

DIÁLOGO COM OS SABERES KOKAMA E TIKUNA TRANSFORMANDO AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS-PEDAGÓGICAS DE UMA PERFORMER-PROFESSORA.

Vanessa Benites Bordin¹

Resumo: Neste artigo é feita uma reflexão sobre a pesquisa realizada no campo das práticas pedagógicas e experiências performativas vividas junto aos indígenas das etnias Kokama e Tikuna, que se pautaram pelo desejo de diálogo com os seus saberes, no intuito de propiciar encontros com trocas culturais que gerassem conhecimento, fortalecendo as vozes dos sujeitos envolvidos - os indígenas, os alunos-performers e a performer-professora. A proposta nasce do projeto de extensão “Contadores de histórias: o teatro popular de formas animadas na comunidade” que busca tornar fluido o processo de ensino-aprendizagem dos estudantes do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, bem como as experiências pedagógicas desenvolvidas na comunidade.

Palavras-chave: Contadores de Histórias; Educação Indígena; Prática Artística-Pedagógica.

Dialogue with Kokama and Tikuna knowledge transforming the artistic-pedagogical practices of a performer-teacher.

Abstract: This study reflects the research carried out in the field of poetic experiences and pedagogical practices lived with the indigenous peoples of the Kokama and Tikuna ethnic groups, who were guided by the desire for dialogue with their knowledge, to provide encounters with cultural exchanges that generated knowledge, strengthening the voices of the subjects involved - the indigenous people, the student-performers and the performer-teacher. The proposal is born from the extension project “Storytellers: popular theater in animated ways in the community” that seeks to make the teaching-learning process of students of the Theater Course at the State University of Amazonas fluid, as well as the poetic experiences developed in the community.

Keywords: Artistic-Pedagogical Practice; Indigenous Education; Storytellers.

INTRODUÇÃO

A possibilidade de experienciar trocas poéticas com os indígenas das etnias Kokama e Tikuna que vivem na comunidade indígena Parque das Tribos, localizada no perímetro urbano de Manaus, Amazonas, acontece a partir dos encontros com as professoras indígenas Tsuni Kokama e Mepaeruna Tikuna através do projeto de extensão “Contadores de histórias: o teatro popular de formas animadas na comunidade” desenvolvido pelo Curso de Teatro da

¹ Professora adjunta do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas (vbordin@uea.edu.br).

Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Para situar o leitor vou narrar como essa história começou.

Em outubro de 2017, ocorreu um encontro promovido por pessoas de diferentes áreas (direito, artes, antropologia, biologia, educação...), lideranças indígenas do Parque das Tribos, do Parque das Nações (outro bairro indígena da cidade) e alguns políticos da cidade para se pensar ações de vitalização e restauração da região do Tarumã, onde está localizado o Parque das Tribos, outros bairros, sítios e chácaras no perímetro urbano de Manaus.

Esse encontro se deu no sítio que é sede do Espaço Cultural Uarumã, onde são promovidos eventos de yoga, ayuverda, ayahuasca e alguns rituais indígenas. Uma roda foi formada para que todos se apresentassem e falassem sobre suas atividades e propostas para contribuir no processo de vitalização da região que há vinte anos era um espaço de lazer da cidade com seus igarapés e áreas de floresta preservadas. No entanto, foi sendo degradado durante esses anos e hoje sofre com uma quantidade absurda de lixo que é depositada nos igarapés, áreas verdes e terrenos baldios. Nessa época ainda era recente a notícia da construção de um lixão no KM 13 da BR 174 às margens do igarapé do Leão, maior afluente do Rio Tarumã, um crime ambiental que afetaria principalmente as populações menos favorecidas.

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

Depois de todos os presentes no evento se apresentarem, as pessoas que sentiram mais afinidade poderiam se reunir em pequenos grupos para conversar melhor sobre suas ideias. Eu e Tsuni Kokama nos escolhemos, por nosso jeito tímido, de pouca fala, e por sermos professoras, mas juntas conversamos bastante. Assim, descobrimos mais coisas em comum, ela que trabalha com contação de histórias nas bibliotecas, ao saber que eu era professora do curso de Teatro da UEA sugeriu que pensássemos alguma atividade nesse sentido no Parque das Tribos.

