busca de estados

alterados de consciência é inerente à cultura humana (Praciano, 2015). Dentre inúmeras plantas com propriedades psicoativas utilizadas nas Américas, a bebida conhecida como ayahuasca, talvez seja uma das mais pesquisadas, com seus alcaloides largamente descritos na literatura científica (De Souza, 2011).

Ayahuasca é um termo correntemente utilizado para se referir a uma bebida amazônica preparado a partir do cipó mariri (*Banisteriopsis caapi*) e folha da chacrona (*Psychotria viridis*). O primeiro, contém as beta-carbolinas harmina, harmalina e tetrahydroharmina, enquanto a segunda, a N,N-dimetiltriptamina (DMT) – um composto potencialmente psicodélico, porém quando consumido por via oral rapidamente desativado por enzimas presentes no trato gastrointestinal, conhecidas como monoaminoxidases. O enigma da bebida fundamenta-se na capacidade das beta-carbolinas do cipó *Banisteriopsis* inibirem temporariamente as monoaminoxidases, permitindo uma absorção e efeito contundente do DMT presente na chacrona (Bianchi, 2005).

Os povos amazônicos que fazem o uso da beberagem têm seus próprios nomes e classificações, assim como seus mitos para explicar sua origem. Luna (2005) afirma que as “[...] taxonomias indígenas reconhecem diferentes ayahuascas onde a taxonomia científica não faz distinção”, já que a primeira estaria relacionada a efeitos das plantas nos organismos, sabores ou odores ou diferentes tipos de visões induzidas⁴.

Os distintos grupos indígenas da região utilizam-na como um recurso terapêutico com fim em si próprio, mas também para que

⁴ Os Huni Kuí do Alto Rio Jordão, nomeiam cipó como *huni*, chacrona como *kawa* e reconhecem sete tipos diferentes de *huni*, estando estes classificados de acordo com qualidades humanas e animais: *shāwā huni*, *bakā huni*, *tūku huni*, *bassa huni*, *ni huni*, *bana huni* e *shanē hun*, segundo relatado por Siã Kaxixau (2024), atualmente morador da comunidade *Mae Ni Ibuya*, durante trabalho de campo do autor. Lagrou (1991, p.169), por sua vez, ao transcrever o mito do *nixi pãe*, enumera quatro tipos de cipó: *xane huni* (passarinho azul-gente), *baka huni* (peixe-gente), *xawan huni* (arara-gente) e o *ni huni* (formiga-gente).

xamãs realizem diagnóstico e investigação da fonte da doença, assim como um veículo de comunicação com o mundo espiritual para diversas outras atividades (como guerra e agricultura). Os Siona, povo que habita as florestas entre o Equador e Colômbia, chamam o *yajé* (ayahuasca) de *eco*, o qual poderia ser traduzido como “medicina” ou “remédio” e que “*el yajé constituye la medicina por excelência*” (De Rose, 2016 *apud* Langdon, 2014, p. 148).

Nixi pãe significa “cipó forte, que embebeda”, os Kaxinawá também se referem à ayahuasca como *huni* (gente) ou *dami* (imagem; transformação; devir). A ideia remete à possibilidade de, a partir do uso da bebida, interagir com os *yuxin* na sua forma “humana”, isto é, como espíritos. Sendo para isso necessário que a pessoa passe por uma transformação no seu corpo-consciência, para que se transforme ela mesma no Outro – só assim capaz de se comunicar com este outro: “[...] a floresta e seus animais se transformam em humanos e espíritos da perspectiva daqueles que ingerem a bebida [...]” (Lagrou, 1998, p. 33).

É essa mesma capacidade de transformação que caracteriza o poder dos *yuxin*, chamada *muka*. *Muka* pode ser traduzido como “amargo”, contudo não apenas enquanto qualidade gustativa, mas qualidade xamânica. Aquele que carrega o *muka* (isto é, o *mukaya*), possui o poder espiritual de matar e curar, sem recorrer à força física ou a *dau* (remédio; veneno) (Lagrou, 1991, p. 32).

Perspectivas em trânsito

Viveiros de Castro (2002) afirma que no pensamento indígena, principalmente entre os povos das terras baixas sul-americanas, a perspectiva é de um mundo que contém múltiplas naturezas e apenas uma cultura. Posto em outros termos, todos os seres (humanos ou não-

humanos) compartilham uma cultura: a humana, diferem apenas quanto à natureza dos corpos que ocupam. Nessa perspectiva multinaturalista, é humano quem se vê como humano: “[...] o ponto de vista cria o sujeito, será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista” (ibid, p. 373).

Desse modo, deve-se estar atento à possibilidade de “[...] ser subjugado pela perspectiva alheia” (Macdowell, 2015, p.34). O indivíduo corre o risco de despersonificação, perda da condição de humanidade, frente a um devir-animal ou devir-espírito. Interagindo e socializando com estes, estaria sujeito a um devir próprio de outro corpo que não o humano, já que todo corpo é socialmente construído. Vale lembrar que nos regimes sociocosmológicos dos povos ameríndios o corpo é o lócus privilegiado.

A produção física de indivíduos se insere em um contexto voltado para a produção social de pessoas, i.e., membros de uma sociedade específica. O corpo, tal como nós ocidentais o definimos, não é o único objeto (e instrumento) de incidência da sociedade sobre os indivíduos: os complexos de nominação, os grupos e identidades cerimoniais, as teorias sobre alma, associam-se na construção do ser humano tal como entendido pelos diferentes grupos tribais. Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano (Seeger, da Mata, Viveiros de Castro, 1979).

Lima (1996) reforça que, segundo os Juruna, aquilo que nós consideramos “[...] como características humanas (definindo-as tanto natural quanto metafisicamente), não pertencem de direito ao ser humano. Temos de produzi-las em nós mesmos, no corpo” (p. 27). E tal qual em nós - que nos consideramos os *verdadeiros humanos*, pode ser produzida pelos não-humanos também.

Ainda, a sociabilidade estaria diretamente relacionada à ausência de medo (*Ibid.*, p. 28). Na iniciação xamânica entre os Kaxinawá, o aprendiz precisa “ter o coração forte” para que seja ‘plantado’ o *muka* nele. Caso tenha medo, haverá colapso do coração e, conseqüentemente, morte (Lagrou, 1991, p. 35). Dado que a *yuxindade* é ubíqua, que todas as pessoas se envolvem em algum grau com o mundo dos *yuxin* e que a condição de *mukaya* não é fixa (*Ibid.*, p.40), a coragem expressa como condição ideal do xamã (*mukaya*), poderia ser transposta para um modelo de relação ideal com o mundo e com o outro. Nesse sentido, o *nixi pãe*, que num primeiro momento causa fortes sensações corporais de mal-estar acompanhada de medo, pode ser um exercício importante para se trabalhar o medo e uma relação saudável com o cosmos (*Ibid.*, p. 172).

Além da sociabilidade enquanto ausência de medo, a busca da alteridade enquanto experimentação também é condição importante para a construção de um corpo saudável. Em oposição, doença pode ser entendida enquanto um “[...] processo perigoso e incontrolado de tornar-se outro” (Lagrou, 1998, p. 58). Assim, se “[...] toda doença é metamorfose [...]” (Viveiros de Castro, 2011, p. 902), então o exercício da alteridade – sob condições controladas e com ajuda de especialistas nesse trânsito (plantas psicoativas e xamãs) – é uma prática preventiva contra um universo habitado por humanos e não-humanos que podem lhe imputar doenças.

Sem o influxo perigoso das forças e das formas que povoam o exterior do socius, este fatalmente falece, por carência de diferença. Para poder viver a seu gosto – “viver bem”, como se diz que os índios gostam de dizer – é preciso primeiro gostar de viver perigosamente. (*Ibid.*, p.889)

[...]

Na verdade, os humanos devem ser capazes de “descondicionar” sua humanidade em certas condições, já que o influxo do não humano e o devir-

outro-que-humano são “momentos” obrigatórios de uma condição plenamente humana. (*Ibid.*, p. 895)

Como exposto acima, a carência da alteridade pode ser compreendida como uma fatalidade. Por outro lado, na teoria Kaxinawá, as forças predatórias do exterior do socius podem imputar doenças no indivíduo através das comidas ingeridas e odores inalados ou quando uma pessoa se encontra emocionalmente vulnerável (estado de tristeza ou solidão), mostrando que é necessário um equilíbrio constante entre identidade e alteridade (Lagrou, 1998, p. 25). Alteridade é vista como uma dificuldade, na ontologia Kaxinawá, “em última instância fatal, um inescapável e insolúvel paradoxo, cujo único modo para concebê-la é tornar-se, a si próprio, “outro” (*Ibid.*, p.27).

Uma coisa é certa, para se “viver bem”, deve-se viver sem medo porque viver enquanto humano é viver sob constantes perigos. Assim, é preciso ‘deixar de ser humano’ nos momentos certos para enfrentar as dificuldades do corpo, isto é, os momentos de adoecimento ou de vulnerabilidade típica de determinados ciclos da vida.

A grande questão existencial para boa parte das sociedades indígenas é que a alma é destacável, por assim dizer, do corpo, e isso dá instabilidade ao corpo. Essa instabilidade se deve ao fato de que possuir uma alma implica a capacidade de poder se transformar, virar um outro tipo de gente, mudar de perspectiva (Lima, 1996; Viveiros de Castro, 1996). Por isso, saber controlar as possíveis metamorfoses corporais, é essencial para que as pessoas “vivam bem” (Maizza, 2019, p. 57)

Para os Kaxinawá, quando alguém toma um susto, sente medo forte, sente tontura, desmaia ou está agonizando é sentido a própria alma se libertar do corpo. Quando essa integração alma-corpo se torna ‘frouxa’ – em virtude dessa instabilidade potencial descrita acima – a pessoa se torna consciente do seu próprio *yuxin*, e essa tomada de consciência modifica o conhecimento do corpo. Nesse sentido,

“(m)udanças no estado de consciência alteram gravemente a forma pela qual um corpo sabe, de modo que doença e morte podem ser consideradas estados epistemológicos” (McCallum, 1998, p. 230).

O interessante aqui é considerar, segundo a epistemologia nativa, uma relação direta entre aprender e adoecer. Contudo, não estabeleceria uma relação inversamente proporcional entre saúde e aprendizado como verdadeira, no sentido de que quanto mais se adocece, mais se aprende. Apenas que é impossível, dado a quantidade de experiências no mundo, se expor (i.e., viver), sem adoecer: “É difícil ficar aprendendo, vendo e vivendo sem ficar doente” (McCallum, 1998, p. 234). Isso é melhor explicado pelo conceito chave do que os Kaxinawá entendem por *dau*. *Dau* pode ser traduzido como remédio ou veneno⁵ e é melhor compreendido como “[...] agente usado para transformar o poder de conhecimento do corpo [...]” (*Ibid.*, p. 234) ou como o próprio “conhecimento em potencial”, tendo em vista que seu uso permite novas visões, novas experiências e novas sensações que quando incorporadas, agregam conhecimento ao corpo.

Concordo em partes com a visão da autora, quando atesta que entre os Kaxinawá a doença é um “distúrbio no poder de conhecimento do corpo”, comprometendo o “[...] processo de aprendizado, de forma que o corpo não pode viver, ouvir, ver e absorver conhecimento de maneira

⁵ Tratar remédio como veneno não parece ser novidade entre os povos da região. Entre os Matsigenka, da Amazônia peruana, utiliza-se a palavra *kepigari*, que pode ser traduzida como “tóxico” ou “veneno” (raiz verba -piga-, “estar intoxicado ou envenenado”), para se referir a uma ampla variedade de substâncias e organismos (álcool, tabaco, plantas alucinógenas, purgantes e eméticas; timbó, curare e outras plantas tóxicas; cobras, insetos e outros animais com picadas venenosas; rãs e cogumelos venenosos), assim como qualquer substância com cheiro forte (baunilha, perfumes, gasolina) e também sangue menstrual, conhecido como “veneno líquido”. Usam o termo também no contexto médico para se referir a estados de intoxicação, tontura, náuseas, desmaio e loucura. Por fim, a palavra também possui um significado místico, utilizada no contexto xamânico para designar o estado de êxtase (Shepard Jr, 2005). “*A relação entre toxicidade e poder curativo é fundamental na etnofarmacologia Machiguenga, na qual os remédios são também venenos. As doenças e os maus espíritos entram no corpo ou roubam as almas das suas vítimas. Para restaurar a saúde, é preciso envenenar o corpo a fim de purgá-lo dessas intrusões* (p. 188)”.

eficaz” (*Ibid.* p. 235). *Dau*, os sonhos e os estados alterados de consciência são provas que pode ser tênue a linha divisória entre saúde e doença e que, em processos induzidos e controlados, é possível incrementar o aprendizado, expandindo o limite de saúde do corpo em direção a doença e quase morte.

Experiências de quase-morte são fonte importante de conhecimento sobre o outro mundo. Importante também para os homens Kaxinawá, são as visões e experiências da alma sob influência de alucinógenos. Mas o sonho é o principal canal de conhecimento sobre a volatilidade do nosso próprio espírito e sobre espaços distantes e invisíveis (McCallum, 1998, p. 232).

Campolina (2019) sugere que os efeitos terapêuticos da ayahuasca, numa perspectiva ameríndia, estariam relacionados ao enfrentamento da morte, apontando semelhanças nos estados alterados de consciência induzidos pela bebida e experiências de quase morte (EQM)⁶. Parece ser comum, quando não indígenas interessados pelas cerimônias de xamanismo indígena na cidade questionam o que lhes vai acontecer e quais as sensações a serem experimentadas no corpo, ouvirem a máxima: “parece que morre, mas não morre”. Essa quase morte é a abertura para uma nova perspectiva. O *quase* evento é, segundo Viveiros de Castro (2011) “o modo padrão de existência do Sobrenatural”.

Sentidos incorporados

A performance ritual *Ühpü* (Gonçalves, 2021), apesar de majoritariamente baseada no xamanismo tukano, pode ser lida à luz dessa interpretação de corpo e cura presente na concepção kaxinawá.

⁶ EQM são fenômenos experimentados por pessoas em situações de doença grave, acidentes, ameaça a vida e intenso medo e que, excluídas as diferenças de contexto cultural, compartilham a experiência do encontro com ‘seres de luz’ e percepção da existência de um outro mundo (Fenwick, 2013). O autor aposta na não localidade da mente para explicar o sentimento de transcendência, ampliação dos sentidos e aumento subsequente de paranormalidade decorrentes dessas experiências, apesar de reconhecer como uma teoria pouco aceita pela neurociência hegemônica.

Não se trata de uma escolha arbitrária, visto que o segundo diretor, apesar de se considerar aprendiz do xamã tukano que lidera a apresentação, é do povo Huni Kuî - e foi quem mais esteve presente nos ensaios e ocupou a função (se assim podemos chamar) de preparador cênico, por meio de aplicações de rapé, músicas (flauta, tambor e maracá) e defumações (tabaco e breu).

Ühpü, “corpo” na língua tukano, faz referência a proposta da performance de apresentar o estado que o corpo pode ser alcançado nas cerimônias com rapé e ayahuasca - das quais os integrantes são participantes e nas quais a experiência de percepção e consciência “aguçadas” levam para foco central o “[...] estado intenso do agora; vivos e perceptivos na presença total de nossas existências” (*Ibid.*, p. 20). Esse estado, nomeado estado *força*, “[...] configura-se pela profundidade do afeto estabelecido com a medicina tradicional” (*Ibid.*, p. 23), um estado sensorial do corpo-ritual simultaneamente consequência e processo de cura.

Todavia o desconforto, a fragilidade e a sensação de estar morto, como citadas em um dos depoimentos dos integrantes (*Ibid.*, p. 25) também se fazem necessárias para o corpo em estado ritual ser assumido enquanto estética. Saliento aqui que esse estado de *corporeidades singulares* - como expresso por uma crítica à performance (Guimãraes, 2019 *apud* Gonçalves, 2021), só se faz possível por meio da experimentação de alteridade aprendida nas cerimônias de xamanismo tukano e, conseqüentemente, processo de cura por meio de um mergulho provisório no adoecimento-doença-morte de cada integrante. Nesse sentido, o corpo ritual em sofrimento, ainda que transitório, é o objetivo da apreciação. Nessas cerimônias, os integrantes são orientados para aprenderem a controlar esse processo de sofrimento-cura, de modo que se demonstre *elegância* na

transformação corporificada com sensação de medo e angústia intensos.

Retomando para o pensamento kaxinawá, a concepção de estética não existe enquanto um campo separado de apreciação, “[...] nada é produzido ou apreciado pelo único motivo de ser ‘belo’ [...]” (Lagrou, 1998, p. 162), não é considerada algo externo, presente apenas nos objetos. Na verdade, tudo é julgado esteticamente, materiais, pessoas e modos de ação, visto como um processo de vir a ser.

Mais importante que a maneira que o conhecimento era estocado em objetos externos, era o modo com que as pessoas incorporam o conhecimento, conhecimento social assim como arte de viver bem e sem doença. Arte é, como memória e conhecimento, incorporada entre os Kaxinawá e objetos não são senão extensões do corpo (Lagrou, 1998, p. 169)

Considerações inconclusas

Langdon (2023), ao refletir sobre performance e cura no xamanismo siona questiona a abordagem interpretativa e simbólica do rito. Segundo ela, o xamã “[...] facilita o processo de cura ao empregar diversos recursos estéticos – os cantos, as danças, o toque do tambor – visando criar uma experiência intensificada e engajar o sensorial e o corpo dos participantes” (Langdon, 2023, p. 24).

Nessa abordagem performativa, o corpo e os estímulos multissensoriais são pontos centrais para o debate de eficácia. As técnicas corporais, sensoriais e químicas empregadas no xamanismo estimulam fenômenos neurofenomenológicos, “[...] gerando um engajamento corporal que possibilita a transformação da experiência e cria uma nova realidade ou uma nova perspectiva corporificada” (*Ibid.*, p. 26).

Vimos que no universo kaxinawá, identidade e alteridade não são polos opostos, mas contínuos e complementares. Corpos saudáveis são

obtidos não apenas a partir do respeito a regras sociais e medidas preventivas, mas também do tensionamento da noção de saúde em direção a doença. A transformação é a regra cósmica e sua estabilização é vista como rigidez e inflexibilidade, impeditivas para se atravessar momentos de liminaridade. Apesar de uma possível interpretação semântica do processo de cura ritual, a experimentação e a experiência xamânica baseiam-se também numa concepção estética no modo do corpo existir.

Referências

- BIANCHI, Antonio. Ayahuasca e xamanismo indígena na selva peruana: o lento caminho da conquista. In: LABATE, Beatriz C., GOULART, Sandra L. (orgs.). **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado das Letras, 2005.
- DE SOUZA, P.A. Alcaloides e o chá de ayahuasca: uma correlação dos “estados alterados da consciência” induzido por alucinógenos. **Rev. Bras. Pl. Med.** Botucatu: v. 13, n. 3, p. 349-358, 2011.
- CAMPOLINA, Alessandro Gonçalves. Anomalística e o sentido de quase morte no uso de ayahuasca na terapêutica. **Lugar Comum** [Rio de Janeiro], n. 54, p. 11, jul. 2019.
- FENWICK, Peter. As experiências de quase morte (EQM) podem contribuir para o debate sobre a consciência? **Archives of Clinical Psychiatry** (São Paulo), v. 40, n. 5, p. 203-207, 2013. DOI: 10.1590/S0101-60832013000500006.
- VIEIRA GONÇALVES, L. D. PERFORMANCE-RITUAL ÜHPÜ: o indígena e o não indígena juntos na cena decolonial. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 12, n. 1, 2021. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2021v12n1.59956. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59956>. Acesso em: 31 ago. 2024.
- LAGROU, Els M. Uma etnografia da cultura Kaxinawa entre a cobra e o inca. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Ciencias Humanas, 228 f., 1991.

LAGROU, Els M. Xamanismo e Representação entre os Kaxinawá. In: LANGDON, Esther Jean M (org). **Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas**. Ed. da UFSC, 1996.

LAGROU, Elsje Maria. **Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa**. 1998. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. doi:10.11606/T.8.1998.tde-03012023-135130. Acesso em: 2024-08-31.

LANGDON, E. J. **La negociación de lo oculto: chamanismo, medicina y familia entre los siona del bajo putumayo**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014. Resenha de: DE ROSE, Isabel Santana. **Ilha**, v. 18, n. 2, p. 201-208. dez, 2016.

LANGDON, Esther Jean Matteson. O conceito de cura e a eficácia performativa em rituais xamânicos. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 8, n. 1, p. e203502, 2023. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.203502. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/203502>.. Acesso em: 31 ago. 2024.

LIMA, T. S.. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Mana**, v. 2, n. 2, p. 21-47, out. 1996.

LUNA, Luis Eduardo. Narrativas da alteridade: a ayahuasca e o motivo da transformação em animal. In: LABATE, Beatriz C., GOULART, Sandra L. (orgs.). **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado das Letras, 2005

MACDOWELL, Pedro de Lemos. **Sujeito e subjetivação no pensamento ameríndio, ou por um diálogo entre a etnologia e a saúde mental**. (Monografia) II Curso de Especialização em Saúde Mental, Álcool e Outras Drogas. Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, 2015.

MAIZZA, Fabiana. As mulheres leváveis: conexões sobre o rapé e agências femininas jarawara. In: LABATE, Beatriz C.; GOULART, Sandra Lucia. (org) **O uso de plantas psicoativas nas Américas**. Rio de Janeiro: Gramma/NEIP, 2019.

MCCALLUM, Cecília. O corpo que sabe: da epistemologia kaxinawá para uma antropologia médica das terras baixas sul-americanas. In: ALVES, PC.; RABELO, MC. orgs. **Antropologia da saúde: traçando identidade e explorando fronteiras** [online].

Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1998. 248 p. ISBN 85-7316-151-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

PRACIANO, Rooney César F. William James e os estados alterados da consciência. **Revista Eletrônica de Filosofia**. v. 12, n. 2, jul-dez, p. 242-263, 2015.

SÁEZ, Oscar Calavia. Nada menos que apenas nomes: os etnônimos seriais no sudoeste amazônico. **Ilha**, v. 18, n. 2, p. 149-176, 2016.

SEEGER, A.; DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E.B. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. Boletim do Museu Nacional. **Antropologia**, n. 32, maio de 1979.

SHEPARD JR, Glenn H. Venenos divinos: plantas psicoativas dos Machiguenga do Peru. In: LABATE, Beatriz C., GOULART, Sandra L. (orgs.). **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado das Letras, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (org). **Sociedades Indígenas & Indigenismo no Brasil**. Ed. UFRJ, 1987.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O medo dos outros. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 54, n. 2, 2012. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2011.39650. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/39650>.. Acesso em: 31 ago. 2024.

O PODER DO RITO: O SAGRADO NO RITUAL E NA CENA

*Robson Carlos Haderchpek*¹

O pesquisador e etnólogo francês Arnold Van Gennep (2011), estudioso dos ritos de passagem, classifica os ritos a partir de três movimentos distintos, para ele os rituais se dividem em ritos de separação ou preliminares, que propõem uma ruptura com o momento anterior; ritos de transição, que também são conhecidos como ritos liminares; e ritos de reagregação, chamados de pós-liminares.

Tomando como referência principal os ritos liminares, aqueles que se encontram num plano de transição, proponho uma reflexão fundamentada nas minhas vivências como frequentador de terreiros² e a prática de criação cênica do *jogo ritual* (Haderchpek, 2021) desenvolvida pelo *Grupo Arkhétupos*³. Em ambos os fenômenos identifico o espaço-tempo *liminar* (Turner, 2013) como propulsor da ação

¹ É Bacharel em Artes Cênicas, Mestre e Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É ator, diretor, pesquisador e professor associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Coordenador do Projeto de Pesquisa “Poéticas Decoloniais nas Artes da Cena: Identidade e Performatividade”. Foi presidente da Abrace - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Gestão 2017- 2018) e é co-fundador do GT Mito, Imagem e Cena da ABRACE. É membro do Grupo de Pesquisa CIRANDAR, do Grupo POÉTICAS DO APRENDER, do Grupo ÍMAN, e diretor do *Arkhétupos Grupo de Teatro*. Fez o seu primeiro Pós-Doutorado na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien - Áustria (2014/2015) e o seu segundo Pós-Doutorado na UFBA (2020/2021). É Bolsista Produtividade do CNPq.

² Refiro-me aqui às festas, giras e celebrações promovidas pelos terreiros de Candomblé, Umbanda, Vale do Amanhecer e Jurema Sagrada, manifestações religiosas decorrentes das tradições afro-ameríndias brasileiras.

³ Grupo de Pesquisa e Extensão da UFRN. Desde a sua criação em 2010 o Grupo Arkhétupos desenvolve pesquisas sobre os princípios ritualísticos da cena. Ao longo dos anos produziu onze espetáculos, tendo sido tema de sete projetos de pesquisa, dezoito trabalhos de conclusão de curso, sete dissertações de mestrado, uma tese de doutorado, três pesquisas de pós-doutorado, além de ser tema de três livros (dois em português e um em inglês), nove capítulos de livro e mais de vinte artigos científicos. Para mais informações consultar: <<https://arkhetuposgrupodet.wixsite.com/arkhetupos/o-grupo>>. Acesso em: 13 de setembro de 2024.

ritualística, porém, a partir de contextos distintos. Segundo o antropólogo britânico Victor Turner: “a *liminaridade* frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua” (p. 98).

Para Turner, a *liminaridade* pressupõe a suspensão das normas vigentes para a instauração de uma nova lógica, que se estabelece a partir de espaço-tempo simbólico, mas que é vivido e experienciado sob a perspectiva do real. Quando adentra à lógica *liminar* o sujeito torna-se capaz de ressignificar suas ações e refundar a sua relação com outro e consigo mesmo, ampliando a sua percepção sobre a realidade.

No contexto capitalista e neoliberal vivido na contemporaneidade o rito passa a ser uma ameaça ao sistema, pois através do rito o indivíduo é capaz de expandir a sua consciência e romper com os padrões de comportamento e pensamento impostos pela mídia e pelas grandes corporações comerciais. Essa estratégia de silenciamento e apagamento das performances ritualísticas não é novidade, na verdade ela vem sendo utilizada desde a época da colonização.

Segundo a pesquisadora brasileira Leda Maria Martins:

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas. (2021, p.29-30).

Os ritos são espaços de empoderamento e resistência, a partir deles nós nos reconectamos conosco, com os saberes que foram proibidos, demonizados e silenciados no processo de colonização. Ainda hoje os

ritos desempenham uma função simbólica importantíssima dentro da sociedade, permitindo que o indivíduo se desconecte da realidade imanente e possa viver experiências sensíveis, míticas e metafísicas.

De um modo geral, a sociedade ocidental teme o poder de ressignificação do rito, pois isso interfere na ordem do sistema. O rito nos tira da realidade massacrante do capital e nos lança no espaço-tempo *liminar*, nos permitindo sonhar e reinventar o mundo. Quando renuncia à realidade e adentra o tempo do rito, o sujeito se sente parte de algo maior e se fortalece no coletivo, e isso é perigoso para a manutenção do sistema.

Não se pode viver o tempo todo na realidade imanente, é uma característica do ser humano viver o lúdico, se desprender do real e ter experiências suprassensíveis, e o ritual é um canal para que isso aconteça. Quando o sujeito que participa do rito adentra aos estados alterados de consciência ele ativa uma região cerebral que o coloca num outro estágio de percepção de si e isso também lhe gera prazer.

Como uma forma de controlar os povos nativos e os povos escravizados, como uma forma de submetê-los a um processo de dor e sofrimento, o colonizador tirava-lhes o prazer proibindo atos de manifestação simbólica, proibindo e demonizando os rituais. Esse ranço histórico ainda perdura em nossa sociedade, mesmo após o processo abolicionista e a independência do Brasil.

É comum presenciarmos ataques a terreiros e atos de intolerância religiosa por todo o país. É como se os sujeitos moldados sob a égide do sistema capitalista neoliberal trouxessem em sua psique o preconceito gestado no processo colonial, preconceito este construído historicamente como uma forma de dominação e perpetuação dos valores do colonizador.

Segundo o professor e pesquisador equatoriano Patrício Gerrero Arias: “La matriz colonial-imperial de poder impone la colonialidad como forma de dominación, para el control absoluto de la vida, la misma que opera en tres niveles claves: colonialidad del poder, del saber y del ser”⁴ (2010, p.106).

Mesmo após o rompimento com Portugal, o Brasil continua operando a partir de uma lógica colonial, exaltando o conhecimento eurocêntrico e suprimindo tentativas de rompimento com o velho sistema de crenças. O julgamento social, religioso e moral que atuam sob a ótica da colonialidade⁵ continuam a fomentar o ódio e a intolerância diante das manifestações culturais dos povos afro-ameríndios.

O mesmo acontece com as atividades derivadas, que buscam referência nessas manifestações como o *Teatro Ritual*⁶, o *Teatro Preto de Candomblé*⁷ ou o *Teatro das Origens*⁸. Todas as performances corporais

⁴ Tradução livre: “A matriz de poder colonial-imperial impõe a colonialidade como uma forma de dominação para o controle absoluto da vida, que opera em três níveis principais: colonialidade do poder, do conhecimento e do ser.” (Guerrero Arias, 2010, p.106).

⁵ Para Quijano (2010), há uma diferença entre colonialidade e colonialismo. O *colonialismo* refere-se à estrutura de dominação e exploração dos povos da Abya Yala, incluindo o controle da autoridade política, dos meios de produção, do trabalho e da cultura. Já a *colonialidade* implica a continuidade do uso dessa estrutura de poder num período pós-emancipação.

⁶ Sobre o Teatro Ritual: “Vários grupos no Brasil trabalham sob a perspectiva de um teatro ritualístico, dentre eles podemos citar o Grupo de Teatro *Ói Nós Aqui Traveiz*, do Rio Grande do Sul, o *Grupo Totem*, de Pernambuco, o *Grupo Sonhus Teatro Ritual*, de Goiás e o *Grupo Tabihuni*, do Amazonas, cada qual com o seu recorte, cada qual com a sua pesquisa de linguagem e cada qual com uma proposta estética. (Oliveira Neto e Haderchpek, 2021, p. 03).

⁷ Termo proposto pela pesquisadora e encenadora Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé) em seu tese de doutorado *Teatro preto de candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras* (2021). Segundo ela o Teatro Preto de Candomblé: “para além do emprego dos elementos sinestésicos, sinérgicos, sonoros, linguísticos, mitológicos, intelectuais, rituais e plásticos inerentes a ritualidade do axé, é um teatro que toma como paradigma para a construção da cena, a história de luta, resistência, ressignificação, representação e reterritorialização construída pelo Candomblé.” (2021. p.36).

⁸ Termo proposto pelo professor e pesquisador Zeca Ligiéro em seu livro *Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias* (2019). Segundo Juliana Bittencourt Manhães: “As escritas do livro trazem a importância de uma religião com as forças da natureza, valorizando nações e povos marginalizados pela cultura dominante colonizadora. Tais performances, discutidas na publicação, incluem os saberes

que fogem do padrão eurocêntrico são vistas como impuras, primitivas ou incivilizadas. Em pleno século XXI ainda vivemos sob a ótica da colonialidade que opera em função da manutenção de um *status quo*:

Como consecuencia de la colonialidad y de la modernidad que son mutuamente constitutivas y constituyentes, Europa se autoconstituye como centro y construye a las otras culturas y pueblos como periferias, a las que mirará desde entonces como primitivas e incivilizadas; se erige como horizonte 'uni-versal' civilizatorio, como ideal, como norma, como espejo, del cual los otros pueblos serán siempre su pálido reflejo; autoassume el monopolio de la enunciación y se erige como voz, mientras que las periferias serán meros ecos condenados a repetir sus discursos de verdad. Se legitima así un orden monocultural hegemónico, totalitario, que niega la riqueza de la diversidad y la diferencia, la existencia de otras formas de mirar el mundo y de tejer la vida.⁹ (Guerrero Arias, 2010, p. 105).

Uma das principais tecnologias utilizadas pelo colonizador para a manutenção dessa hegemonia foi a escrita. Quando o colonizador institui que o único conhecimento válido é aquele que advém da escrita, dos livros, todas as outras formas de conhecimento foram negadas e junto com elas um saber oral que é base constituinte das culturas ameríndias e africanas. Segundo Leda Maria Martins:

A primazia do letramento, e o consequente privilégio da escrita, introduzido, quer em África, quer nas Américas pelos colonizadores europeus, não apenas substitui um modo de inscrição por outro. O domínio

de povos originários, como os das diásporas africanas, e dialogam com os saberes e experiências orais tradicionais, igualando, assim, tanto os ritos quanto as festividades como tão relevantes quanto a definição absolutista do teatro nas instituições acadêmicas." (2021, p.100).

⁹ Tradução livre: "Como consequência da colonialidade e da modernidade, que são mutuamente constitutivas e constituintes, a Europa se estabelece como o centro e considera outras culturas e povos como periferias, que doravante considerará como primitivas e incivilizadas; ela se estabelece como um horizonte "uni-versal" de civilização, como um ideal, como uma norma, como um espelho, do qual outros povos sempre serão um pálido reflexo; assume o monopólio da enunciação e se estabelece como voz, enquanto as periferias serão meros ecos condenados a repetir seus verdadeiros discursos. Legitima-se assim uma ordem monocultural hegemônica, totalitária, que nega a riqueza da diversidade e da diferença, a existência de outras formas de olhar o mundo e de tecer a vida." (Guerrero Arias, 2010, p. 105).

da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejados pelos europeus. (Martins, 2021, p. 28)

Com a ditadura da escrita, o saber oral e o saber corporal foram relegados à marginalização. Para os leigos, a tecnologia da escrita, pode até parecer inofensiva e ser lida como apenas mais um modo de difusão de conhecimento, mas dentro da lógica do colonizador, ela significou um mecanismo de controle e de dominação. O colonizador dominava a língua, os modos de escrita e determinava quem teria ou não o direito de se alfabetizar.

Neste sentido, os ritos constituíram-se como grandes refúgios, redutos de conhecimento. Através deles os saberes dos povos ameríndios e afrodiáspóricos foram cultuados e partilhados, de geração em geração. Por isso, os ritos têm funcionado ao longo dos anos como uma estratégia de sobrevivência, daí a importância da manutenção das performances corporais e da cultura oral:

As culturas africanas transladadas nas Américas encontravam na oralidade o seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas. (Martins, 2021, p.30)

O rito e todas as suas derivações têm atuado como uma forma de resistência ao pensamento colonial e à hegemonia eurocêntrica. E hoje, muitos pesquisadores tem escrito sobre isso e tomado para si o direito de recontar a história e de validar outros tipos de conhecimento. Esse caráter de resistência é celebrado até hoje nos terreiros de matriz africana e ameríndia.

Há um saber que emana do rito e que se perpetua na prática através das danças, dos cantos, dos ensinamentos, dos preceitos e dos

fundamentos que são partilhados com a comunidade que forma e que frequenta os terreiros. E neste sentido, cabe ressaltar, que alguns desse saberes permanecem ocultos, sendo revelados apenas para os iniciados e para aqueles que escolhem integrar a casa.

Os terreiros são também espaços de manifestação do sagrado, um sagrado que não é acessado através de dogmas ou de uma liturgia fechada, de um livro guia ou de alguém que interpreta as escrituras e que se coloca como mediador entre o humano e o divino. Diferente do que ocorre nos cultos de liturgia cristã, que coloca o divino num patamar inalcançável, nos terreiros, o divino se manifesta através do humano.

A mercantilização da fé e o pagamento do “pedágio para se chegar aos céus” não é algo novo na história da humanidade. Até poucos anos atrás as missas eram rezadas em latim para que a hegemonia dos sacerdotes perdurasse sobre a interpretação das escrituras sagradas. E convém destacar que o argumento religioso foi um dos pilares do processo de colonização, a desculpa de catequizar os “selvagens” foi prontamente aceita como justificava e fundamentou todo o possesso de violência e expropriação cultural vividos.

Segundo Guerrero Arias (2010, p. 108): “La colonialidad provoca la desacralización de la vida, que lleva a la ruptura con la fuerza de la espiritualidad y lo sagrado, para convertir la naturaleza, el mundo y la vida en objetos a ser explotados”¹⁰. Foi isso o que ocorreu nos processos de colonização da América e da África, o sagrado passou a ser um objeto a ser explorado. E os efeitos dessa ação perduram até hoje nas periferias

¹⁰ Tradução livre: “A colonialidade provoca a dessacralização da vida, o que leva a uma ruptura com o poder da espiritualidade e do sagrado, a fim de transformar a natureza, o mundo e a vida em objetos a serem explorados” (Guerrero Arias, 2010, p. 108).

dos países colonizados, basta olhar a quantidade exorbitante de igrejas e templos neopentecostais instalados nesses espaços.

Diferente do que ocorre nesses templos, nos terreiros, a força da espiritualidade se manifesta como um ato de conexão com a natureza. O sagrado não necessita de um intermediador, ele se manifesta diretamente no humano a partir dos ritos liminares. Dentro das festas, das celebrações e das giras os médiuns¹¹ incorporam Orixás¹² ou Entidades¹³ e se colocam a serviço da espiritualidade. Eles personificam forças da natureza ou seres encantados, seguindo a sua lógica conforme o tipo de terreiro: Candomblé, Jurema, Umbanda, etc..