Tsuni falou em teatro de fantoches (fez um movimento com as mãos que remete a eles, o movimento da articulação da boca dos fantoches de luva) e tudo

se conectou. Conteí sobre o projeto de extensão que desenvolvo na UEA desde 2014 envolvendo a contação de histórias com o teatro de formas animadas: “Contadores de histórias: o teatro popular de formas animadas na comunidade”, ao lado dos estudantes dos cursos de licenciatura e bacharelado em Teatro. Projeto que é parte de um projeto coletivo, ao lado de outros professores do curso de Teatro e de Música, de produtividade acadêmica intitulado: “Encontro das águas: projeto de Teatro, Música e Comunidade”, unindo pesquisa, ensino e extensão com o intuito de tornar fluido o processo de ensino-aprendizagem dos estudantes, bem como as experiências artísticas-pedagógicas desenvolvidas na comunidade, partindo da vivência de troca entre universidade e comunidade.

Além de considerar as práticas poéticas desenvolvidas no contexto da comunidade nos propomos a pensar sobre a sua realidade. Com a prática de contar histórias contemplamos as experiências vividas pelos diferentes sujeitos, refletindo sobre as possíveis contribuições que as práticas performáticas podem oferecer ao ampliar as percepções estéticas e sensíveis, aproximando crianças, jovens, adultos e idosos.

Temos constatado que ao articular o conhecimento acadêmico engendrado aos saberes da comunidade é possível proporcionar a construção de novas experiências estéticas significativas para todos os participantes. Existem alguns núcleos de pesquisas em diferentes comunidades periféricas² de Manaus que se fortalecem enquanto um coletivo maior que chamamos de “Arte e Comunidade”, formando multiplicadores dentro das próprias comunidades, visando a autonomia dos envolvidos para a realização das práticas poéticas.

² Iniciamos com a comunidade Colônia Antônio Aleixo, zona leste de Manaus. Um bairro que ainda hoje é visto com preconceito devido à sua história, tendo sido nos anos 1940 um lugar que abrigava o leprosário da cidade, evitado pelas pessoas da cidade e sem receber a devida infraestrutura que deveria ser oferecida pelos órgãos públicos. Quem toma conta das ações no bairro são alguns alunos que já se formaram em Teatro na UEA, ao lado de outros estudantes em formação. Ainda contamos com Dona Socorro, uma multiplicadora da própria comunidade, que foi parceira do projeto desde o início, acompanhando as crianças até a Universidade e nos recebendo na comunidade. Dona Socorro aprendeu a fazer bonecos e máscaras e hoje trabalha com as crianças e adolescentes de forma autônoma em um espaço dentro da comunidade. Outra comunidade em que atuamos é no Quilombo Urbano de São Benedito, onde a cultura afro se faz presente, principalmente na figura das crioulas que movimentam diferentes ações em prol da comunidade. Começamos ações no PROSAMIM (Programa Social e Ambiental dos Igarapés de Manaus) com habitações populares, na zona sul, próximo a ESAT (Escola de Artes e Turismo) da UEA que é onde o curso de Teatro funciona. Mais recentemente - desde agosto de 2017 - estamos na comunidade indígena Parque das Tribos, sendo o coletivo que atua nesse espaço coordenado por esta pesquisadora.

Abaixo o depoimento concedido pela professora Amanda Aguiar Ayres, idealizadora do “Arte e Comunidade”, falando um pouco sobre o projeto:

O ‘Arte e Comunidade’, eu acredito muito que se faz no trabalho de formiguinha, pensando nesse lugar de transformação que se dá numa dimensão espiralada, porque quando a gente fala na desconstrução da pirâmide para a abertura da ciranda como proposta de criar uma realidade para além do sistema capitalista, esse é o propósito, o objetivo principal para mim, todo o resto é desdobramento, como a gente vai fazer, as metodologias que a gente utiliza. Mas a proposta é destruir a pirâmide do sistema capitalista e criar uma realidade: humana, solidária, colaborativa, afetuosa, pautada em outros valores. Se a gente for ver na época das sociedades matriarcais há quatro mil anos atrás, que era de base comunitária, se dava nessa dimensão, com uma integração com a natureza, arte e vida interconectada, um espaço que vê a abundância, colaboração, solidariedade, são todos os valores inverso ao sistema capitalista e patriarcal, que vai reproduzir o discurso de ódio, competição, individualismo. Pensar na construção de uma nova realidade vem muito desse lugar matriarcal de base comunitária, por isso que eu acho que a dimensão de estar nas comunidades significa transformar o mundo, de propor e de criar todos juntos nessa ciranda um novo modelo de sociedade. Eu acredito que a gente tem total potencial para isso, o ‘Arte e Comunidade’ vai espalhando sementes e a gente nem tem mais controle sobre elas, e nem tem que ter, porque a ideia é que os multiplicadores e as multiplicadoras sejam autônomos. Mas se a gente for ver, por exemplo, o Alex já levou para o Educandos, que já é uma outra comunidade, que já está se desenvolvendo com um multiplicador que a gente nem tem mais controle. O Kevin já levou o Maculelê para o Teatro Amazonas, para apresentar no ‘Breve Cenas’, esse é um desdobramento do ‘Arte e Comunidade’ que a gente não tem mais controle. Em que medida os desdobramentos desse trabalho vão indo para outros lugares que a gente nem sabe mais por onde esses multiplicadores andam com seus bolsos cheios de sementes e suas mãos cheias de flores. E a cada fruto, que eu vejo que cada multiplicador é um fruto de uma árvore gigante é cheio de sementes e que vai gerando mais sementes e mais sementes e que não tem fim. E por isso é tão lindo. Verdadeiramente acho que esse trabalho é um trabalho de dedicação da nossa vida, da nossa história, de muito trabalho, ele é muito inspirador, transformador. E também, levo na boa, às vezes, as pessoas não nos entenderem e verem a gente com certo preconceito porque somos mulheres, trabalhamos com a periferia, trabalhamos com quem está na periferia da periferia que são os indígenas, a negritude e dentro do espaço da academia as figuras vão valorizar o que, o homem branco europeu, e a gente está

falando de uma outra coisa, e aí está o grande salto, porque a gente é desvalorizado justamente por falar da identidade e cultura local. Olha que interessante isso, porque aí tem uma série de desdobramentos que é que a Joana Abreu vai chamar de torcicolo cultural, que de tanto a gente olhar para o outro, a gente fica com torcicolo, porque o que vem de fora sempre é melhor, só que aí também tem um discurso político muito interessante que é pensar que um processo como esse de valorizar sempre o que vem de fora em prol da identidade e da cultura local é uma perspectiva estratégica, porque a partir do momento que as pessoas não valorizam sua própria identidade e aceitam a cultura do outro como melhor, você impõe um nazismo facilmente, e foi partir desse discurso que o nazismo se impôs, dizendo que existe uma cultura que é superior a outra, não existe isso, não existe cultura superior e cultura inferior, existem culturas. (2019).

Assim, falei a Tsuni que o trabalho com o teatro de formas animadas envolvia o mundo dos bonecos (os fantoches como ela demonstrou com as mãos), das máscaras, dos objetos e das sombras. Tsuni ficou empolgada com a proposta, ela havia encaminhando um projeto para a Secretária Municipal de Educação (SEMED) intitulado “Aprendendo Kokama através da história”, logo, consideremos como poderíamos unir os dois projetos na prática, sendo algo que contribuísse com a ideia de Tsuni a partir do que tínhamos enquanto pesquisa e prática artística. A proposta agregaria muito ao “Arte e Comunidade”, já que estávamos expandindo nossas ações para mais uma comunidade, onde eu seria a professora coordenadora responsável, pensando em um diálogo com os saberes ameríndios.

É constante a reflexão do coletivo que faz parte do projeto sobre como trabalhar com a comunidade e principalmente no caso do Parque das Tribos com a alteridade - que vai se fortalecendo com a prática - juntos na construção de um caminho que está se delineando amparado por teorias e experimentações.

Estamos atuando com as crianças e os jovens no intuito de fortalecer o que eles já têm enquanto potencial poético, a partir da realidade amazônica que vêm de sua maneira de se colocar e agir no mundo, característica de seu modo de vida ameríndio, fortalecendo o que é desenvolvido pelas professoras indígenas.

Neste sentido, esta abordagem é fundamentada na bagagem cultural ‘encorporada’³ por esta pesquisadora, agregando-lhe um olhar analítico,

³ Uso ‘encorporar’, como na tradução de Eduardo Viveiros de Castro (1996) para a tradução da palavra *embodiment* que serve, também, a diferentes disciplinas.

despertado pela experiência com o povo ameríndio, falando especificamente dos povos das etnias Tikuna e Kokama com quem tenho convivido recentemente.