Da última vez que estive numa festa de candomblé recebi um abraço de Xangô, o Orixá da justiça. Ele veio até mim e eu senti o divino se manifestando na minha frente, me acolhendo e me recebendo nos braços. E para isso eu não precisei pagar nada, não precisei ler nenhum livro, não precisei decorar nenhuma oração e tampouco me converter. O abraço de Xangô me trouxe conforto e me empoderou, e isso ocorreu também com outras pessoas presentes no rito.

Da mesma forma que isso ocorre no terreiro, isso acontece também manifestações culturais que sofrem influência do ritual. No *Teatro*

¹¹ Quando adentram o espaço do rito, os médiuns de incorporação podem “bolar no santo” ou “receber entidades”, isso ocorre em função dos ritos liminares, que permitem a suspensão da realidade imanente e colocam o sujeito sob a influência dos estados alterados de consciência. Neste momento, aqueles médiuns que possuem abertura para “receber” a conexão com o Orixá ou a Entidade, podem estabelecer a conexão. Nos Terreiros de Candomblé os médiuns também chamados de “rodantes” incorporam os Orixás e nos Terreiros de Umbanda e Jurema, os médiuns também chamados de “cavalos” recebem entidades como Pretos Velhos, Caboclos, Exús, Pomba Giras, etc..

¹² Segundo a pesquisadora Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé): “As divindades (Inkisses, nação Angola; Voduns, nação Jeje; Orixás, nação Ketu) são ancestrais míticos, primordiais, que geraram todos os outros ancestrais. Trata-se de um conjunto complexo de preceitos que reuniu e ainda reúne o povo negro em estado de resistência contra o domínio do colonizador para manter as tradições africanas e afro-brasileiras vivas [...]” (p. 2021, p. 46).

¹³ Sobre as entidades: “Tal como os Exus, os Caboclos, as Pomba Giras, os Marinheiros, os Ciganos, os Erês e os Boiadeiros, os Pretos Velhos são entidades da Umbanda, religião de matriz afro-brasileira que se estrutura a partir de entidades sagradas.” (Haderchpek, 2022, p. 81).

*Ritual*¹⁴ que desenvolvemos dentro do Grupo Arkhétypos, por exemplo, a suspensão da realidade imanente acontece dentro do *jogo ritual*:

O *jogo ritual* em si se dá por meio de uma prática laboratorial de criação cênica guiada pelo viés do simbólico, do lúdico e do inconsciente. Quando trabalhamos com o *jogo ritual* nós não trabalhamos com uma lógica linear, trabalhamos a partir dos estados alterados de consciência (Oliveira Neto e Haderchpek, 2021, p.05).

Dentro do *jogo ritual*, as figuras ou personas se manifestam a partir de uma ação simbólica que é vivida pelo performer durante o laboratório de criação. Ao acessar essas figuras arquetípicas, muitas vezes o performer acessa também diversos aspectos do sagrado, adentrando a uma lógica ancestral, *liminar*: “quando o ator/performer/bailarino adentra o *jogo ritual* ele suspende provisoriamente a lógica do cotidiano e o seu julgamento moral, passando a adotar uma lógica *liminar*, não racional e ancestral, guiada pelos estados alterados de consciência” (Oliveira Neto e Haderchpek, 2021, p. 11).

Muitas vezes, dentro dos processos criativos que desenvolvemos com o Grupo Arkhétypos, surgem figuras e imagens que remetem ao divino, ao sagrado. No primeiro espetáculo desenvolvido pelo grupo, *Santa Cruz do Não Sei* (2011), dentro da prática do *jogo ritual* uma das performers acessou a figura de Yemanjá, Orixá das águas salgadas, mãe de todos os *oris*¹⁵.

¹⁴ Sobre o Teatro Ritual desenvolvido pelo Grupo Arkhétypos: “No Teatro Ritual o performer cria em parceria com os demais performers e, como nós trabalhamos sob uma perspectiva ritualística da cena, criamos num limiar entre a dança, o teatro, a música e a performance, dialogando esses diversos saberes com o espectador. A proposta de um Teatro Ritual coaduna com o debate decolonial na medida em que a arte ritualística traz para o “centro” da cena os processos de criação guiados por um viés do inconsciente, do simbólico, do não racional e do subjetivo” (Haderchpek, 2022, p. 109).

¹⁵ Em yorubá “ori” significa “cabeça”.

Com o passar do tempo essa figura foi associada também à Nossa Senhora dos Navegantes, em função do sincretismo religioso. No espetáculo a figura surgia nos momentos de angústia dos personagens, quando eles estavam à deriva, quando eles pediam a sua proteção e em situações que remetiam ao sagrado.



Fig. 1 - Silvia Sol fazendo Yemanjá no espetáculo *Santa Cruz do Não Sei*, 2011.

Foto: Isabela Rosseline.

Outro exemplo semelhante aconteceu nos laboratórios do processo de criação do espetáculo *Aboiá* (2013), em que os performers acessaram figuras que remetiam aos Boiadeiros, aos Pretos Velhos, Exús e Pombas Giras¹⁶. O mesmo aconteceu no processo de criação do espetáculo *Mi Casa su Casa* (2017) quando as performers acessaram a figura da Santa Muerte.



Fig. 2 – Os boiadeiros no espetáculo *Aboiá*, 2013.

Foto: Tiago Lima

¹⁶ Para mais informações sobre essa discussão consultar o texto *Por uma Pedagogia Ancestral: Saberes Antigos (in)corporados às Artes da Cena* (Haderchpek, 2022).



Fig. 3 – La Santa Muerte, espetáculo *Mi Casa su Casa*, 2017.

Foto: Ana Clara Veras

A relação entre o sagrado e o ritual é fundante nas manifestações culturais dos povos ameríndios e afrodiaspóricos, pois o sagrado se manifesta através do rito, e no *Teatro Ritual* (Haderchpek, 2021) acontece algo semelhante. Convém, no entanto, mencionar que a relação do sagrado com o rito e a relação do sagrado com a cena são distintas. Nos ritos liminares, o sagrado se manifesta em sua totalidade, e no *jogo ritual* (Haderchpek, 2021), o sagrado se apresenta como uma

ação simbólica, que encontra no espaço-tempo *liminar* (Turner, 2013) um lugar de espelhamento.

Quando atua sob essa perspectiva *liminar* o performer se coloca a serviço do seu inconsciente, permitindo que algo arcaico transborde para a cena de modo místico e atemporal. Saulo Almeida, pesquisador e estudioso das práticas de criação do Grupo Arkhétipos destaca em seu livro *Teatro Sagrado: Entre Rituais e Transes* (2024):

Ao mobilizar esse universo epistêmico em suas criações, o grupo Arkhétipos evoca certo humano arcaico, alheio ao tempo, com vínculos profundos com um mundo místico e atemporal. Algo como o *homem integral*, que nos propõe Mircea Eliade, que é aquela pessoa cuja autenticidade de sua vida não está limitada à consciência de sua própria historicidade, que se permite um mergulho nas águas das experiências profundas do amor, da angústia, do sagrado, da emoção estética, assim como da contemplação, da alegria e da melancolia... (2024, p. 65)

Quando fazemos um teatro que traz em si o fluxo da prática ritualística, refutamos a ideia primeira de representação advinda do pensamento eurocêntrico, e abrimos espaço, inclusive, para uma atuação sob a égide do transe, dos estados alterados de consciência. Ao mergulhar à fundo nas suas experiências simbólicas, no seu mundo mítico e atemporal, o performer acessa camadas profundas da sua psique, entregando ao público o que há de mais íntimo e mais precioso na constituição do seu ser.

Partindo dessa premissa, podemos aproximar o performer da figura do médium, aquele que recebe os Orixás e as Entidades nos terreiros e que dá passagem à manifestação do sagrado. É isso o que Saulo Almeida vai ressaltar:

Aceitar a realidade dessas narrativas tal qual expressas aproxima-nos de uma perspectiva de ator que possui vínculos com a de um médium – aquele que, por meio de estados alterados de consciência, faz intermédio entre o

plano material e o espiritual. Médiuns, hoje; outrora, feiticeiros, xamãs, bruxas, pajés, benzedeiros.” (2024, p. 96).

Trabalhar sob a ótica do *Teatro Ritual* (Haderchpek, 2021) significa recorrer aos recursos inerentes ao ritual para dar suporte a um corpo que dança, canta e atua tendo como premissa os estados alterados de consciência. Na cena ritual: “o corpo sustenta uma espécie de duplo, uma aura resultante de sua requalificação pelo sagrado. Esse duplo pode se referir a distintos fenômenos, como às entidades da umbanda ou à emanção de um objeto tornado sagrado” (Almeida, 2024, p.90).

Tomando como referência os ritos liminares e as práticas cênicas derivadas desse processo ritualístico, podemos postular novos enunciados, rompendo definitivamente com a lógica colonial, podemos falar de um *performer-médium*. Podemos falar de um *jogo ritual* (Haderchpek, 2021) que abre espaço para uma atuação sob a égide do transe, dos estados alterados de consciência. Assim, da mesma forma que os ritos se tornaram redutos de conhecimento e espaços de resistência frente à dominação eurocêntrica, o *Teatro Ritual* também pode ser uma forma de resistência frente ao sistema de atuação proposto pelo colonizador.

Por fim, cabe ainda uma última reflexão. Nos terreiros, o sagrado se manifesta no humano e nós reverenciamos o sagrado do outro. Se nos apropriarmos desse ensinamento e levarmos isso para o *Teatro Ritual*, entenderemos que arte que praticamos também é sagrada, pois ela se constrói na relação com o outro, no jogo com o outro, permitindo que o outro revele o sagrado que habita nele e me auxiliando a descobrir o sagrado que habita em mim. Esse processo de retroalimentação é também uma sabedoria que provém dos terreiros, nos rituais praticados nos terreiros a energia nunca se perde, ela sempre se transforma. E isso acontece a partir de uma ação coletiva, por isso, a força do coletivo, da

comunidade, nos empodera. Nós nos fortalecemos no outro, na ação do outro e na energia gerada pela coletivo.

Referências

- ALMEIDA, Saulo Vinícius. **Teatro Sagrado**: Entre rituais e transes. São Paulo: Giostri Editora, 2024.
- BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Teatro preto de candomblé**: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2021.
- GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GUERRERO ARIAS, Patricio. Corazonar desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, para construir sentidos otros de la existencia. In **Sophia**, Colección de Filosofía de la Educación, n. 8, 2010, pp. 101-146.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. Por uma Pedagogia Ancestral: Saberes Antigos (in)corporados às Artes da Cena. In CARVALHO, Mário de Faria; BRANCCHI, Daniela Nery; PAIVA, André Luiz dos S. (org.). **Estéticas Dissidentes e Educação**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022. (p. 79-96).
- HADERCHPEK, Robson Carlos. Poéticas Decoloniais nas Artes da Cena: Identidade e Performatividade. In LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de (org.). **Tramas do corpo**: ressonâncias e resistências performativas. Coleção PPGArtes-UERJ Arte e Cultura Contemporânea, v. 3, 1ª. ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2022. (p.106-112).
- HADERCHPEK, Robson. **O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência**. São Paulo: Giostri, 2021.
- LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens**: estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- MANHÃES, Juliana Bittencourt. Fronteiras e Encruzilhadas de um Teatro de Origem. In **Dança**, Salvador, v. 6, n. 1 p. 99-102, jul./dez. 2021.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

OLIVEIRA NETO, Leônidas; HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e os Estados Alterados de Consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, vol. 11, p. 01-24, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

QUARTO SOPRO
POLÍTICAS DO AFETO

TABIHUNI EM REDE: EXPERIÊNCIAS EM PLURALIDADES

*Luiz Davi Vieira Gonçalves*¹

*Viviane Palandi*²

Introdução

Parceiros é sempre fundamental. Então, para a gente avançar com nossos trabalhos, com nossos ideais, com nossos projetos, e nesse momento, o Tabihuni, a equipe inteira, vocês são fundamentais. Essa parceria que sempre está fortalecendo para a gente avançar, tanto com o Bahserikowi tanto vocês do Tabihuni.

Ivan Tukano - Centro de Medicina Indígena Bahserilowi, 2024

Com o objetivo de acolher e alcançar a diversidade cultural existente na Amazônia Brasileira, o Instituto de Pesquisa Tabihuni – IPT, desde sua criação até os tempos atuais, visa criar redes de apoio com pesquisadores e pesquisadoras, com Instituições de Pesquisa e de Ensino, com Associações e Organizações não Governamentais, entre outras, tecendo uma rede plural, afetiva e de muitos ventos fortes olhando para cultura *in loco* de forma verdadeira e responsável em suas peculiaridades de existências.

Atualmente fazem parte do Tabihuni em Rede³ os seguintes parceiros: Associação Yanomami do Rio Cauaburis e Adjacentes – Ayrca;

¹ Luiz Davi Vieira Gonçalves é professor adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas. Professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – UFAM. Coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni (www.tabihuni.com.br) e Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural – IBP.

² Viviane Palandi é preparadora corporal e atriz formada pela Escola Livre de Teatro (ELT), graduada em Teatro pela Escola de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT-UEA), mestranda pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA), artista pesquisadora no Instituto de Pesquisa Tabihuni.

³ Para conhecer os projetos realizados com cada parceria, acessar a página Tabihuni em Rede no *site* www.tabihuni.com

Escola Superior de Artes e Turismo e Escola Normal Superior, ambas da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT/ENS-UEA); MARACÁ – Grupo de pesquisa sobre Arte, Cultura e Sociedade; Encontro Pagão Amazônico – EPA; Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena – NEAI/UFAM; Núcleo de Antropologia Performance e Drama – NAPEDRA; Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena – Íman; Associação das Mulheres Yanomami Kumirayoma – AMYK; Centro de Medicina Indígena Bahserikowi; Casa de Comida Indígena Biatuwi e Associação dos Índios Kokama residentes no Município de Manaus – AKIM, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA, e Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS/UFAM. Assim, o Tabihuni vem estabelecendo redes de apoio e parcerias propondo diálogos que possam alicerçar simetricamente os projetos realizados. Desta forma, caminhar junto é o pilar central para tecer as redes de trabalho.

Redes de trabalho

- **(2021) ARTE E BAHSESE: um diálogo sensível em tempos de cura**

O projeto “Arte e Bahseese: um diálogo sensível em tempos de cura” foi contemplado na categoria Cultura Indígena, pelo Programa Cultura Criativa/2020, Lei Aldir Blanc – Prêmio Feliciano Lana do Governo do Estado do Amazonas, tendo o antropólogo indígena João Paulo Lima Barreto⁴ como proponente. O objetivo do projeto foi promover uma

⁴ Indígena do povo Yepamahsã (Tukano), nascido na aldeia São Domingos, no município de São Gabriel da Cachoeira (AM). Graduado em Filosofia, Mestre e Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas. Fundador do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi. Fundador da primeira Casa de Comida Indígena – Biatuwi. pesquisador do Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena – NEAI. Colaborador de pesquisas da FIOCRUZ/Manaus. Membro do Science Panel for the Amazon (Painel Científico para a Amazônia) – SPA, da Academia Brasileira de Ciência. Membro do Comitê Científico SoU_Ciência. Membro da Organización del Tratado de Cooperación Amazónica – OTCA. Coordenador

experiência entre não indígenas do Instituto de Pesquisa Tabihuni e indígenas do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi de forma verídica e não folclórica, ou seja, fomentar o entendimento teórico e prático da cosmologia Yepamahsã.

Devido à COVID-19, as propostas iniciais então planejadas para serem presenciais precisaram ser alteradas para forma remota. A partir disso, integrantes do Tabihuni e Bahserikowi elaboraram uma programação *on-line*⁵ contendo encontros, que foram assim denominados: “Arte e experiências ritualísticas do povo tukano: interfaces e convergências”; “Modos diferentes de produção de conhecimentos: cruzamentos interculturais”; “Teatro e Povos Indígenas: por uma educação humana” e “A espiritualidade do povo Tukano: a arte do bahsese como centro do diálogo”. Além disso, foram realizadas duas palestras: “A transformação dos corpos” e “Kariçu: ritos e suas danças”.

“Arte e Bahsese: um diálogo sensível em tempos de cura” teve os eixos da arte, da educação e da espiritualidade como pilares para todas as ações que foram desenvolvidas, fomentando a cultura indígena de forma responsável e verdadeira com os conhecimentos dos *kumuã* (especialistas de cura). Destacou-se também na implementação deste projeto o trabalho simétrico entre indígenas do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi e artistas do Grupo de Pesquisa Tabihuni, promovendo um encontro com as culturas envolvidas.

O Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, juntamente com o Instituto de Pesquisa Tabihuni, realizou um projeto chamado Projeto Arte e Bahsese. Essa foi uma experiência muito importante e fundamental. Foi a primeira

do Fórum Povos da Rede Unida. Premiado pela CAPES como melhor Tese de doutorado na área de Antropologia e Arqueologia de 2022.

⁵ Todas as *lives* podem ser assistidas no canal: <https://www.youtube.com/@tabihunicnpqueaesat4189>

vez que também o Bahserikowi se envolveu num trabalho tão importante de aprofundar os conhecimentos indígenas para traduzir numa linguagem de arte ou de teatro ou de outra forma de linguagem da arte. Nesse sentido, encontrar uma linguagem que todos possam entender, para além de uma linguagem folclórica, foi muito fundamental. Foi muito importante, porque tanto nós como os indígenas tivemos que aprender a entender a importância e a complexidade dos nossos conhecimentos, quanto os pesquisadores do Instituto de Pesquisa Tabihuni tiveram que mergulhar em nosso mundo de conhecimentos e trazer de lá uma linguagem que possa ser traduzida. Para além de uma tradução folclórica, para além de uma tradução de noção de mitos, para além de tradução de noção de narrativas, mas trazer uma linguagem corporal ou linguagem falada em termos de pesquisa científica. Em termos que as pessoas possam compreender o conhecimento indígena. Então, nós encontramos, nesse projeto Arte e e Bahsesé, um veículo de comunicação entre dois mundos diferentes. Isto é, seja o mundo indígena quanto o mundo não indígena. Mas, para isso chegar a ser como uma linguagem com princípio para todos os lados, tivemos que entender entre esses dois mundos. (depoimento de João Paulo Lima Barreto, 29 de julho de 2024).