Dentro desta perspectiva, a pesquisa se volta para o contexto educacional, já que atualmente minha prática artística está ligada à minha atuação docente na UEA, onde trabalho, além da formação do artista cênico, a formação de professores de artes cênicas, buscando alternativas que estimulem a sua capacitação para que possam atuar em espaços formais e não-formais de ensino, refletindo a partir da realidade dos sujeitos envolvidos, propondo o reconhecimento de seus aspectos culturais em renovação e transformação na atualidade.

O desejo em conhecer o universo ameríndio se deu quando me vi diante de uma cultura completamente diferente da minha, ao deixar o interior do Rio Grande do Sul para viver em Manaus, onde identifiquei a forte presença da cultura ameríndia. Percebendo que estava cercada por indígenas, de muitas etnias, em um território que pertence a eles, senti que precisava conhecê-los para entender o contexto em que me inseria, conhecer a história daquele lugar e daquelas pessoas.

Eu não poderia trabalhar artisticamente e pedagogicamente desconhecendo a realidade dos sujeitos envolvidos. Enquanto aprendiz de minha experiência reflito sobre os caminhos que constituem o processo de formação do ator/performer e do professor, criando e desenvolvendo suas experiências poéticas em contextos que podem ser diferentes do seu, possuindo complexidades que vão além de seu entendimento.

Nesta direção, trabalhamos nossos corpos em relação aos outros corpos, estimulando-nos a construir uma trajetória de descoberta pessoal onde nossos desejos, nossos anseios, nossa voz, estejam em diálogo com os desejos, os anseios, as necessidades e as vozes do coletivo em que estamos inseridos.

O corpo está no centro deste trabalho, ele é a matriz poética de registro das experiências vividas, em que usufrui das contribuições etnográficas e autoetnográficas para a descrição delas, somando-se ao ponto de vista dos participantes. Pode-se pensar ainda, como matriz poética da reflexão e construção de conhecimento de um conjunto de aprendizes, artistas e professores de artes cênicas em processo, buscando se sensibilizar para compreender o olhar do outro, do diferente.

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

NARRANDO HISTÓRIAS, VIVENCIANDO TRADIÇÕES

A contação de histórias, nesse trabalho, se insere no campo das práticas performativas, considerando que em seus movimentos espaço-temporais privilegiam o encontro com os outros corpos no presente e ao vivo. Assim, Elisabeth Silva Lopes (2018) nos fala que:

O interesse, cada vez maior, nos procedimentos de formação e estruturação dos estudos da performance, é o reconhecimento de que o teatro contemporâneo tem um “modo de fazer” cuja especificidade reside no dinamismo da rede de saberes voltados para a redescoberta e para a representação da experiência em si mesma. A relação de vitalidade e de auto-reflexividade que a performance propõe em seu jogo, tanto como uma ótica teórica ou como uma linguagem artística, é um dos fatores que legitima o campo das artes cênicas contemporâneas, atraindo a atenção daqueles que produzem tais ações, mas também (mesmo que nem tão consciente), daqueles que as percebem - como o nosso público. (p. 14-15).

Deste modo, a contação de histórias se dá como performance, por ser uma manifestação no presente e ao vivo, que permite um movimento dialógico onde as relações se constroem como redes de compartilhamento, se mobilizando nos espaços intersticiais que emergem entre a ação e reação.

Paul Zumthor (2002), retendo traços da análise do antropólogo linguista Dell Hymes (1973) diz que a definição de performance serve para apoiar o seu pensamento. Hymes, que se liga à “etnografia da fala”, entende a “performance como algo criativo” (HYMES, 1973, p.13) e que está situada num contexto

cultural e situacional, modificando o conhecimento e, portanto, o único modo vivo de comunicação poética, pois é um caminho ao mundo criativo e do inconsciente. Em suas manifestações contemporâneas, a performance se torna um conceito que amplia a interação entre as pessoas, em que os artistas e o público são alinhados na cena. O encontro, neste sentido, acontece de forma estética e ética.

A partir da relação estabelecida com os indígenas percebo que a arte flui de maneira orgânica em suas práticas cotidianas e ritualísticas. Na realidade, para os ameríndios não existe o conceito de arte. Vida e arte não estão dissociadas, mas é o conceito que trago a partir de minhas referências e de como definimos isso em nossa cultura ocidental. A arte não é separada da vida, já que o que chamaríamos de arte são práticas que ritualizam a vida.