Importante salientar que, como contrapartida, o projeto transcreveu as lives e as publicou no livro impresso *Diálogos: arte e bahsesé – UKUSE: bahse merise* organizado por Luiz Davi Vieira Gonçalves e Viviane Palandi (integrantes não indígenas do Tabihuni) e João Paulo Lima Barreto e Ivan Menezes Barreto (indígenas do Bahserikowi). O livro foi distribuído de forma gratuita em instituições de ensino e grupos de pesquisa, como também enviado aos alunos e alunas da Escola Dom Pedro Massa na comunidade de Pari-Cachoeira, em São Gabriel da Cachoeira – AM, local que inicialmente sediaria o projeto em formato presencial.



Figura 1: Lançamento do livro *Diálogos: arte e bahsese*
 Fonte: Acervo do Tabihuni

- **(2022) CANTOS E DANÇAS: uma antropologia da musicalidade Sateré-Mawé**

O projeto “Cantos e Danças: uma antropologia da musicalidade Sateré-Mawé” foi contemplado pelo segmento Manifestações Culturais no edital Concurso Prêmio Manaus/2021 – Zezinho Corrêa, tendo a antropóloga indígena Clarinda Maria Ramos⁶, do povo Sateré-Mawé como proponente. O objetivo do projeto foi publicar a dissertação de mestrado da Clarinda em formato *e-book*, mantendo na íntegra a pesquisa da autora. Como contrapartida do projeto, realizamos uma *live*⁷ em que Clarinda conta sobre sua trajetória, desde a saída da aldeia até a chegada em Manaus.

⁶Clarinda Maria Ramos, indígena do Povo Sateré-Mawé, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM). Mestra em Antropologia pelo mesmo programa. Graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Pesquisadora do Núcleo Maracá. Professora Indígena e Chef de cozinha na Casa de Comida Indígena Biatuwi.

⁷ Para assistir à *live*, acessar o canal: <https://www.youtube.com/watch?v=5sqRf3uU-VU>



Figura 2: Integrantes do Tabihuni (Viviane e Luiz Davi) com Clarinda e sua filha Aline (Casa de Comida Indígena Biatuwi)

Fonte: acervo do Tabihuni

- **(2022) SEGURANDO O CÉU: a literatura indígena como ato de resistência**

A 1ª edição da oficina “Segurando o Céu: a literatura indígena como ato de resistência” foi contemplada pelo edital 002/2021 – Programa Manaus Faz Cultura, da Prefeitura Municipal de Manaus, por intermedio do Conselho Municipal de Cultura, tendo como proponente a artista e integrante do Tabihuni Viviane Palandi. O objetivo do projeto foi convidar uma aldeia indígena que acolhesse a proposta do projeto e, uma vez aceito, toda a escrita seria voltada para as necessidades da comunidade. Nesse período, a professora de educação escolar indígena Célia Bettiol⁸, integrante do Tabihuni, fez o convite a liderança e

⁸ Célia Bettiol é graduada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jales, mestrada em Educação pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da FCT/UNESP, Presidente Prudente, onde foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (FAPEAM). Atualmente é docente da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e no Programa de Pós-Graduação em Educação, do qual é coordenadora. Foi coordenadora do Programa de Formação do Magistério Indígena (PROIND) da UEA e, atualmente, é coordenadora do curso de Pedagogia Intercultural Indígena. É vinculada ao grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Escolar Indígena e Etnografia e vice-líder no Diretório de Pesquisa Tabihuni.

professora indígena Jardeline Kokama⁹ que aceitou receber e desenvolver o na Comunidade Nova Esperança Kokama, no canal do Ribeirinho em Manaus – AM.

O projeto “Segurando o céu: a literatura como resistência” foi uma proposta inicialmente pensada como forma de envolvimento com a comunidade indígena Kokama Nova Esperança e acabou gerando outros movimentos. O contato com as mulheres, jovens, lideranças e crianças nas oficinas foi dando pistas de outras ações coletivas que poderiam ser desenvolvidas e acabou culminando numa parceria duradoura entre a comunidade e o Tabihuni. O uso da literatura indígena como forma de pautar discussões e ações coletivas transbordou-se de leveza, alegrias, arte e sonhos possíveis. E, quem sabe, nos permita sim segurar o céu. (Depoimento da profa. Célia Bettiol, 03 de agosto de 2024).

O projeto tratou da literatura indígena voltada ao público infanto-juvenil em que as atividades tiveram cunho teórico-prático, pautada em dois vetores importantes: a literatura como uma forma de estimular discussões orais e inspirar a feitura da escrita, ao mesmo tempo possibilitou a reflexão sobre a afirmação étnica; além disso, incentivou a produção de textos orais e escritos usando palavras na língua materna, quando possível, e na língua portuguesa. Os livros indígenas utilizados na oficina foram: *Ipaty, o curumim da selva*, de Ely Macuxi, *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade* e *O lugar do saber ancestral*, de Márcia Kambeba; *A origem do beija-flor* e *Contos da Floresta*, de Yaguarê Yamã; *A Boca da Noite*, de Cristino Wapichana; *O Sopro da Vida: Putakaryy Kakykary*, de Kamuu Dan Wapichana; *Antes o mundo não existia*, de Umusi Parokumu e Toramu Kehiri; *O pássaro encantado*, de Eliane Potiguara; *As fabulosas fábulas de Iauareté*, de Kaká Werá; e *Crônicas indígenas para rir e refletir*

⁹ Jardeline Kokama é uma liderança indígena do povo Kokama, presidente na AKIM, professora indígena, ativista na causa LGBTQIAPN+, vice-tesoureira na Rede de Mulheres Makira-E'ta do Estado do Amazonas. Atualmente coordenadora no projeto pela Makira-E'ta Encontro de “Cacicais: Troca de Saberes, aliança e fortalecimento de mulheres indígenas e LGBTQIAPN+”, estudante de Pedagogia.

na escola, de Daniel Munduruku. Todos fazem parte, hoje, do acervo do Centro de Educação Escolar Indígena Atawana Kuarachi Kokama.

A oficina aconteceu em dois finais de semana e foi voltada para alunos e alunas do Centro Escolar Indígena Atawana Kuarachi Kokama. No primeiro final de semana, a oficina foi direcionada às crianças e, no segundo, aos jovens e adultos. A metodologia utilizada foi igual para todas as idades: i) apresentação dos livros/tempo de leitura e apreciação das imagens; ii) pintura inspirada nos livros; iii) narração da história de vida da Cacica Socorro; iv) pintura inspirada na história da cacica e, ao final, v) exposição de todos os desenhos.



Figuras 3 e 4: Crianças Kokama juntamente com a equipe do projeto lendo livros indígenas na Comunidade Nova Esperança Kokama / Integrantes da equipe Tabihuni e AKIM.

Fonte: Priscilla Lima (Acervo do Tabihuni)

O projeto realizado em nossa aldeia indígena Kokama foi muito ótimo, contribuiu muito com a nossa cultura indígena Kokama, porque nós aprendemos muito, muito mesmo, aprendemos a comunicar nossa própria língua. O Instituto também é parceiro nosso, foi de grandíssima importância, foi ele que abriu portas para que viessem outros projetos para a nossa aldeia e foi de grande e muitíssima importância. (depoimento da Cacica Maria do Perpétuo Socorro dos Santos¹⁰, 25 de julho de 2024).

¹⁰ Maria do Perpétuo Socorro dos Santos Kokama, do povo Kokama. Cacica na Comunidade Nova Esperança Kokama e anciã indígena pedagógica da AKIM, apoiadora na causa LGBTQIAPN+.

• **(2022) UKUSE: Bahse Merise – Diálogos: Arte e Bahsesé**

Coordenar o projeto UKUSE: bahse merisé foi uma experiência incrível, muitos aprendizados, cresci mentalmente e profissionalmente (...). Contar minha trajetória de vida, das mulheres e dos kumuã que cuidaram de mim na minhas gestações foi importante.

Carla Wisu¹¹, Centro de Medicina Indígena Bahserikowi, 2024

O projeto UKUSE: Bahse Merise – Diálogos: Arte e Bahsesé foi contemplado pelo edital Geral 2022: Fundo Brasil 15 anos – Resistindo com quem Resiste, tendo como proponente Carla Wisu, indígena do povo Dessano e integrante do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi. As ações desenvolvidas no UKUSE deram continuidade às reflexões geradas no projeto anterior “Arte e Bahsesé: um diálogo em tempo de cura”, realizado em 2021 de forma remota. Com o apoio do Fundo Brasil, nós do Tabihuni e os integrantes do Bahserikowi pudemos realizar, de forma presencial, encontros entre indígenas e não indígenas para vivenciar o bahsesé e as narrativas inseridas nesta prática de prevenção e cura. Além dos integrantes do Tabihuni e do Bahserikowi, foi convidado o bayá Jacinto Tuyuca, que à época morava na Comunidade ribeirinha Nossa Senhora do Livramento, em Manaus, bem como seu irmão Miguel Tuyuca, para participarem juntamente com os kumuã Durvalino Kisibi e Anacleto Doé do encontro “Decifrando conceitos indígenas Yepamahsã (Tukano), umuri mahsã (Dessano) e Utãpirõporã (Tuyuca)”, com mediação de João Paulo Lima Barreto.

¹¹ Carla Wisu, indígena do povo Dessano, mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (PPGAS-UFAM). Possui graduação em Gestão de Recursos Humanos pelo Centro Universitário do Norte. Administradora no Centro de Medicina Indígena Bahserikowi. Tem experiência na área de administração, com ênfase em Administração e Gestão de Empreendimentos Indígenas.



Figuras 05 e 06: Especialistas Tuyuca, Tukano e Dessano tocando kariçu / Público e equipe do projeto após o encontro no Centro de Medicina Indígena *Bahserikowi*

Fonte: Rodrigo Duarte (acervo Tabihuni)

Além do encontro entre especialistas Tuyuca, Dessano e Tukano o projeto também contou com oito (08) encontros presenciais, sendo quatro (04) internos entre integrantes do Centro de Medicina Indígena *Bahserikowi* e do Instituto de Pesquisa Tabihuni com a presença de convidados(as), dois (02) abertos ao público e dois (02) para avaliação do projeto.



Figuras 07 e 08: Integrantes do projeto Tabihuni e *Bahserikowi* / Encontro aberto ao público no Centro de Medicina Indígena *Bahserikowi*.

Fonte: Tainá Andes (acervo Tabihuni)

• (2022) MULHERES KOKAMA: equidade de gênero

O projeto “Mulheres Kokama: equidade de gênero” foi contemplado pelo Fundo Angela Borba de recursos para mulheres “Elas + Doar para Transformar”, tendo a liderança indígena Jardeline Kokama como proponente. Ao longo dos meses de outubro, novembro e dezembro de

2022 e janeiro de 2023, foram realizadas cinco (05) rodas de conversas com os seguintes temas: “Pajelança entre mulheres kokama”; “Guerreiras Kokama: os desafios e conquistas das mulheres indígenas”; “Saúde da mulher indígena”; “Tradições entre gerações: histórias orais entre mães e crianças”, por fim “Yapai – vamos à festa!”

Todas as rodas aconteceram aos finais de semana, no período da manhã, na Comunidade Nova Esperança Kokama, no ramal do Brasileiro, em Manaus (AM). Cada encontro foi organizado e produzido pelas mulheres kokama com apoio das integrantes do Tabihuni. Houve palestrantes convidadas que contribuíram com o tema, proporcionando dinâmicas e abordagens diferentes. Nas rodas, havia mulheres e homens de várias idades, como também, em alguns encontros, a presença de crianças.



Figuras 09 e 10: Mulheres indígenas Kokama dançando / Encontro final do evento

Fonte: Tainá Andes (Acervo Tabihuni e AKIM)

Em consonância com os temas das rodas, a multiartista indígena Tainá Andes¹², que adentrou no Instituto de Pesquisa Tabihuni através dos projetos feitos em parceria com a AKIM, traz um relato de como eles contribuíram em sua retomada.

¹² Tainá Andes é artista independente, pesquisadora em performatividade e ancestralidade do corpo, caminha pelo teatro, dança e performance. Bacharela em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

A experiência com o Instituto Tabihuni com certeza foi necessária nesse percurso de retomada que venho fazendo. Estive em busca e entrei em contato com as lideranças e, coincidentemente vi a equipe iniciando trabalhos na comunidade e logo entrei em contato para que pudesse ir junto. Quando iniciei as pesquisas em dança eu não tinha noção do que era “decolonizar” e outros termos utilizados para a definir ações de resistência. Fui em busca dos meus parentes, de compreender melhor as lutas, e chegando lá me deparei com um cenário em que passei 2 anos sonhando, uma casa no alto com muitas árvores e floresta ao redor onde sempre via os meus parentes em volta, e se tem uma coisa que os meus ancestrais fazem é conversar comigo através de sonhos muito bem. Segurei o choro. E caí aos prantos quando escutei, em roda, as histórias do povo, me remeteu aos tempos de infância quando sentava pra escutar meu avô e tios falando dos mistérios da natureza e a clássica história da cobra grande. Foi um reencontro ancestral que nunca será esquecido. (...) A partir disso, a busca continuara, e assim tive a honra de adentrar na equipe do Tabihuni de forma ativa. E a Viviane Palandi foi meu braço direito nessa caminhada, explicando os processos e ações sempre de forma humilde e paciente. Conhecer Dona Socorro e Jardeline Kokama foi de extrema importância, são mulheres que me ensinaram a não desistir de lutar pela minha identidade e fazer disso grandes ações para resolver as problemáticas do nosso povo. Compartilhar saberes, se sentir em casa na comunidade Nova Esperança Kokama é de fato um presente que recebi dessa jornada. (depoimento de Tainá Andes, 04 de agosto de 2024).

- **(2023) 2ª edição da oficina SEGURANDO O CÉU: a literatura indígena como ato de resistência**

A 2ª edição da oficina “Segurando o Céu” foi contemplado pelo edital Manaus Faz Cultura/2022, da Prefeitura Municipal de Manaus, e atendeu ao Programa de Cultura itinerante do Município tendo a liderança indígena Jardeline Kokama como proponente e coordenação.

A literatura indígena tem se destacado como uma importante estratégia de resistência dos povos originários, pois ao escrever/ler contos, histórias, poesias atualizam os conhecimentos junto às gerações mais jovens. Neste sentido, a realização da 2ª edição da oficina

proporcionou aos moradores – em especial ao público infanto-juvenil do “Espaço de Estudos da Língua Materna e Conhecimentos Tradicionais indígenas Atawanã Kuarachi Kokama –, a abrangência dos estudos teórico-práticos realizados na 1ª edição em abril de 2022. A relevância da proposta pautou-se na literatura indígena Kokama como centro de discussão oral, que possibilitou a reflexão sobre a cultura do povo Kokama. As histórias escolhidas foram: *Yatsi Mama* (mãe da lua), de Miraci Marinho Ribeiro; *Kuka Mama* (mãe da roça) e *Animarukana Estaka* (a festa dos animais), de Fancho; *Ipirawira tamakichimuki* (o boto e o tambaqui), de Glorinha Corrêa da Silva. Todas essas histórias fazem parte do livro *Wakaya – Contaçon de histórias, Grupo Tsetzu Kokama*, organizado por Altaci Corrêa Rubim, do povo Kokama.

Foram quatro finais de semana no mês de fevereiro de 2023 tendo os seguintes temas: na primeira oficina, realizou-se leitura e discussão de obras de autores e autoras Indígenas Kokama; na segunda oficina, desenvolveu-se estudos da Expressão Corporal a partir das leituras Kokama; na terceira, realizamos produção de escritos e grafismos tendo as leituras Kokama como centro e na quarta tivemos um encontro expositivo de todo material produzido durante as oficinas.



Figuras 11 e 12: Grafismos feitos durante a oficina / Lideranças e integrantes pintando durante a oficina.

Fonte: Tainá Andes (Acervo Tabihuni e AKIM)

Como contrapartida, o projeto produziu um vídeo¹³ contendo imagens selecionadas e entrevistas de todos(as) oficineiros(as). A edição e captação foi feita pelo artista Alonso Junior¹⁴ e exibido na própria comunidade.

Bom, o Instituto Tabihuni foi uma grande bênção enviada pelos seres da nossa floresta para nossa comunidade. Foi um grande momento de a gente conhecer o Instituto Tabihuni, porque a partir daí a gente começou a trabalhar os projetos, a desenvolver o nosso trabalho de aprendizado dentro da comunidade. As nossas descobertas com o Instituto Tabihuni foram a maneira que eles fazem, que eles explicam para a gente, de maneira clara. Foi a partir daí que a gente começou a aprender da importância do Tabihuni junto da gente, foi maravilhosa descobrir que nossas lideranças tinham o potencial de escrever projeto, junto com as nossas demandas conseguimos realizar vários projetos dentro da comunidade em parceria com o Tabihuni. Deixou esse legado pra gente, saber escrever o projeto, fazer a produção, pré-produção e desprodução. Então para a nossa cultura foi maravilhosa, a gente está realizando temáticas dentro da comunidade em parceria com o Tabihuni e ficamos muito felizes em ter a professora Célia, foi ela que trouxe o Tabihuni para a comunidade, que hoje em dia a gente pode caminhar com nossos próprios pés, mas o primeiro foco foi o Tabihuni ser nosso parceiro em estar ali nos ajudando, falando e a gente descobrindo com a importância que a gente tem um grande potencial da nossa cultura, de estar mostrando a nossa cultura, a nossa visibilidade do nosso povo. (Depoimento de Jardeline Kokama, 25 de julho de 2024).

- **(2023) CORAÇÃO DE ANTA: o artesanato Tuyuca tecendo afetos**

Muitas experiências, sensações e atravessamentos.

Foi um dia produtivo. Foi um dia feliz. Foi um dia lindo.

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=0rzQoCXB_qk&t=10s

¹⁴ Alonso Junior, fotógrafo, artista e pesquisador manauara, encontrou na câmera fotográfica uma ferramenta de expressão para o seu caminhar, assim passou a integrar projetos socioculturais na cidade por meio de diálogos com o Coletivo Difusão, Picolé da Massa, Instituto Ganga Zumba, DaVárzea das Artes, UNICEF, FAARTES, FRAM, FETAM e outros grupos que realizam ações e projetos no desenvolvimento sociocultural na cidade de Manaus e proximidades. Atualmente pesquisa fotoetnográfica através da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, sobre a relação papagaio, pessoas e espaço dentro da periferia de Manaus.

Extremamente grato de ter realizado esse projeto. Uma importante ação de valorização dos povos e saberes tradicionais, geração de renda e a troca de experiências com jovens da periferia, visando a democratização dos conhecimentos que podem combater o preconceito

Rafael Cesar, 02 de agosto de 2023.

O projeto “Coração de Anta: o artesanato Tuyuca tecendo afetos” foi contemplado pelo edital Manaus Faz Cultura/2022, da Prefeitura Municipal de Manaus, e atendeu ao Programa de Cultura Itinerante do Município, tendo o professor de história Rafael Cesar da Costa Corrêa¹⁵ como proponente. O projeto foi elaborado para acontecer no Espaço Cultural Anuriwi (Casa Alegre, Casa Feliz) gerido pelo bayá Jacinto Tuyuca, localizado na Comunidade Nossa Senhora do Livramento, zona ribeirinha de Manaus, mas devido a dificuldades com algumas tratativas burocráticas, a oficina foi deslocada para o Centro Educação de Tempo Integral Maria de Lourdes Rodrigues Arruda, no município de Manaus, destinada aos alunos e alunas do 9º ano do professor Rafael Cesar. Um dos objetivos do projeto foi promover uma relação de diálogo entre indígenas e não indígenas como um lugar de respeito e crescimento coletivo.

A oficina foi conduzida pelos irmãos Tuyuca Sr. Jacinto e Sr. Miguel que, ao longo do período da manhã e da tarde, ensinaram os alunos e as alunas a confeccionarem o *WEKU YERIPÕÑÃ* (coração de anta), feito com palha, sementes e tucum. Logo após as oficinas, houve uma roda de conversa conduzida pelo prof. Rafael juntamente com a presença dos indígenas, estudantes e equipe do projeto.

¹⁵ Rafael Cesar é poeta de Manaus e professor de escola pública. Através do projeto Teias Urbanas, escreve poemas e faz videopoemas sobre o aspecto urbano da capital amazônica, metrópole que fica no meio da selva amazônica. Formado em História pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM, é professor desde 2011 e publicou três livros: *A Emoção e os Rastros* (2014); *TeiasUrbanas* (2019) e *Corpo Cidade* (2021). participou da primeira edição da revista eletrônica *Torquato*. Diretor da MOSTRA DIGITAL – VIDEOPOESIAS NA RUA.



Figuras 13 e 14: Confeção do artesanato Tuyuca “Coração de Anta” / Equipe do projeto e convidados

Foto: Ana Paula Lustosa (Acervo Tabihuni)

Como contrapartida do projeto, houve uma apresentação cultural com música e danças tradicionais da cultura Tuyuca, também conduzida pelos irmãos Jacinto e Miguel e contou com a participação da turma do 9º ano e a do 7º ano, no total 100 estudantes participaram das atividades.

- **(2023) *MI’U*: alimento como cuidado de saúde na concepção Sateré-Mawé**

(...) esse projeto foi a maneira de visibilizar, fortalecer a nossa Casa de Comida Indígena, dar visibilidade para o Biatuwi (...) aprendemos, tivemos descobertas, novas descobertas, conversando, dialogando entre nós também: entre eu, Vivi e Davi.

Clarinda Maria Ramos, Casa de Comida Indígena Biatuwi, 2024

O projeto “*MI’U*: alimento como cuidado de saúde na concepção Sateré-Mawé” foi contemplado pelo edital Manaus Faz Cultura/2022, da Prefeitura Municipal de Manaus, e atendeu ao Programa de Cultura itinerante do Município, tendo a antropóloga e chef de cozinha Clarinda Maria Ramos, indígena do povo Sateré-Mawé, como proponente e coordenadora. A relevância do projeto pautou-se em dois vetores: a gastronomia indígena como forma de resistência da cultura indígena e a prática da produção do *Biatü* (peixe com caldo apimentado, conhecido também como quinhapira).

As oficinas aconteceram na Casa de Comida Indígena Biatuwi, localizado no centro de Manaus, e foram oferecidas a estudantes não indígenas de gastronomia das instituições de ensino, sendo elas, o SENAC Amazonas e o Centro Universitário FAMETRO. Os conteúdos oferecidos foram dividido em três etapas, a saber: a introdução aos conhecimentos alimentares Sateré-Mawé, em especial a quinhapira; a produção da quinhapira e seus complementos como beiju de tapioca e formigas *maniwara*, por fim, a degustação feita por todo o grupo da oficina. Como contrapartida do projeto, foi oferecida a oficina para um público espontâneo que se inscreveu através das redes sociais.



Figura 15: Equipe do projeto - Tabihuni e Biatuwi

Fonte: Acervo Tabihuni

- **(2023) RUAS DE BRINCAR: Tabihuni convida Aqui que a gente brinca**

O projeto “Ruas de Brincar: Tabihuni convida Aqui que a gente brinca”, foi contemplado pelo edital Manaus Faz Cultura/2022, da Prefeitura Municipal de Manaus, e atendeu ao Programa de Cultura

itinerante do Município, tendo a artista educadora Lia Mandelsberg¹⁶ como proponente. O objetivo do projeto foi uma parceria entre integrantes do Tabihuni e do Coletivo Aqui que a gente brinca, sediado na cidade de São Paulo (SP) e representado em Manaus através da brincante Lia Mandelsberg. Foram quatro (04) intervenções realizadas em diferentes regiões da cidade de Manaus que consistiu em um dia de brincar, através de ocupações lúdicas do espaço público (ruas, praças, campos, terrenos baldios, becos). Nessas intervenções, ocorreram também pintura dos espaços, mutirões de limpeza, oficina de brinquedos, brincadeiras (como corda, pião, amarelinha, peteca, pipa etc.). As necessidades de cada espaço sempre eram diagnosticadas nas reuniões que antecediam a intervenção.



Figuras 16 e 17: Crianças confeccionando e brincandona Comunidade Nova Esperança
Kokama

Fonte: Tainá Andes (acervo Tabihuni)

Foram realizadas quatro (04) intervenções. A primeira foi realizada no Centro Desportivo Comunitário (CDC) da Compensa, em Manaus – AM, cujas ações foram plantio, pintura dos brinquedos e da pracinha/parquinho. A segunda foi realizada no Centro de Educação Escolar

¹⁶ Lia Mandelsberg, brincante, bailarina e artista educadora. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas e bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-São Paulo. Integra a Cia. Giz de Cena e o Coletivo Aqui que a Gente Brinca! É sócia fundadora da ONG Casa do Rio e foi integrante do Instituto Tabihuni. Atualmente, desenvolve projetos autorais e comunitários para e com as infâncias no interior do Amazonas.

Indígena Atawana Kuarachi Kokama com crianças da Comunidade Nova Esperança Kokama, na Associação dos Índios Kokama residentes no Município de Manaus (AKIM), as ações foram renovação da pintura da Escola e inauguração da parede das crianças, tarde de brincar com Caixa de Brinquedos, oficina de construção de brinquedos e instrumentos e troca de repertório lúdico. A terceira foi realizada na Comunidade Povo Indígena do Sol Nascente, na Zona Norte, as ações foram: mutirão de pintura e tarde de brincar com a Caixa de Brinquedos. Por fim, a quarta foi realizada na Inspetoria Laura Vicuña/Casa Mamãe Margarida, as ações foram revitalização da pintura do chão/ brincadeiras, apresentação artística e caixa de brinquedos.

Além das ações o projeto ofereceu como contrapartida um “kit de brincar” contendo diversos brinquedos manuais em cada local que realizou a intervenção.

A realização do projeto Ruas de Brincar: Tabihuni convida Aqui que a gente brinca! foi uma vivência de movimento na cidade, diálogo entre parceiros e escuta das infâncias. Ter o Tabihuni e sua rede em parceria na realização de ações para e com a infância foi uma maneira de (re)descobri-la; (re)alocá-la nestes novos territórios, muito além de geográficos, mas de novos significados, culturas e sentidos. Se nas nossas principais experiências a rua fora sempre nosso chão primeiro, desta vez, foi a escuta de adultos parceiros, quem conduziu nosso fazer ao encontro das crianças: Nosso chão foi o desejo! Desejo de estar junto, desejo de realizar lugares, desejo de escutar infâncias, desejo de mover alegrias. Ruas de brincar, em Manaus, inaugurou as ações do coletivo na cidade, englobando desde a criação e confecção dos brinquedos até a ocupação lúdica dos territórios, tendo como chave-guia a aposta nas parcerias e a confiança no caráter da proposta: Onde estão as infâncias de Manaus? O que desejam? Como resposta tivemos a alegria de conhecer crianças que brincam, que existem, que nos ensinam a ser seus territórios e desejá-los brincantes e comunitários. (depoimento de Lia Mandeslberg, 04 de agosto de 2024).

Considerações em Processo

Nós crescemos no mundo à medida que o mundo cresce em nós!

Tim Ingold (2012)

Caminhar nos campos da Amazônia brasileira é um exercício provocador para qualquer existência, seja ela artística, acadêmica e pessoal. Os projetos aqui apresentados foram tentativas de tecer diálogos de diferentes existências em um caminhar impoluto do eu, dos eus e dos nós em outros e dos outros em nós, como destacamos na epígrafe corroborando com o antropólogo Tim Ingold (2012): *Nós crescemos no mundo à medida que o mundo cresce em nós.*

As parcerias com indígenas compõem um dos pilares fundantes do Instituto de Pesquisa Tabihuni: Tabihuni em Rede, compartilhar-lo é manter acesso ao desejo de continuar tecendo caminhos em conjunto, respeitando as diversidades culturais que cada povo nos ensina. Através da realização dos projetos, aprendemos na presença e com ela fortalecemos amizades.

Referências

- AKIM. A 2ª Edição da oficina “Segurando o Céu: a literatura indígena como ato de resistência”. Youtube, 19 de junho de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0rzQoCXB_qk. Acesso em: 01 ago. 2024.
- BARRETO, João Paulo Lima et al. **Omerô**: constituição e circulação de conhecimentos Yepamahsã (Tukano). Manaus: EdUA, 2018.
- BARRETO, João Paulo; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; PALANDI, Viviane; BARRETO, I. M. (Orgs.). **Diálogos: Arte e Bahsesé** - Ukuse: Bhasé Merise. Manaus: Editora Mamoeiro, 2021.

INGOLD, Tim. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de M. (org.). **Cultura, percepção e ambiente – diálogos com Tim Ingold**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012. p.15-29.

TABIHUNI. Teatro e Povos Indígenas: Por uma educação humana. Youtube, 29 de março de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cdb1WCTlalo&t=29s> . Acesso em: 01 ago. 2024.

TABIHUNI. A Espiritualidade do Povo Tukano: A Arte do Bahseese como centro do diálogo. Youtube, 01 de abril de 2021. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=wg9E8DVxi5c&t=3s>. Acesso em: 01 ago. 2024.

TABIHUNI. A Transformação dos Corpos. Youtube, 06 de abril de 2021. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=jGwb7b7Hg48&t=444s>. Acesso em: 01 ago. 2024.

TABIHUNI. CANTOS E DANÇAS: uma antropologia da musicalidade Sateré-Mawé. Youtube, 21 de março de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5sqRf3uU-VU&t=147s>. Acesso em: 01 ago. 2024.

TABIHUNI. KARIÇÚ: ritos e suas danças. Youtube, 16 de abril de 2021. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=OcFeTC_iKnA&t=6120s. Acesso em: 01 ago. 2024.

TABIHUNI. Tabihuni em Rede. Seção. <https://tabihuni.com.br/tabihuni-em-rede/>. Disponível em <https://tabihuni.com.br/>. Acesso em: 01 ago. 2024.

15

DENTRO DE VOCÊ CABE O OUTRO E O OUTRO ESTÁ EM VOCÊ ¹

Rafael Cesar da Costa Corrêa ²



¹ Autoria do desenho é da mestranda Olga Maciel. O título foi escolhido pela minha ex-aluna, Heloísa Gomes, ao ler o presente trabalho e associar a essa obra e criar o título que veio a nomear esse texto. Heloísa, atualmente, cursa o 1.º ano do Ensino Médio.

² **RAFAEL CESAR DA COSTA CORRÊA**, mestrando do PPGICH pelo convênio com a SEDUC, pesquisador Tabihuni.

“Meu erro
é procurar um território
apto a nascer

A única geografia
que me aceita é a poesia”

Mia Couto

Este é um relato de pesquisa que parte de experiências pessoais para pensar ações que possam ser, em algum nível, coletivas. Parte de vivências do meu próprio corpo, mas não se propõe apenas ao relato ou ao registro delas, o intuito é pensar sobre minha trajetória e possíveis reflexões e ações que posso desenvolver a partir delas, ou se possível, propor na minha realidade de professor da rede pública de ensino básico. Portanto, o caso é observar como um professor de história que representa o sistema vigente de ordenamento social pode oferecer algum nível de experiências libertárias e uma educação emancipatória, ainda mais sendo um indivíduo perpassado por alguns privilégios sociais, sejam de gênero ou racial. Ou seja, como alguém dentro do sistema pode ousar crer que é possível uma educação que se afaste das reproduções de poder e violência e busque outras estruturas para se estabelecer, mais de acordo com seus posicionamentos. Que no caso são ligados a educação libertária e todo tipo de valorização e incentivo à autonomia dos discentes.

A presente análise se dará através do recorte de experiências pessoais do pesquisador, que desde 2015, é professor 40h da Secretaria de Estado de Educação e Desporto Escolar - SEDUC, onde leciona História. Atualmente de licença para formação continuada, atua, desde 2020 na Escola de Tempo Integral Maria De Lourdes Rodrigues Arruda, na zona oeste de Manaus, escola essa, que atende os anos finais do Ensino Fundamental II. Exatamente por isso, algumas crônicas, ou

contos e causos, possuem espaço importante na construção conceitual dessa pesquisa, tanto quanto as importantes contribuições de nomes ratificados pela academia. Dessa forma, para tal empreendimento, a escolha metodológica se estabelece por via da análise autoetnográfica (ADAMS, T. E.; JONES, S. H.; ELLIS, 2015). Que é motivada pelas provocações de Ailton Krenak propõe, mediado pelos afetos pode ser uma alternativa na busca de uma educação libertária.

Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: **o lugar do sonho**. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza “estou sonhando com o meu próximo emprego, com o próximo carro”, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza. Não é nomeada porque só conseguimos nomear o que experimentamos. O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente. (Krenak, 2019 p. 31-32, grifos meus)

Não é o caso de uma pesquisa desatenta, nem com intuito autobiográfico, ou que cai no descuido narcisista de dizer que, devido a uma suposta excentricidade, não tenha par no mundo, sugerindo uma interpretação em que haja um caráter ‘especial’, arrogando-me essa possibilidade na melhor influência do poema de Fernando Pessoa³.

Essa escrita é sempre em direção ao Outro, por partir de uma prática (sem uma formulação teórica estruturada nos moldes científicos) que existiu nos últimos anos com esse alvo.

³“Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo”. Poema em linha reta, do heterônimo Álvaro de Campos

Uma amiga pesquisadora relatou que certa vez confessei a ela ser viciado em pessoas. Não me recordo, mas faz todo sentido, inclusive ser ela a guardiã dessa revelação de mim mesmo. De acordo com a máxima do historiador Marc Bloch, que me capturou no primeiro dia de aula da graduação, “já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça”. (Bloch, 2001, p 54).

Apesar de guardar o devido respeito às teorias, não fui para sala de aula há doze anos como se elas pudessem orientar os meus objetivos almejados. Em toda minha trajetória, tive dificuldades para alinhar meus objetivos e convicções às metas das instituições, fossem elas particulares, públicas, religiosas, militares ou civis. Meu traço de insurreição direciona meu sentimento de rebeldia à hierarquia e ao império da racionalidade, e o faz em busca do Outro através dos afetos. Meu compromisso é com as pessoas, com as relações, não com as burocracias e os índices pautados em números, sem gente, sem vida.

Minha indisciplina é contraproducente para lidar com as demandas burocráticas, nas instituições em que trabalho ou nas quais estudo. Gosto da experimentação e não tanto da sistematização, embora o faça muito bem ao organizar os pensamentos em palavras faladas, contando com o recurso do olho no olho. No entanto, demonstro dificuldade nas práticas acadêmicas por ter que me submeter a violências que suas regras pressupõem, como as vividas nesses poucos meses de mestrado.

Assim, é possível afirmar que não sou historiador, professor ou pesquisador, embora minhas credenciais afirmem isso. Ao mesmo tempo, não sou capaz de me autodenominar Poeta. Pois, ainda que por um receio tolo, acho a palavra potente demais para o meu tamanho. Não sei quem sou. Mas sinto que escrevo poesias. Faço isso em papéis e busco

o mesmo na vida. Procuro isso na escrita do corpo e na escrita através dos corpos.

Então, como um *escrevedor* de poesias quer fazer uma pesquisa científica sobre o ato pedagógico de lecionar em uma *instituição* de ensino, usando as regras acadêmicas para descrever as regras escolares? O fato é: como escrever uma dissertação dentro de uma instituição científica falando sobre experimentações que não foram estruturadas em uma teoria nos moldes científicos? Um desafio!

E, imediatamente, eu me interrogo: o que ou quem garante que sou efetivamente um rebelde? Uma vez que eu sou um homem que foi constituído nos moldes vigentes e carrega no corpo boa parte dessas representações de poder do sistema. Então, tentando compreender, apropriar-me e aplicar um esboço de autoanálise – no melhor uso possível da inspiração bourdiana –, proponho um percurso de racionalização de diversas influências e de técnicas que ajudaram a compor minha caminhada até aqui.

O objetivo é tanto interno quanto externo; pois é, de forma simultânea, olhar criticamente minha trajetória e melhorá-la, para poder seguir me aprimorando e ter novos recursos para oferecer ao alunado. E, se possível, incentivar mais colegas a passarem por esse ritual, conferindo um significado mais pessoal do que comercial a essa empreitada. De tal forma que se aproxime do ato simbólico fundamental em tantas culturas que é o ritual de passagem, sendo o rito um momento que é um mergulho em si mesmo, até a saída na outra margem, transformado. Olhar para si para olhar para o mundo, não é uma louvação liberal do indivíduo, é entregar-se ao (re)encanto do mundo. Portanto, não é um mero ato burocrático de seguir normas e manuais para obter certificados, que nos autorizam a acessar aos bens de uma economia simbólica e – principalmente – financeira. E nem quero

transformar em uma dicotomia e afirmando que esse aspecto não tem validade também.

Dessa forma, entendo minha escrita acadêmica como um ritual de passagem dentro de uma sociedade de padrões ocidentais em que rituais de passagem foram desencantando até sumirem ou tornarem-se vazios dessa dimensão. Para demonstrar como minha experiência de escrever está intrinsecamente ligada ao conteúdo do que escrevo, destaco a explicação de Roberto da Matta contida no prefácio do trabalho “Os ritos de passagem”, de Arnold Van Gennep:

No *Les Rites de Passage*, Van Gennep também estuda os rituais, mas ele o faz - como verá o leitor - de um modo um tanto diverso. Aqui não se toma mais o rito como um apêndice do mundo mágico ou religioso, mas como algo em si mesmo. Como um fenômeno dotado de certos mecanismos recorrentes (no tempo e no espaço), e também de certo conjunto de significados, o principal deles sendo realizar uma espécie de costura entre posições e domínios, pois a sociedade é concebida pelo nosso autor como uma totalidade dividida internamente (Van Gennep, 2014, p. 09).