O fato de arte e vida não estarem dissociadas faz com que a experiência de convívio, para além do espaço de trabalho, seja fundamental na efetivação de um espaço de troca de conhecimento a partir de experiências poéticas. Nesse sentido, falar sobre a cultura ameríndia - diante da atual ameaça aos povos indígenas em prol do progresso, no contexto político em que estamos vivendo onde tantos direitos alcançados e valores construídos estão sendo colocados em xeque e questionados - pautando o reconhecimento de sua língua e sua cultura que formam sua identidade, não é querer distanciá-los de nossa sociedade, ao contrário, é acreditar, que os que assim quiserem, possam viver à sua maneira pertencendo a essa sociedade, sem serem marginalizados por isso. As comunidades indígenas nos mostram que outra forma de vida é possível, com valores pautados em ações coletivas.

Seguindo a linha de pensamento de Hannah Arendt (2019), para que haja diálogo é necessário o entendimento e a aceitação da pluralidade de vozes que constituem a nossa sociedade, respeitando a diversidade, percebendo que existem várias formas de ver o mundo e que essas diferenças promovidas em diálogo é que podem nos fazer refletir e construir um novo pensamento, e, então, evoluirmos enquanto seres humanos.

Deste modo, os encontros na comunidade são perpassados por diferentes histórias: histórias Kokama, histórias Tikuna, histórias ancestrais, histórias pessoais e histórias que construímos juntos, eu, os indígenas do Parque das Tribos e os estudantes da UEA que participam dessa jornada. Narrando e cantando histórias é como nos relacionamos e criamos poeticamente em nosso espaço de

trocas propiciado pelos encontros que acontecem como proposta do projeto “Contadores de histórias: o teatro popular de formas animadas na comunidade” nos Centros Culturais de Educação Indígena do Parque das Tribos.

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

Acredito ser importante ressaltar que foram as mulheres indígenas: Tsuni da etnia Kokama e Mepaeruna da etnia Tikuna, ambas professoras dos Centros Culturais de Educação Indígena, que me convidaram para desenvolver com elas algo voltado para as crianças indígenas a partir do que conheciam do projeto. Nos conhecemos a partir de eventos, como o que citei anteriormente no Espaço Cultural Uarumã, relacionados à causa indígena, pois tento cada vez mais me inteirar e me integrar ao universo ameríndio. Como disse, não há como me eximir dessa realidade vivendo em Manaus, e é de fundamental importância pensar a realidade dos povos indígenas hoje, principalmente falando desses que vivem em contexto urbano, como é o caso das famílias indígenas na comunidade Parque das Tribos.

Os centros culturais instituídos na comunidade são assessorados pela Gerência de Educação Escolar Indígena (GEEI/SEMED): o Centro Cultural *Mainuma*⁴, que traz os ensinamentos Kokama, vitalizando⁵ a cultura e ensinando a língua Kokama. E o Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehil*⁶, que ensina a língua geral Nheengatú, também são oferecidas aulas de Witoto, Tikuna e Baniwa.

As canções e as histórias nos permitem tecer o passado com o presente, contribuindo no aprendizado das línguas Kokama e Tikuna por meio dos sons,

⁴ Mainuma quer dizer beija-flor na língua Kokama.

⁵ Utilizo o termo vitalizar a partir do estudo da professora e pesquisadora Kokama Altaci Corrêa Rubim (2016) que traz vitalização em contraponto aos termos revitalização ou resgate, pois, segundo ela, revitalização, ou resgate, quer dizer reviver, resgatar, e ela argumenta que a língua Kokama não está morta, nem perdida, por isso vitalização que aparece no sentido de fortalecer.

⁶ Na língua Nheengatú quer dizer casa de aprender a origem dos guerreiros.

com alguns diferentes dos que temos em português, por exemplo o glotal⁷. Além disso, identificamos peculiaridades nos tempos e nos ritmos das falas e das canções, justamente por colocarem nossa voz em registros que não estamos habituados.

Acreditamos que performar histórias estimula o espírito coletivo, auxiliando na convivência das crianças em sociedade, permitindo que reflitam sobre os conteúdos das histórias e tragam outros pontos de vista, além de sentirem-se à vontade para contarem e criarem as suas próprias histórias, se divertindo nesse espaço. A diversão é um dos pontos principais desse trabalho. É fundamental a criação de um espaço lúdico e de prazer para que o processo de ensino-aprendizagem aconteça, busco isso quando atuo com crianças, o brincar é um elemento primordial, pois estão vivendo a infância. Deste modo, junto com as professoras Tsumi e Mepaeruna propomos para as crianças e jovens práticas performativas que remetam ao brincar, tornando o aprendizado prazeroso e acessível.