Ou seja, escrever sobre como o sistema ideológico político-econômico afeta o sistema educacional e conduz a experiência humana dos envolvidos, dentro de um sistema educacional, igualmente afetado por esse sistema ideológico, parece ser paradoxal. Ao ponto de eu ter sido questionado “Você realmente quer estar aqui? Talvez não seja o melhor lugar para estar diante de suas percepções e desejos.” Essas pequenas violências simbólicas, junto às violências da burocracia acadêmica, são capazes de levar qualquer pessoa ao mesmo esgotamento psíquico e emocional, tão criticado no sistema de educação básica, são reproduzidas com o verniz dos aprendizados necessários, mesmo quando revestidos de defesas ao menor sinal de contestação da naturalização que essas violências requisitam para seguir mantendo o funcionamento institucional tal como está.

Então, se eu contesto o sistema educacional básico, meu interesse de pesquisa é agradável para a instituição acadêmica, mas se essa crítica respinga no seu próprio *modus operandi*, sempre serei lembrado de uma possível incoerência por estar transitando por ela. Isso sem esquecer da constante ameaça velada para que eu não seja insistentemente um incômodo, para assim não atrair resistências que possam me prejudicar no trajeto para obtenção da titulação, em especial por causa do refinamento dessas resistências em se fazerem parecer atos e ritos idôneos, naturais a esse processo educacional.

Nesse momento, o apontamento de Fanon sobre violência precisa ser resgatado: “o colonizado que decide realizar esse programa, que decide fazer-se o seu motor, está preparado desde sempre para a violência. Desde o seu nascimento, está claro para ele que esse mundo encolhido, semeado de interdições, só pode ser questionado pela violência absoluta” (Fanon apud Alves, 2020, p.3).

O rito de passagem a que me proponho precisa estar duplamente atento, primeiramente, à colonização da instituição que preciso estar para poder ter meu desejo de estudar validado e, posteriormente, à própria colonização que foi construída em mim desde a mais tenra idade. É necessário, assim, neutralizar tanto quanto possível a colonialidade que há em mim, sem se deixar seduzir pelos convites institucionais de alimentá-la, ainda que revestida de uma aparência de suposta melhoria.

Então, meu rito de passagem se apresenta duplamente significativo. Afinal, como posso propor uma intervenção libertária em um ambiente normativo, no sentido foucaultiano, como a escola, se eu mesmo não conseguir sobreviver “ileso” ao sistema castrador? Obviamente, nem tudo é descartável na instituição acadêmica, existem trocas muito salutares para a oxigenação dos sentidos, que podem

auxiliar a me apropriar do processo da construção do objeto que pretendo estudar. Dessa forma, atravessar esse rito é ao mesmo tempo voltar a estudar, refletindo teoricamente sobre questões práticas; e ter uma vivência que seja digna de formar em mim a memória corporal com a qual pretendo alimentar aqueles com que terei experiências de troca em sala de aula, ao retornar ao meu dia a dia escolar.

Retomando o ponto que almejo chegar – que é o Outro – são necessários dois apontamentos: o ensino de história é (ou deveria ser) sempre um conhecimento em direção ao outro. Um outro povo, um outro tempo, um outro Eu, o Outro. Cabe ainda destacar uma das inquietações mais duradouras que minha área de formação me proporcionou, a corporificação que Todorov faz do que compõe a disciplina História, o encontro do eu e do outro:

Quero falar da descoberta que o eu faz do outro, o assunto é imenso. Mal acabamos de formulá-lo em linhas gerais, já o vemos subdividir-se em categorias e direções múltiplas, infinitas. Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu (Todorov, 1999, p.03).

Portanto, é possível afirmar que não há uma contradição entre o mergulho ritualístico em si e a busca do Outro, seja esse Outro que sou, o Outro que há em mim, o Outro que são os discentes e, se possível, o Outro que são os docentes. Uma mensagem polissêmica na garrafa jogada no mar da existência, do Tempo, que alcance metas diferentes em grupos distintos, mas que tenha na conexão seu viés principal. Eu tomo o mestrado para além de sua etapa profissional e burocrática, e não o tomo como terapia para as demandas psicológicas. Ele (re)surge⁴

⁴ Logo após a graduação eu já havia passado por uma tentativa de pós-graduação, mas as violências naturalizadas pelos PPG's me fizeram distanciar e procurar outros ares por mais de uma década.

na minha vida nesse momento em que, mais velho, possuo vivências incrustadas no corpo para ter o que dizer, sem apenas preencher o modelo proposto pelas academias. Todos precisamos parir alguma coisa na vida, principalmente a nós mesmos. Isso significa que precisamos manusear certas forças e energias, podendo entender essas palavras por parâmetros diversos, tanto físicos quanto metafísicos ou psicológicos.

Eu voltei para um cenário que não era atraente devido às recentes experiências. Retornar à universidade, um ambiente de base de pensamento colonial, que reforçaria diversas das características de poder que eu buscava superar, é voltar para um ambiente que me faz mal, que sufoca, que tem um modo de funcionamento e de produção que definitivamente não me interessam. No entanto, de maneira paradoxal, eu teria a chance de diminuir o ritmo em relação à secretaria de educação e pensar sobre as experiências pedagógica que vivi até ali. E, diferente da tentativa anterior, agora um pouco mais ciente do risco contido no convite constante de seguir as regras da indústria acadêmica e seu campo⁵. Nessa fase, mais seguro de estar protegido pela sabedoria da poesia, como ensina Alejandro Zambra ao escrever que, “sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história.” (Zambra, p. 99)

Consciente, tanto quanto possível, desse perigo permanente de transitar pelos espaços detentores das verdades de nossa sociedade, tento fazer o caminho com o devido cuidado, como quem atravessa um campo minado. Buscando alcançar ileso o outro lado. Por isso, alertas inscritos nesse mesmo campo minado ajudam a desviar dos perigos, como por exemplo:

⁵ No sentido de Bourdieu.

Em primeiro lugar, pode-se considerar que a história de disciplinas como a literatura comparada, a literatura inglesa, análise cultural e antropologia está filiada ao império e, por assim dizer, até contribui para seus métodos de manter a ascendência ocidental sobre os nativos não ocidentais [...] E, segundo essa mudança de perspectiva interpretativa nos permite questionar a inquestionada soberania e autoridade do observador ocidental supostamente distanciado (Said, 2011 p.75).

Então, sem seguir essa fetichização do Outro, que é resquício da origem das ciências sociais e antropológicas, da época que estavam a serviço do colonialismo, busco uma alternativa a ela, passeando pelas suas estruturas, já que não seria possível ser validado institucionalmente no ato de estudar sem esse aporte. Ingresso na universidade tentando que ela não entre em mim. Não quero contar a história de Outro, mas quero entender como a história (amalgamada à poesia) pode contribuir para um encontro com o Outro. Assim, a dissertação é um ritual de busca do Outro no outro e em si. Deslocando assim esse papel da Razão Ocidental, tão bem representada nas ciências exatas e biológicas e tantas vezes emuladas pelas ciências humanas em busca de validação. Deslocamento esse que tira a centralidade da Razão e permite outros saberes, assim como a descoberta freudiana sobre o inconsciente e a noção que não somos tão racionais como a tradição científica e filosófica defende desde o século XVI. Como o próprio Freud afirma, “a definição de psíquico, para a psicanálise, é de que ele se compõe de processos tais como sentir, pensar e querer, e ela tem de postular a existência de um pensar inconsciente e de um querer insciente” (FREUD, 2014, p 12). Esse deslocamento, tão natural na construção poética, encontra pouco respaldo na construção de conhecimento acadêmico, no entanto é onde minhas experiências e vivências foram produzidas e é ele que conduz meu retorno à academia, minha percepção ritualística desse processo, minha pesquisa e a escrita

dela. Ainda partindo das contribuições freudianas, cabe destacar sua máxima “o eu não é mais senhor em sua própria casa”. Portanto, como um profissional da área da educação há pouco mais de 12 anos e em constante pesquisa empírica, pontuo que todo Eu é um Outro. Então todo ensino deveria ser na direção de o “Eu” lidar com o “Outro”, inclusive - ou principalmente - com o Outro que há em si. O ensino de história é sempre em direção a um Outro, seja um outro povo seja um outro tempo.

Nesse ensaio-dissertação⁶, como um rito de passagem, a investigação passa por temas de pouca materialidade quantificável, o que torna um caminho perigoso a seguir frente aos métodos convencionais da academia e de sua tradição de pensamento. Sem uma distinção clássica de sujeito e objeto, ao contrário, trazendo esse sujeito como parte desse objeto, busco incorporar o risco, com o devido respeito a algumas preocupações colocadas pelos pesquisadores mais experientes, para obter resultados que possam ser mais aproveitados na nossa realidade de educação pública.

Sem a pretensão de revoluções totais, programáticas e instantâneas, como as interessantes observações de Mészáros, em seu “Educação para além do Capital”, e mais alinhado à busca da liberdade da experimentação, das possibilidades, das frestas e de um respiro em meio ao sistema. Por isso, a noção de indivíduo aqui é fundamental. Que indivíduo é esse que produz o conhecimento? Que indivíduo é esse que avalia ou consome essa informação? Que indivíduo é esse que essa investigação pretende fortalecer a construção?

Silvio Gallo faz uma definição provocadora sobre o indivíduo na pedagogia anarquista:

⁶ Nome sugerido por um professor do PPGICH em uma conversa informal.

Apesar desta dimensão social da educação no contexto libertário, a pedagogia anarquista procura trabalhar o indivíduo e sua autonomia própria; é da individualidade que surge a amplitude do social. Uma sociedade só poderá ser justa e libertária se for resultado da expressão da ação de indivíduos justos e livres (GALLO, 1990, p. 287).

Um homem, ligado a concepções políticas à esquerda, chama atenção a esse destaque ao indivíduo, uma vez que várias linhas teóricas das esquerdas em geral caem em uma dicotomia entre o indivíduo e o coletivo, já que o liberalismo se pauta na exaltação da individualidade. Para Bourdieu (1998), o neoliberalismo é um “programa de destruição metódica dos coletivos”. Aqui estaria uma pequena distinção que essa pesquisa se propõe, ao invés de evitar o 'indivíduo', existe a possibilidade de sê-lo, a partir de outros referenciais culturais, de outras dinâmicas psíquicas e sociais. No entanto, como Byung-Chul Han (2021) alerta, o neoliberalismo não precisa mais da violência de décadas passadas, em que reprimia com força os protestos; agora, os indivíduos estão capturados no mais íntimo, na sua subjetividade. Dessa forma, nem percebem que estão dominados; e, por isso, nem ousam sonhar com alguma revolução. Ao comentar que a Coreia do Sul tem a maior taxa de suicídios do mundo, o autor pontua que “violenta-se a si mesmo, em vez de querer mudar a sociedade. A agressão ao exterior que poderia levar a uma revolução, dá lugar a uma autoagressão” (Han, 2021, p. 35). O que remete à defesa já citada que Fanon faz de um vigor violento para romper com a colonialidade imposta. É necessário um ímpeto violento para não se deixar capturar pelas armadilhas paralisantes cada vez mais elaboradas em seu embuste de crítico ao *status quo*.

A abertura ao Outro conduz sempre a um novo indivíduo, a começar pelo pesquisador que conduz esse experimento. Por isso, a violência defendida por Fanon é aqui aplicada para o colonialismo “que

há fora”, na estrutura do tecido social, mas sem esquecer que todo indivíduo é composto por esse mesmo tecido. E assim tomar esse convite de se rebelar contra a estrutura lembrando sempre o quanto a compomos ou a fortalecemos, para não incorrer na postura recorrente de professores progressistas, que usam a palavra decolonialidade até exauri-la de sentido, força e significado, mas mantêm toda a violência colonial em suas práticas e afetos.

Propor que sonhos sejam pauta pedagógica tanto quanto matemática, que afeto seja mais utilizado que a racionalização, que ao invés de quantificar conhecimento, transformemo-lo em poesia, é quase impraticável. O sistema econômico e a ideologia dominante, a saber o Neoliberalismo, jamais permitiriam que algo que os ameaçasse de verdade passasse. Assim, esta proposta ou não passaria ou não conteria o teor revolucionário desejado. Então qual a lógica de defender qualquer aspecto dessa "insensatez"?

É necessário manter permanentemente – para aqueles que quiserem ser lembrados – a recordação de que é possível um outro ato de existir, que é possível um deslocamento das formas de sentir e ser no mundo, tendo assim, alguma alternativa ao alcance. Ainda que eu não possa afirmar que ela será aplicada ou garantir que ela unitariamente seria o suficiente para uma revolução em termos marxistas. Mas, posso manter uma determinada possibilidade viva, que gere transformações pelas frestas do sistema, fazendo o possível, enquanto debatemos o ideal.

Reconheço que essa jornada não é isenta de desafios. A institucionalidade acadêmica e escolar muitas vezes se apresenta como um campo minado, onde a subversão e a inovação são vistas com desconfiança. No entanto, é precisamente nesse terreno fértil de tensões que reside a possibilidade de reimaginar o ensino de história.

Uma educação que prioriza o afeto, a autonomia e os sonhos, no sentido mais profundo proposto por Krenak, é uma forma de resistir à colonização do pensamento e das práticas pedagógicas.

Assim, concluo que a resposta a esse desafio não está em abandonar as estruturas existentes, mas em habitar suas fissuras, explorando as brechas que permitem o surgimento de novas formas de ser e aprender. Se, como professor, posso facilitar esse processo para meus alunos, então estarei cumprindo o papel de agente de transformação, contribuindo para uma educação que, ao invés de reproduzir, questiona e reconfigura o mundo. E se, em minha própria jornada, consigo sobreviver ileso a esse rito, quem sabe poderei inspirar outros a fazer o mesmo.

Referências

- ADAMS, T. E.; JONES, S. H.; ELLIS, C. **Autoethnography**. New York: Oxford University Press, 2015.
- ALVES, Joyce Amâncio. Violência e ação política: Frantz Fanon, Hannah Arendt e reverberações na contemporaneidade. In: _____. **44º Encontro Anual da ANPOCS**, GT23 - Memória Social e Sociedade: os desafios contemporâneos, 2020.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou O ofício do Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- BOURDIEU, P. **Contrafogos**: táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Consultoria: Sergio Miceli, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- DE OLIVEIRA GALLO, Silvio Donizetti. **Educação anarquista**: por uma pedagogia do risco. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 1990. Disponível em: <<https://ccssp.com.br/arquivos/teses/Silvio%20Donizetti%20de%20Oliveira%20Gallo%20-%20Educacao%20Anarquista.%20Por%20uma%20pedagogia%20de%20risco.PDF>>. Acesso em: 15/07/2024

FREUD, Sigmund. **Freud (1916 - 1917)** - obras completas volume 13: Conferências Introdutórias à Psicanálise. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HAN, Byung-Chul. **Capitalismo e impulso de morte**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Editora Vozes, 2021.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Editora Companhia das Letras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do Outro. 2 ed. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. São Paulo: Editora Vozes, 2014.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. Trad. de José Geraldo Couto. São Paulo: Planeta. 2019

16

PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E FORTALECIMENTO DA PINTURA CORPORAL DO POVO KANAMARI - MARAÃ-AM

Sebastião Solart Corrêa ¹



¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas. O mestrando conta com o apoio do Governo do Estado do Amazonas por meio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, com a concessão de bolsa de estudo. Graduado no Curso de Licenciatura Formação de Professores Indígenas - Área Letras e Artes, da FAGED, UFAM. sebastiaosolart1987@gmail.com

Introdução

O trabalho registra realização de atividades pedagógicas na comunidade Kanamari, envolvendo tanto os alunos da escola quanto os demais membros da comunidade, sobre a importância da pintura corporal do povo. O objetivo do projeto é contribuir para fortalecimento desse conhecimento que estava sendo desvalorizado e retomar a prática da pintura corporal. Assim, esse texto objetiva socializar a atividade realizada na aldeia, indicando caminhos para fortalecimento das práticas culturais.

Destacamos que cada povo tem suas próprias pinturas corporais e cada uma com seus significados, e assim por diante, como suas formas de organização em seus territórios sagrados. Segundo Lévi Strauss, as pinturas do rosto conferem, antes do mais nada, ao indivíduo, a sua dignidade de ser humano; operam a passagem da natureza à cultura, do animal “estúpido” ao homem civilizado. Em seguida, diferentes quanto ao estilo e à composição segundo as castas, exprimem numa sociedade complexa a hierarquia do status. Possuem assim uma função sociológica (1957, p. 202).

O autor ressalta a importância do significado da pintura facial para a sociedade de forma geral. E cada povo tem sua forma e particularidade no sentido de pintar o corpo. E o povo Kanamari tem sua particularidade do que diz respeito à pintura corporal. Pintamos o corpo através da pintura dos animais da floresta, que chamamos de ‘djapa’, um sufixo de clãs dos animais.

As ações do projeto fundamentam-se nas orientações pedagógicas para escola indígena, que devem estar alicerçadas no conjunto de ordenamentos jurídicos que asseguram aos povos indígenas, desde a Constituição Federal de 1988, práticas pedagógicas, específicas,

diferenciadas, comunitárias, bilíngue ou multilíngue, conforme o Território e interculturais (na perspectiva crítica) (RCNEI, 1998).

Porém, a educação em nossos municípios não está sendo prioridade, esse descaso prejudica a educação de nossos alunos e profissionais, assim, é necessário que os responsáveis pela educação olhem com mais carinho e responsabilidade para educação. Consequentemente, nós professores das redes municipais procuramos estabelecer estratégias para que a educação e o ensino aos nossos alunos cumpram os direitos assegurados. Assim, a formação superior me possibilitou novos olhares voltados à educação escolar indígena, fundamentada nos princípios da educação escolar indígena, considerando que fatores culturais que estão impregnados na mente dos nossos velhos, são conhecimentos que temos que valorizar e documentar para que as novas gerações tenham o direito de aprender e viver.