Figura 1 - Coletivo em cortejo nos arredores do Centro Cultural *Mainuma*, Parque das Tribos, Manaus, AM. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora. Abril de 2018.

⁷ Som cuja articulação influi a glote.



Figura 2 - Performando histórias. Espaço Cultural *Uka Umbuesara Wakenai Anumarehit*, Parque das Tribos, Tarumã, Manaus, AM. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora. Outubro de 2018.

Falar em brincar no contexto educacional requer certo cuidado, pois pode levar a interpretações equivocadas. É sempre importante atentarmos para que a brincadeira seja incentivada de forma saudável, como uma atividade coletiva, mas respeitando a individualidade de cada criança, já que o brincar é uma expressão natural da vida da criança, é a forma como se manifesta no mundo e desenvolve sua potência criativa. Portanto, é fundamental que tenhamos um olhar sensível sobre esse universo criado por ela, que é muito íntimo.

A antropóloga Michèle Petit (2019) que estuda a questão da transmissão oral e da leitura em diferentes contextos culturais, tais como indígenas brasileiros, fala que o ato de criar artisticamente é próximo do ato de brincar:

O universo humano seria uma composição de diversos mundos que se construiriam de maneira paralela e interativa. O da ficção pertence ao universo mais geral do jogo, da brincadeira, e exerce

uma função vital. Ele participa do trabalho permanente de modelização de nossas relações, da exploração de nossa complexidade interativa, e está implicado na formação e na aprendizagem sob diferentes formas: a do faz de conta, mais a do jogo simbólico que se inscreve em seu prolongamento, no qual a criança faz um “teatro”, e a da ficção narrativa que dá lugar a múltiplas interpretações. (p.141).

Em nossas experimentações no Parque das Tribos o brincar está ligado às ações de contar e cantar histórias através da improvisação. Enquanto atriz/performer percebo a improvisação como um ato de “brincar”, pois quando estou a exercê-la minha imaginação libera meu corpo de uma forma que me coloco disponível no espaço de criação diferente do cotidiano, trazendo à tona ações, gestos, sons, palavras de forma espontânea e poética. Essa característica da espontaneidade, muito trabalhada durante a prática da improvisação, relaciono ao universo do brincar e ao universo ameríndio, pois percebo na convivência com os indígenas o que chamaríamos de arte presente em sua vida cotidiana.

No universo ameríndio as fronteiras entre vida e arte não se definem de forma tão categórica, as coisas fluem de maneira mais orgânica, mesmo que existam objetos para serem utilizados e objetos para serem contemplados, eles possuem um significado de existência e relação com o ciclo da vida para as pessoas daquele povo, através de práticas que ritualizam sua existência. Deste modo, pensamos o espaço infantil como um território sagrado, e organizamos nossos encontros como um “ritual”, em um processo com início, desenvolvimento e final que se repete em sua estrutura, mas que a cada encontro é único.

Na realidade, os conceitos de arte e cultura são definidos a partir de nosso olhar de não indígenas e, ocasionalmente, apreendidos pelos indígenas como uma forma de tentar se aproximar do nosso pensamento. Els Lagrou (2009) nos faz pensar sobre isso, ao dizer que os indígenas não têm a mesma noção de arte e estética que nós e, muitas vezes, nem mesmo palavras ou conceitos para defini-la porque o que consideramos arte, a partir de nossas referências, são para eles objetos com funções específicas dentro de sua sociedade.

Nesta direção, Manuela Carneiro da Cunha (2009) vai trazer uma definição do conceito de cultura pensando as sociedades ameríndias, diferenciando cultura e ‘cultura’ (que ela coloca entre aspas). Cunha vai falar que a noção de ‘cultura’ introduzida pelos antropólogos em diferentes lugares do mundo serviu de ‘arma dos fracos’, pois numerosos povos estão cada vez mais apreciando a sua ‘cultura’

e usando ela para reparar danos políticos (do passado e do presente). O que pode ser constatado nos debates a respeito dos direitos intelectuais dos povos tradicionais, no entanto, atenta que isso “obriga os povos a demonstrar performaticamente a ‘sua cultura’.” (CUNHA, 2009, p.312). Considera que a noção de cultura é inadequada para os indígenas, então, utiliza o termo ‘cultura’ quando se refere aquilo que é dito acerca da cultura, que ela traz enquanto antropóloga a partir das definições de seu campo, e daquilo que tem como referência a partir de registros. Portanto, a utilização do termo cultura é o empréstimo nativo para o que ela chama de ‘cultura’, ou seja, a indigenização da cultura.

Por isso, temos todo o cuidado para não cairmos na “performatização da cultura” ameríndia, dando sempre protagonismo aos indígenas, que tem grande consciência a respeito disso e estão engajados e fortalecidos enquanto coletivo, conhecedores de seus direitos, lutando pelas causas indígenas, tanto no espaço da aldeia como no espaço urbano.

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

Propostas que visam a descolonização do saber, pois foi a partir dessas experiências em comunidade e estudos a respeito do universo ameríndio que comecei a atentar para isso enquanto atriz/performer e performer-professora, transformando minhas práticas artísticas-pedagógicas, minha forma de ver a arte e não só a arte, mas, modificando minha visão de mundo e de me relacionar em coletivo.



Figura 3 - Encontro de comunidades no evento “Diálogo com as mulheres indígenas”. Escola de Artes e Turismo (ESAT) da Universidade do Estado do Amazonas. A esquerda Tsuni falando sobre a experiência com o projeto. Fonte: arquivo pessoal da autora. Maio de 2018.

AULA DE VOZ - MEPAERUNA NA UNIVERSIDADE

Convidei Mepaeruna para a disciplina de Expressão Vocal I após ter debatido em aula com os estudantes alguns textos sobre trabalhos com cantos tradicionais no campo das artes cênicas. Levei como referência o trabalho de Maud Robart e Thomas Richards. No ano de 2015 havia participado da oficina: “O ator criador”, com Thomas Richards e os membros do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, que ocorreu na sede do Teatro Varasanta em Bogotá, Colômbia, durante uma semana.

A oficina visava a criação artística por meio dos impulsos corpóreos provocados ao acessarmos alguns cantos tradicionais que são trabalhados durante o processo. Sem nenhum exercício pensando em técnicas vocais vamos aprendendo a cantar ouvindo o outro cantar, percebendo e ativando os impulsos de nosso corpo para produzir esses sons. Ninguém ensina e nem são dadas as letras das canções, você vai absorvendo conforme entende, conforme as canções vão lhe afetando, e assim, começa a criar e improvisar junto com os outros participantes.

Thomas Richards falou sobre o estudo das tradições ancestrais que buscavam para desenvolver o trabalho, ele disse que tinha como estímulo as referências de seus antepassados africanos em suas experimentações.

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

Jerzy Grotowski guiava a prática fazendo com que os performers percebessem o som que ressoava de seu corpo a partir das características vibratórias das canções. O vídeo mostrava a experimentação de Thomas Richards, mas, me chamou atenção a mulher que estava realizando o exercício ao lado dele: Maud Robart. “De 1978 a 1980, Maud trabalhou como co-diretora de Grotowski na fase de pesquisa cênica conhecida como Teatro das Fontes.” (MOTTA, 2019, p.38). Nesse período, Grotowski não visava mais a produção de espetáculos teatrais para serem assistidos, mas sim, experiências realizadas para “testemunhas”, testemunhas de uma prática, de uma obra e da vida daqueles que com eles estiveram, o teatro era compreendido como um encontro. Maud permaneceu nesse trabalho com Grotowski até o ano de 1993.

Nesse sentido, Grotowski acreditava que a arte deveria revelar ao performer e provocar no público a sensação de um estado pulsante, não só pela via racional, mas ativando todos os sentidos (pensando corpo-mente-voz como um todo). A necessidade de fugir da ideia de um teatro convencional fez com que buscasse inspiração nas formas não-ocidentais de teatro, onde se depara com os rituais de culturas tradicionais.

Assim, as proposições de Grotowski queriam aproximar suas criações artísticas de um ato ritualístico, um ato coletivo, propiciando um espaço de encontro e comunhão entre todos: “eu acreditava que por meio do retorno ao ritual fosse possível reencontrar aquele cerimonial da participação direta, viva, uma reciprocidade peculiar, a reação imediata aberta, liberada e autêntica.” (GROTOWSKI, 2007, p. 119-120). Nesta direção, Grotowski dizia que para que o teatro continuasse vivo e pulsante ele deveria resgatar a espontaneidade teatral original provinda dos rituais, já que que os ritos primitivos deram vida ao teatro.