Nesse sentido os professores tem dificuldade nas praticas pedagogicas por não ter uma formação continuada para os professores indigenas. Professores atuando em sala de aula sem nenhuma preparação, somente com o ensino medio. É um dos impacto de aprendizagem de nossos crianças e jovens. Sabemos que existe dois campos importante cita, que não pode ser associado em descaso de ensino. A nossa educação escolar indigena tem sua entrada a partir da constituição de 88, e a educação indigena ela vem passando de pai para filho, é uma educação que nós aprendemos na roça, pescando, caçando, tecendo artesanato, fazendo comida, entre outros. Muitas vezes os setores publicos desvaloriozar e não atender de forma respeitosa nossa educação, não dando assitencia para nossa classe de professores indigenas. O artigo mostra alguns momentos importantes desenvovido na escola. Foi um espaço fundamental para despertar meu povo da riqueza da pratica de pintar o corpo, percebemos que atraves da

pesquisa muitas mentes deixaram de ser empueurada e passaram a ajudar nos conhecimentos sobre a pratica de pintar o corpo. Esse é nosso ensino que tem seus conhecimentos proprios, sua ciencias, sua historia, cosmologia. A pratica contou com a reunião inicial com lideranças, professores, alunos e aniãos; divisão das equipes homnens e mulheres para coleta de materiais; produção das tintas; oficina de pintura corporal; e oficina dos resultados. O trabalho foi finalizado com uma grande reunião de resultado da pratica. Fiquei surpreso com as falas de incentivo da pesquisa, principalmente Inçada pelos anciãos, crianças. Se sentiram valorizado por um pesquisador da propria aldeia. Na fala do Jose Pereira diz que “é assim que esses jovens tem aprender com nosso professor, fazer esse trabalho na escola e fora da escola, tao querendo esquecer ja nossa cultura, e não queremos isso, nao quero perder minha cultura”. Essa fala foi muito impactante para mim, e incentivou a continuar com a pesquisa.

A pratica pedagógica na escola municipal indígena Kanamari do povo Tüküná

A pratica pedagogica do projeto vem fazer com que o pesquisador debruce no projeto, se apropriando daquilo que está sendo desvalorizado, buscando o fortalecimento da prática da pintura corporal do povo. É a parte em que alunos, professores e anciões compartilham conhecimentos e descobrem novos caminhos para fortalecimento das práticas culturais, em destaque a pintura.

Para ter um norte, meus orientadores organizaram metodologias para nos ajudar. Foi, a partir daí, que organizei toda o planejamento para executar a seqüência didática. Tive a oportunidade de executar por momentos: o primeiro momento foi reunir com os alunos e professores da turma, juntamente com o Gestor da Escola Municipal Indígena

Kanamari. Foi exposto aos alunos a importância do projeto para o Povo, os objetivos que o trabalho pretendia alcançar, ao mesmo tempo expliquei aos alunos a divisão das atividades durante a semana, com as datas e horários para iniciar as atividades. Os alunos ficaram bastante entusiasmados e curiosos, para saber como iria ser esse trabalho mesmo eu tenha explicado a eles.

Na intenção de cumprir os direitos dos povos indígenas à Educação Escolar Indígena, na graduação, foi elaborado, desde o segundo período, no âmbito do PIBID Diversidade, projeto pedagógico, fundamentado metodologicamente na Pesquisa-Ação, cujos “princípios predisõem os participantes ao reconhecimento da diversidade, já que eles estão diretamente envolvidos na preparação e na concretização de sua própria formação, escolhendo tanto o conteúdo como os procedimentos” (MARRIE THIOLENT e COLETTE, 2014, 208).

A partir daí, organizamos o planejamento para executar a sequência didática, na aldeia. No primeiro momento, reuni alunos, professores e Gestor da Escola Municipal Indígena Kanamari, quando foi exposto o projeto, os objetivos que o trabalho pretendia alcançar, ao mesmo tempo expliquei aos alunos as atividades durante a semana, com as datas e horários para iniciar as atividades. Os alunos ficaram bastante entusiasmados e curiosos, para saber como iria ser esse trabalho, mesmo tendo sido explicado.

Ainda no primeiro momento, foi realizada atividade, inicialmente teórica, envolvendo a comunidade, na escola, sobre Pintura Corporal, posteriormente, projetei vídeo sobre Grafismos de Etnias Indígenas Brasil (NADIA STABILE, 2008), mostrando pintura corporal, cerâmica, cestaria e arte plumaria. Nas atividades, foi observado o rico grafismo dos diversos povos indígenas do Brasil.

Atividade inicial: alunos, professores, gestor, anciã.



Quando o vídeo finalizou, abrimos para manifestação e os adultos se colocaram como ator de sua pintura, dizendo que sabiam fazer pintura, e, ao mesmo tempo, acharam alguns grafismos de outros povos, muito difícil de desenhar. Falaram que todas as pinturas são bonitas. Depois que colocaram suas ideias, rerepresentei o projeto para a comunidade, esclarecendo o objetivo de registrar e valorizar essa prática que já estava sendo perdida. As pessoas presentes na atividade ficaram muito felizes em fazer parte do projeto, que serviria de material didático para os alunos da escola e de outras escolas.

Conhecimento previo dos alunos sobre desenhos de grafismos kanamari



Na sala de aula, também foi desenvolvida atividades para registro dos conhecimentos prévios dos alunos, que também realizaram uma pequena atividade de desenho ou produção textual, relacionado ao tema. Os alunos fizeram vários desenhos sobre tipos de pintura de acordo com seus conhecimentos já obtido com seus pais, conforme orientação, gerando assim, material para começar a pensar em uma proposta de um material didáticos das pinturas corporais, que no final da oficina foram realizadas as pinturas no corpo de cada estudante, quando identificamos o valor que deram com ao trabalho e à pintura, pois todos queriam pintar um ao outro de acordo com as pinturas dos animais.

O próximo momento foi a divisão equipes para coletar os materiais para produção da tinta natural. Assim, foi criada Equipe das meninas, que ficou responsável para apanhar urucum na redondeza da aldeia, e a Equipe dos meninos, responsável de retirar o Jenipapo, que necessitou utilizar a canoa para ir em busca da fruta, pois não há mais na aldeia.

Equipe meninas - Equipe meninos: coleta de materiais para fazer as tintas



Nesse momento do projeto, os estudantes aprendem muito mais que a tinta, conhecem esse processo de identificação da matéria-prima para preparação pintura, que não começa na aplicação da tinta no corpo. Todos das equipes foram orientados e acompanhados de pessoas adultas da aldeia, sendo que algumas conheciam os produtos, mas outras cresceram sem ser ensinado.

De posse dos materiais para produção da tinta, foram realizadas oficinas, ministradas por senhoras da aldeia, para todos aprenderem na prática como as tintas são preparadas, para, posteriormente, ser aplicadas no corpo, utilizando o grafismo do povo Kanamari. Antes da pintura, foi realizada apresentação dos diversos grafismos, sendo que na nossa cultura, dividem-se por gêneros, isto é, os específicos para os homens e os específicos para mulheres. Mas, no decorrer da atividade, foram identificados grafismos que podem ser utilizados por ambos. Todas as informações foram registradas tanto pela escrita quanto por fotos, para, posteriormente, serem apresentadas no TCC e utilizadas na elaboração de material didático.

PINTURA: TŪKŪNĀ KON (pintura – corpo pintado)



O povo kanamari na sua cosmologia e historia carrega até hoje suas marcas no corpo, no espirito os conhecimentos ancestrais. Muitos outros indígenas carregam no corpo e no rosto a identidade cultural do seu povo. As pinturas são as marcas de muitos povos, porém, são diferentes para cada grupo. Hoje existe muita ressignificação de traços e significados, mas os Kanamari ainda não ressignificaram a pintura, ou sejam, marca, traços, histórias. Segundo Creuza Kanamari interlocutora afirma: “não é para inventar pintura kanamari, pintura vem desde quando Tamakuri² criou o mundo. As tintas são feitas de elementos naturais, como urucum, jenipapo, yukui³” e outros elementos da natureza, que podem permanecer na pele por um período de 10 a 20 dias.

Produção da tinta do jenipapo



O momento de explicação sobre as tintas, grafismos foi o mais importante do projeto, por reforçar a necessidade de valorização e fortalecimento da prática da pintura corporal, assim como foi relevante quando cada kanamari expressou, no seu corpo, as pinturas,

² Tamakuri foi quem criou o mundo kanamari e criou a mulher e todos os seres vivos.

³ É uma palmeira que nasce os frutos em forma de cachos, utilizamos para fazer a tinta.

diferenciando a pintura masculina e feminina. Foi explicando ainda que cada pintura representa um animal.

Produção da tinta do Yukui



Esse foi o processo de realização das atividades, sobre o qual, posteriormente, foi desenvolvido seminários na escola, apresentando o resultado do trabalho deles, através de slides. Os alunos ficaram felizes revendo as etapas do trabalho, e mais uma vez se sentiram engrandecidos e fortalecidos com esta grande tarefa e tiveram a oportunidade de expor suas ideias e experiências durante a sequência didática.

Produção da Tinta do Urucum



Destacamos que os conteúdos dos componentes curriculares não foram excluídos das atividades, considerando que é direito promover um ensino com base na interculturalidade crítica e interdisciplinar, assim, trabalhamos produção textual, praticando a escrita, reescrita, leitura, releitura, além de registra conhecimentos que, teoricamente, são da área de ciências, artes, práticas corporais, história, sociologia, inclusive da própria matemática, quando precisamos desenhar os grafismos que são compostos de formas geométricas, por exemplo.

De forma mais abrangente, em todo esse processo prevalece a expressão cultural, discussão fundamental que trabalha com a própria língua kanamari através da pintura, pois falar de uma pintura corporal na língua, tem que falar também em português, sempre usando os dois lados. Sabemos que cada povo tem seu próprio estilo de vida, de pensar, falar, de dançar e um dos exemplos dessa prática de expressar é a própria dança, a pintura.

Considerações finais

No decorrer do trabalho, foi possível envolver turmas com fases de aprendizagem diferentes, o que contribuiu para que a atividade fosse

realizada com sucesso, tornando o projeto de conclusão uma experiência muito importante em minha vida. Durante a execução de meu trabalho e, conseqüentemente, os resultados colocaram em evidência duas situações: o trabalho em si segue sua lógica de construção e os resultados, que me deixam feliz em saber que esse trabalho foi uma inspiração para a valorização e o fortalecimento da pintura corporal para o povo.

Devo destacar a felicidade das famílias vendo seus filhos, alunos participando do projeto, se apropriando do conhecimento sobre pintura corporal. Assim, o projeto alcançou o objetivo esperado, inclusive apontando que nossos jovens e adultos que precisam de professores ativos, e que seja um bom profissional, aprendam as práticas culturais da comunidade, porque muitos comunitários estavam deixando de lado nossos valores, logo a escola é a peça significativa para fortalecimento e registro dos conhecimentos.

O trabalho abriu espaço de descoberta de novos artistas, que são mais práticos em desenhos e gostam de desenhar as pinturas. Da mesma forma posso relatar que a comunidade e professores, ao perceber a importância de se valorizar a cultura interna e tendo a possibilidade de ampliar os conhecimentos acerca da temática e, de se trabalhar com eles no decorrer do ano letivo, posteriormente, trabalharam na semana dos povos indígenas, conteúdos significativos, mesmo que tenha sido uma atividade menor, mas já se mudaram as ações e o interesse em relação à prática cultural e envolvendo a pintura corporal no estudo.

Ao final, caracterizo a realização do trabalho como experiência extraordinária na minha vida acadêmica e profissional, por ter aprendido muito com meus alunos e com nossos sábios, com os quais, de certa forma, trocamos experiência que será transmitida para nossa futura geração. Só para exemplificar, mesmo eu sendo da aldeia, não

sabia o valor e o significado que a Pintura nos traz. Na realidade, não sabia de nada. Foram eles que me ensinaram e me proporcionaram conhecimentos, fazendo com que eu não finalize aqui esse trabalho, mas dê continuidade para ir muito adiante.

Referências

BRASIL. **Parecer CNE/CEB n°.13/2012, aprovado em 10 de maio de 2012**. Brasília, 2012.

BRASIL. **Resolução CEB Nº 3, de 10 de novembro de 1999**. Brasília, 1999

BRASIL. **Resolução Nº 5, de 22 de junho de 2012**. Brasília, 2012

RCNEI. Referencial curricular nacional para as escolas indígenas/Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria de Educação Fundamental. - Brasília: MEC/SEE, 1998.

LEIRIS, Michel. Race et civilisation. Paris: Unesco, 1951. LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e história. In: Raça e ciência (I). São Paulo: Perspectiva, 1970. _____. Tristes trópicos. São Paulo: Anhembi, 1957.

MARIE THIOLENT, Michel Jean; COLETTE, Maria Madalena. Pesquisa-ação, formação de professores e diversidade. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, vol. 36, núm. 2, julio-diciembre, 2014, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, Brasil. <https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=VIDEO+DE+NADIA+STABILE+--+GRAFISMO+INDIGENA>

QUINTO SOPRO
EXPERIÊNCIAS PERFORMATIVAS

IGAPÓS: MUNDOS IMAGINAIS NO CAMINHO DA CANOA

Rita de Almeida Castro ¹

Carlos Corrêa Praude ²

simetria de mundos
afoga os diversos assombra o singular

Resumo

Canto das Ondas, coletivo vinculado ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, da Universidade de Brasília, a partir de performances realizadas no Parque Nacional de Anavilhanas, no Amazonas, em 2024, apresenta um ensaio visual e poético.

Para a nossa composição imagético-cênico-sonora, percorremos alguns igarapés, curso d'água amazônico, cujo nome, derivado do tupi, significa "caminho da canoa". Nesses percursos, a canoa se apresentou silenciosa, deslocando-se espacialmente sem fazer ruídos, imbricando-se, assim, na paisagem. Ao adentrarmos, com a canoa, os igapós – do tupi, “raízes d'água” –, obtivemos uma vivência de conexão com atmosferas, que remetem a estados oníricos e fomentam o chamado “campo imaginal”. Uma experiência estética e sensorial, a qual evidencia e espelha a fusão entre a vida, os elementos água, luz, terra, ar, os animais e a floresta.

¹ Pós-doutoranda no Lume Teatro - Unicamp, em Campinas. Pós-doutora em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Professora na graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da UnB. Coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, participa dos coletivos Teatro do Instante e Canto das Ondas. e-mail: ritadealmeidacastro@gmail.com

² Pós-doutorando no Programa de pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi (UAM/SP). Possui pós-doutorado, doutorado e mestrado pelo PPG-Arte da UnB. Participa do grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e do coletivo Canto das Ondas. e-mail: ccpraude@gmail.com

Realizamos as performances com um cristal de quartzo, que nos acompanha, desde 2016, em ações artísticas. Entramos na floresta, em sintonia com os seus aromas e diversidade sonora, percebendo a temperatura do dia e a presença fugidia da luminosidade, a qual movimentava-se entre as árvores, em uma alternância de luz e sombra.

Tamanho repertório imagético e sonoro desdobrou-se em vídeos e ensaios fotográficos, atuando como micronarrativas, com a potência de fabular e ampliar o campo da imaginação, remetendo tanto a abordagens míticas quanto a percepções das relações entre o humano e o não humano. Em meio ao caos e à turbulência, que vivenciamos junto ao planeta Terra, tais expressões artísticas tencionam provocar outras cosmopercepções possíveis a serem atualizadas e transcritas em coletivo.



espelho líquido
fricciona as bordas
impulsiona sonhos

Movidos pelo desejo de ampliar campos de percepção, cultivar espaços de silêncio e adentrar tempos dilatados, criamos o *Canto das Ondas*. Em 2016, o nosso coletivo iniciou a sua jornada com um cristal

de quartzo branco, que percorreu paisagens diversas no Atacama, Chile, nas regiões do Jalapão, dos Lençóis Maranhenses, da Chapada Diamantina, da Amazônia e da Chapada dos Veadeiros no Brasil, além das proximidades do Monte Fuji, Kanazawa, Tóquio e Kyoto, no Japão – sempre buscando a ativação das dimensões estéticas e simbólicas desses lugares.

O cristal para nós, do coletivo, gera movimento e ação, atuando como um portal e nos colocando em estado de prontidão e de entrega para o instante. Desse modo, abre-nos passagens para estados alterados de percepção na relação com o corpo, pondo-nos em situação de travessia.

As ações performativas com o cristal, nessas paisagens, desdobraram-se nas seguintes exposições: *Por sobre o tempo cristal corpo flutua*, em 2018, e *Onírica*, em 2023 – ambas no Museu Nacional da República, em Brasília. Estamos criando, agora, *Tempos Oníricos*, e as imagens poéticas que apresentamos, aqui, integram essa obra em processo, tendo como foco a pesquisa e a experiência no Parque Nacional de Anavilhanas, Amazonas, em 2024³.

³Veja o vídeo *Caminho da canoa* (1 minuto). Disponível em: <https://youtu.be/ejrt8cc7AqM>

Performance: Rita de Almeida Castro. Imagens: Carlos Praude. Paisagem sonora: Felipe Castro Praude.



solto meu corpo na correnteza
sou atravessada por luzes
em camadas



no alto da árvore
respiro com sopro brando
vida em fluxo



estranho a mim mesma
tenho medo do escuro profundo
e das barbatanas que nascem no meu peito



fantasmas em mim
ressoam como badaladas
de um tempo sem tempo



pouso como pólen
entro no fluxo eterno
ir e vir



balanço no vento
levada por tempestades
espiralo no ar



pele quente da serpente
faz companhia
dança

Em nossas performances, inspiraram-nos, no mundo imaginal, autores como Gaston Bachelard, Henry Corbin, James Hillman, Gustavo Barcellos e Jean-Yves Leloup, entre outros, os quais fornecem distintas perspectivas sobre esse universo, que pode ser acessado por meio de sonhos, devaneios, visões, imaginação. Esses acessos ampliam as possibilidades de explorar outras dimensões do si-mesmo, dispondo do potencial de transformar a maneira como nos relacionamos com o mundo e as obras artísticas.

Como sugere Gustavo Barcellos, psicanalista junguiano, há no mundo ocidental um dilema dicotômico muito presente, confrontando mente e matéria, corpo e espírito, mas "entre esses dois, há esse terceiro caminho, essa terceira realidade intermediária a que o filósofo Henry Corbin chamou de mundo imaginal, e que nós chamamos de alma" (2023, p. 64). Nos questionamos, em consonância com as indagações do filósofo Jean-Yves Leloup, "Como entrar no mundo imaginal? (...). Nosso olhar está sempre voltado para fora. Aqui a questão é virar o olhar para dentro" (2023, p.36). Para acessar este mundo imaginal, na acepção deste autor, "é preciso reencontrar essa dimensão contemplativa, essa dimensão silenciosa" (2023, p. 44).

Nas performances nos igapós – florestas espelhadas –, exercitamos, entre árvores, a escuta atenta e a conexão com tempos dilatados, propiciadas pelo ritmo próprio da canoa. Para Barcellos, em artigo intitulado "O diálogo entre James Hillman e Gaston Bachelard", o mundo imaginal não pode ser percebido pela via dos cinco sentidos, mas, sim, pela atividade cognitiva da própria imaginação, aquilo que Corbin, denomina como "o pensamento do coração". Para alcançarmos a complexidade da imagem no campo imaginal, temos, segundo Barcellos, de entender a noção de simultaneidade, ou seja, a "abolição

da sua inscrição no tempo. Esse mundo imaginal está para fora do tempo" (2023, p. 65).

Cabe assinalarmos que o psicólogo junguiano James Hillman compreende o coração como órgão imaginal. Pela sua argumentação, é preciso redescobrir o coração em seu imaginar real imediato. Trata-se de uma abordagem, que visa transferir a perspectiva da reflexão mental em direção à ampliação da capacidade de imaginar. Ao deslocar o lugar da alma e do cérebro para o coração, promovemos a possibilidade de articular novas conexões com a sensibilidade estética. O pensamento do coração seria o pensamento das imagens, o coração enquanto lugar da imaginação, que, por sua vez, é a voz desse órgão.

Para Barcellos, no mundo imaginal, “todos os processos que pertencem a uma imagem são inerentes a ela e estão presentes ao mesmo tempo, todo o tempo” (2023, p. 66). Por essa abordagem, a imagem é portadora de múltiplas proposições e significados simultâneos. Nesse sentido, a nossa dificuldade de compreendê-las nos sonhos, por exemplo, está associada com o costume de interpretar, de forma linear, o que é comum em nossa cultura, a qual possui a tendência e a necessidade de transformar imagens em histórias, inserindo-as em uma temporalidade contínua.

Ao argumentar que a ligação entre o coração e os órgãos do sentido é estética, Hillman apresenta, então, uma noção fenomenológica para o termo *aisthesis*, que, na sua visão, em sua origem, equivale a "absorver" e "respirar" – um "suspiro", aquela reação primeira diante de algo que nos afeta. Para o autor, inalar, trazer o mundo para dentro, "significa aspirar ou inspirar as apresentações literais das coisas profundamente. (...) significa interiorizar o objeto nele mesmo, em sua imagem, de modo que a imaginação *dele* é ativada (em vez da nossa)" (2010, p. 48-49). Nessa

perspectiva, compreendemos que o pensamento do coração pode ser explorado e vivenciado no campo da criação artística.

O antropólogo João Paulo Lima Barreto, indígena do povo Tukano, em seu livro *O mundo em mim: uma teoria indígena e os cuidados sobre o corpo no Alto Rio Negro* (2022), apresenta uma narrativa mítica, que descreve a organização de seis elementos que constituem o mundo terrestre: luz/vida, floresta/vida, terra/vida, água/vida, animal/vida e ar/vida. Por último, todos os elementos estão presentes no humano/vida. Uma dimensão que diz respeito à condição e à potência humana em que podemos entender que as formas de luz, floresta, ar, terra, água e animais se integram como elementos constitutivos do corpo humano.

Em nossa experiência performativa, as imagens dos seis elementos nos inspiraram e nos mobilizaram como campo poético para a conexão e a integração com os igapós, em Anavilhanas. No caso da canoa percorrendo e deslizando sobre o igapó, procuramos entrar em sintonia tanto com o seu tempo dilatado quanto com a sensação singular de estarmos em uma floresta espelhada, com sons, bichos, temperatura própria e, ainda, uma luminosidade desvanecente, por entre as árvores, em uma alternância de luz e sombra, luz-vida. As imagens que esta travessia nos suscitou levam-nos ao cultivo da alma, ao pensar em fabulação, à fantasmagoria, impelindo-nos a uma abertura voltada à percepção de campos invisíveis, que se materializam no corpo-vida. Como diria Hillman, em um movimento que busca o re-encantamento do mundo.



imersa em profundezas
travessias orgânicas
mergulho imaginal

Referências:

- BARCELLOS, Gustavo. Diálogos entre James Hillman e Gaston Bachelard. In: SCHWARZSTEIN, Marco André (org.). *Mundos imaginais segundo Corbin, Hillman e Jung*. Brasília: Academia Imaginal, 2023. p. 56-73.
- BARRETO, João Paulo Lima. *O mundo em mim: uma teoria indígena e os cuidados sobre o corpo no Alto Rio Negro*. Brasília: Editora Mil Folhas, 2022.
- HILLMAN, James. *O pensamento do coração e a alma do mundo*. Campinas, SP: Verus, 2010.
- LELOUP, Jean-Yves. Sobre o mundo imaginal. In: SCHWARZSTEIN, Marco André (org.). *Mundos imaginais segundo Corbin, Hillman e Jung*. Brasília: Academia Imaginal, 2023. p. 32-45.

SOBRE OS/AS AUTORES/AS E ORGANIZADORES

André Duarte Paes

Artista-docente da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP/SP - 2024; Mestre em Letras e Artes pela UEA/AM em 2015; Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela UNINORTE/AM - 2011; Graduado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná - FAP/PR - 2000; Corpo de Dança do Amazonas - CDA de 2002 a 2019 e Diretor da Entrecorpus Companhia de Dança de 2002 até o momento atual. E-mail: apaes@uea.edu.br

André Sanches de Abreu

Doutorando em Antropologia pela Universidade de São Paulo e pesquisador do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA - USP), trabalha com os Ka'apor desde sua investigação do mestrado dedicado à pajelança. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as artes verbais ka'apor. E-mail: andre.abreu@usp.br

Artemis Soares

Professora Titular da Faculdade de Educação Física e Fisioterapia da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Email: artemissoares@yahoo.com.br

Amanda Pinto

Professora do curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas, docente do Mestrado Profissional em Artes – UFAM/UEA/UDESC, Coordenadora do Programa de Extensão Pólo Arte na Escola-UEA, Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. E-mail: amandapinto44@gmail.com

Carlos Corrêa Praude

Pós-doutorando no Programa de pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi (UAM/SP). Possui pós-doutorado, doutorado e mestrado pelo PPG-Arte da UNB. Participa do grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e do coletivo Canto das Ondas. e-mail: ccpraude@gmail.com

Cristiane de Andrade Buco

Doutora em Arqueologia pela Universidade de Trás-os-montes e Alto Douro (PT) / USP-MAE (BR) Arqueóloga do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Ministério da Cultura. E-mail: archeocris@icloud.com

Deise Lucy Oliveira Montardo

Doutora em Antropologia Social pela USP. Atualmente é professora colaboradora no PPGAS/UFAM e pesquisadora do INCT Brasil Plural. Foi presidenta da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), na gestão 2013/2015. Tem experiência nas áreas da Antropologia e da Arte, com ênfase em Etnomusicologia, atuando principalmente nos seguintes temas: antropologia da arte, etnologia indígena, etnomusicologia, música e xamanismo. <http://lattes.cnpq.br/6344437017920336>

Jeferson Bastos de Souza

Doutorando em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/PPGAS/USP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA). Especialista em Docência no Ensino Superior pela Faculdade Metropolitana de Manaus/AM. Licenciatura em Artes Visuais pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci. Bacharel em Teatro pela Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT/UEA). Editor da Revista Discente Cadernos de Campo (PPGAS/USP). Organizador da Sexta do Mês (Evento Discente do PPGAS/USP). Vice-coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni (IPT).

Gabriel F. de Oliveira

Professor da Secretaria de Estado da Educação do Piauí. Doutor em Arqueologia pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Email: gfrechiani@hotmail.com.

Gilmara Cruz de Araújo

Em fase final de doutoramento em História pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em História pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Graduada em História pela Universidade Estadual da Bahia (UNEB). Pesquisadora de Práticas de Magia e Feitiçaria no Brasil Colonial desde a Graduação.

Autora do livro “Práticas de Feitiçaria: o caso de Maria Cajada”, lançado em 2017 pela editora Página 42 e relançado em 2019 pela editora Via Sestra. Dedicar-se aos estudos da

Magia/feitiçaria/bruxaria e possui experiência em pesquisa na área de América Portuguesa ou Brasil Colonial, a partir da História Cultural, com ênfase em religiosidades. É organizadora da Jornada de Filosofias Ocultas: Bruxaria como Cultura, Ciência e política da Universidade de São Paulo, junto ao professor Oliver Tolle e a mestranda Andrea Sechini. Além disso, é qualificada em Dança e é pesquisadora autônoma da relação corpo/dança/oculto/magia, sendo professora, produtora de eventos e coreógrafa. É idealizadora do Coven All The Witches Dance® de Dança Performágicka, conceito que desenvolve. E-mail: gilmaracruzaraujo@gmail.com

Ingrid Ranieri

Ingrid Ranieri é atriz, indígena da etnia Tupinambá, nasceu em Belém do Pará e foi criada em Macapá, Amapá. Atualmente mestranda em artes cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. cursou Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, foi bolsista do programa de mobilidade acadêmica na UNIRIO. Formada em bacharelado em teatro pela faculdade CAL de artes cênicas. E-mail: ingridranieri.atriz@gmail.com

João Petrolino

João Petronílio é artista da dança, professor-pesquisador de performance-ritual. Docente (temporário) do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco, (UFPE). Doutorando em Artes Cênicas pela Escola de Arte e Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP), (Bolsista CNPq). Mestre em dança pelo Programa de pós-graduação em dança pela Universidade Federal da Bahia (Bolsista CAPES). É bacharel e licenciado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa. É editor da Revista “ASPAS” (Qualis, A1) do (PPGAC/ECA/USP).

E-mail: joaopaulopetronilio7@gmail.com

Juliana Belota

Jornalista, educadora e ativista ambiental, que dedica sua vida à promoção das culturas e das vozes das populações amazônicas. Com um olhar atento para as interconexões entre o social e o ecológico, ela pesquisa formas de representação que refletem a rica diversidade da região. Sua versatilidade na comunicação a levou a criar e participar de projetos em diversas áreas, incluindo literatura, teatro, radiodifusão, mídias digitais e cinema. Atualmente, Juliana é pesquisadora colaboradora no Laboratório de Manejo de Fauna do INPA - Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia e no REDEFAUNA, onde

trabalha em prol da conservação da fauna amazônica. Além disso, é mestre em sociologia e coordena o Projeto Arte e Comunidade no Programa de Extensão em Artes Cênicas da UEA e participa ativamente da Escola Humanizada de Aplicação da Universidade Estadual do Amazonas. Juliana também é membro da comissão organizadora das Jornadas Internacionais do Teatro do Oprimido e Universidades (JITOU) e curadora do Projeto Acervo PhotoAmazonica, sempre buscando maneiras de conectar arte, educação e ativismo em seu trabalho.

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Professor Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas. Professor Colaborador do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social– UFAM. Pós-doutorado em Teatro pela Universidade de São Paulo. Doutor e Pós-doutor em Antropologia Social (UFAM). Bacharel e licenciado em Artes Cênicas (UFG). Na modalidade participante integra os seguintes Grupos de Pesquisa: Grupo Maracá CNPq/UFAM, Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena – NEAI-UFAM, grupo IMAM: Imagem, Mito e Imaginário nas Artes da Cena CNPq/UFG e o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama NAPEDRA CNPq/USP. É integrante pesquisador da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Coordenador do Instituto de Pesquisa Tabihuni e Pesquisador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Brasil Plural – IBP. luizdavipesquisa@hotmail.com

Kleber Benício

Artista-professor-pesquisador. Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Autor do livro - A Recepção Cênica Transestética (2023). Criador do Teatro do Irrupto. E-mail: kleberbeniciop@gmail.com

Leandro Paiva

Graduado em História (Universidade Federal do Estado do RJ). Pós-Graduado em Museografia & Patrimônio Cultural (Claretiano); Pós-Graduado em Arqueologia (Claretiano); Mestre e Doutorando em Antropologia Social (Universidade Federal do Amazonas). Membro da Associação Brasileira de Arte Rupestre (ABAR). E-mail: professorleandropaiva@gmail.com

Luiz Otavio Bastos

Luiz Otavio de Araujo Bastos. Médico de família e comunidade, mestrado em Saúde Coletiva, ênfase em Ciências Sociais em Saúde pelo ISC-UFBA, supervisor em saúde indígena e consultor do Centro de Tradições Indígenas e Terapias Complementares Shubuã Tapu Kayati. E-mail: luizotavio.bastos@gmail.com

Marília Vieira Soares

Doutora em Educação (UNICAMP/SP); mestre em Artes Cênicas (USP/SP); graduada em Licenciatura em Dança (UNICAMP/SP) e professora aposentada/colaboradora no Instituto de Artes da UNICAMP/SP. E-mail: mvbaiana@gmail.com

Marcial Cotes

Professor Titular da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC; Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); e Líder do Grupo de Pesquisa Manifestações de Lazer e Aventura na Natureza (MALAN/CNPq/UESC). E-mail: mcotes@uesc.br / Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6345-3715>

Michel Justamand

Professor Associado II do Curso de Antropologia da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Email: micheljustamand@yahoo.com.br

Nayara Marcelly Ferreira da Silva

antropóloga e doutoranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM). Minha pesquisa é tecida em parceria com as mulheres quilombolas de Laranjal e Morro de Cambambi, no estado de Mato Grosso, onde aprendo, na troca e na escuta, as práticas de cuidado e a produção de conhecimentos que emergem das cosmopolíticas quilombolas. Minha trajetória é orientada academicamente por Sônia Regina Lourenço e Thiago Mota Cardoso e, sobretudo, pelas provocações e conhecimentos de Joana Astrogida, Laita Olária e Maria José Pedroso, mulheres quilombolas que se nomeiam parteiras e raizeiras e com quem caminho, aprendendo nos territórios que habitam e nas histórias que tecem. E-mail: nana.nayara26@gmail.com

Pedro Paulo Funari

Professor Titular do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Email: ppfunari@uol.com.br

Rafael Cesar da Costa Corrêa

Idealizador do projeto literário Teias Urbanas, é professor de História da rede pública estadual do Amazonas - SEDUC. Publicou os livros de poesia 'A emoção e os Rastros' (2014); 'Teias Urbanas' (2019) e Corpo Cidade (2021). Através do projeto lançou a 'Exposição Digital – Videopoesias na rua'. Pesquisa, além de poesia, performance e palhaçaria, atuando na cidade de Manaus em diversos curtas-metragens e no grupo de palhaçaria 'Roda na Praça'. Graduado em História pela Universidade Federal do Amazonas. Mestrando pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade do Estado do Amazonas, linha de pesquisa: “Crítica, interpretação e história das formas de arte” e artista pesquisador do Instituto de pesquisa Tabihuni. Bolsista pela FAPEAM - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas. rcdcc.mic23@uea.edu.br

Rita de Almeida Castro

Pós-doutoranda no Lume Teatro - Unicamp, em Campinas. Pós-doutora em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Professora na graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da UnB. Coordena o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, participa dos coletivos Teatro do Instante e Canto das Ondas. e-mail: ritadealmeidacastro@gmail.com

Robson Haderchpek

Ator, diretor, pesquisador e professor associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Coordenador do Projeto de Pesquisa “Poéticas Decoloniais nas Artes da Cena: Identidade e Performatividade” (CNPq). Foi presidente da Abrace - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Gestão 2017- 2018) e é co-fundador do GT Mito, Imagem e Cena da ABRACE. Bacharel em Artes Cênicas, Mestre e Doutor em Artes pela UNICAMP. Realizou dois Pós-Doutorados, um na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Áustria (2014/2015) e outro no PPGAC da UFBA (2020/2021). Professor Associado do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Professor colaborador no Doutorado em Ciências da Educação do Instituto Superior de Ciências de Educação do Sumbe, Angola. Membro dos Grupo de Pesquisa

CIRANDAR, ÍMAN e *Poéticas do Aprender*. Diretor do *Arkhétypos Grupo de Teatro*. Bolsista Produtividade CNPq. E-mail: rob_hader@yahoo.com.br

Sebastião Solart Correa Povo Kanamari

Na língua Kanamari me chamo Tukuna Konpyo. Sou brasileiro, indígena do Povo Kanamari, nascido na localidade Tucaia em 31 de dezembro de 1987, no município de Maraã - AM. Entre 2013 e 2019 cursei a graduação na Licenciatura Formação de Professores Indígenas da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, em Letras e Artes, fazendo parte da primeira turma do Médio Solimões. Sou Professor Indígena e morador da Aldeia São Francisco, área indígena, localizada na margem esquerda do Rio Japurá. Atualmente resido em Manaus desde 2022 quando ingressei no mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM. Trabalho no conselho estadual de educação escolar indígena - CEEI-AM, como vice presidente do Conselho. Em 2024 ingressei no doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFAM. E-mail: sebastiao.solart1987@gmail.com

Perpétua Suni Povo Kukama

Mestra em Antropologia. Trabalho atual consultora do PGTA e projeto de crédito de carbono.

Vitor Almeida

Doutorando em Planejamento e Gestão de Territórios na Universidade Federal do ABC - UFABC, Mestre em Análise GeoAmbiental pela Universidade de Guarulhos - UNG e Docente no Centro Universitário FECAP. Email: vitor.almeida@ufabc.edu.br

Viviane Palandi

Atriz, preparadora corporal, preparadora de elenco, graduada em Teatro pela Escola de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas (ESAT-UEA) em Manaus - AM. Formada pela Escola Livre de Teatro em Santo André - SP, mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH-UEA) e artista pesquisadora no Instituto de Pesquisa Tabihuni - IPT.

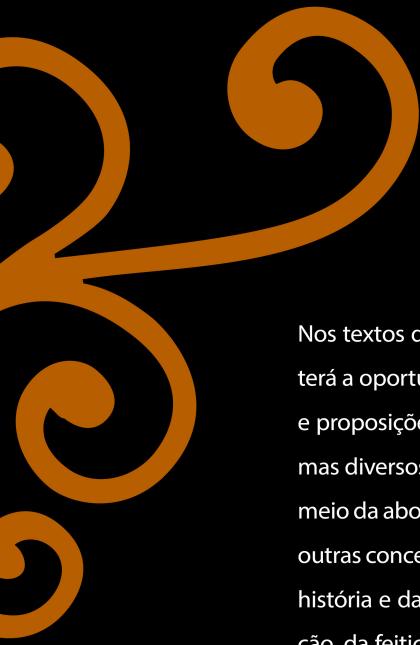


A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org



Nos textos destes cinco sopros que aqui foram apresentados, o leitor terá a oportunidade de fazer um mergulho nos mais diferentes temas e proposições de pesquisa, perpassando por áreas distintas e problemas diversos. Além das categorias de corpo, performance e ritual, por meio da abordagem investigativa dos/as autores/as também surgiram outras conceitualizações e temas de pesquisa que tocam no campo da história e da historiografia, dos xamanismos, da semiótica, da educação, da feitiçaria, dos sonhos e dos afetos. Em meio a toda essa transversalidade e interdisciplinaridade, características essas trabalhadas e desenvolvidas no Instituto de Pesquisa Tabihuni, que propomos um livro permeado de vida e movimento, transposição e conexão, continuidade e descontinuidade.

Jeferson Bastos
Luiz Davi Vieira Gonçalves