Maud Robart colaborou efetivamente com Jerzy Grotowski, já que ela, haitiana, desenvolve suas práticas a partir dos cantos tradicionais do ritual vodou

afro-haitiano. Além do site da própria artista⁸, onde encontramos algumas informações sobre ela, as bibliografias a respeito de seu trabalho são poucas, mas têm crescido recentemente.

Eu valorizo muito os encontros que a vida me proporciona e durante o doutorado pude estar junto da artista-pesquisadora Cristiane Madeira Motta (Kaya Mujeuin), e em uma de nossas conversas ela me contou sobre sua experiência com Maud Robart, no ano de 2016, em um ateliê de trabalho organizado pela Cia Teatro Balagan, dirigida pela artista e professora doutora Maria Thais Lima, experiência que pode ser melhor acessada em sua tese de doutorado.⁹

Estávamos realizando uma disciplina de voz¹⁰ no Programa de Pós-graduação da ECA-USP, que tinha como objetivo investigar e problematizar concepções de corpo, voz, pensamento e palavra, em relação ao trabalho do performer, principalmente por meio dos estudos de Kristin Linklater e de Jerzy Grotowski, referente ao período de 1965 a 1969. A partir de leituras, debates e experiências poéticas, nos foi proposto estabelecer um diálogo entre o pensamento de Linklater e o de Grotowski, inclusive de ideias-chave como a “voz natural” e a “organicidade”, visando uma exploração de aspectos físicos, psíquicos, intelectuais e histórico-políticos da voz para performers no teatro contemporâneo.

Nesse sentido, debatíamos as questões relacionadas às aulas a partir de nossas experiências com o *Workcenter* e com as culturas tradicionais, ela no viés da tradição africana, que já está incorporada à sua pesquisa há muitos anos, e eu como neófito nesse mundo das tradições, conhecendo o universo ameríndio, mas já fascinada pelo quanto esses diálogos inter/trans culturais tinham enquanto potência para instigar os processos criativos de um artista.

Nessas pesquisas está presente um engajamento muito forte que conecta vida e arte, que leva a uma disciplina que pressupõe um envolvimento intenso daquele que pratica, não uma disciplina de controle, mas de algo que podemos

⁸ <https://www.maudrobert.com/>

⁹ MOTTA, Cristiane Madeira. O corpo que somos na experiência de cantar tradições. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orientação: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes. São Paulo, 2019.

¹⁰ Organicidade e Liberação da Voz Natural: Perspectivas sobre a Voz no Teatro Contemporâneo, sob orientação do Professor Dr. Thomas William Holesgrove, supervisionada pelo Professor Dr. José Batista Dal Farra Martins.

chamar de devoção. Devoção, porque está ligada ao respeito, ao amor, à entrega, à dedicação por aquilo que se faz, como um modo de vida que nos transforma. Pensa-se assim, o trabalho do performer indo na direção de uma descoberta profunda enquanto ser humano. São experiências que possibilitam tornar nossos corpos “relacionais” como nos fala Cristiane Madeira Motta a partir de seu encontro com Maud Robart:

Maud aponta que o corpo humano tem a capacidade de fazer com que nos conectemos e relacionemos com: os outros seres humanos, a natureza, o ar, o sol, o todo ao nosso redor. Temos que tomar consciência de que o nosso corpo é um corpo relacional e de que isto faz parte de sua essência e para tal, temos os sentidos: olfato, tato, audição, paladar, visão. A prática proposta por Robart nos ajuda a permitir que nossos corpos sejam corpos relacionais. (MOTTA, 2019, p. 41-42).

Quando ministrei a disciplina de Expressão Vocal I, o trabalho de Cristiane Madeira Motta ainda não havia sido publicado, mas encontrei algumas referências sobre o trabalho de Maud Robart em revistas acadêmicas. Destaco a edição especial de setembro de 2017 da revista *Rascunhos: Caminhos de Pesquisa em Artes Cênicas*, da Universidade Federal de Uberlândia, Dossiê: Encontro com Maud Robart, onde temos acesso a textos de diferentes autores falando das experiências com Maud Robart nos ateliês e encontros semipúblicos que acontecerem no Brasil em 2014, parceria entre a Universidade Federal de Uberlândia, a Universidade de São Paulo e a Universidade Estadual de Campinas. Além desses relatos, o dossiê conta ainda com depoimentos de outros profissionais que trabalham ou trabalharam com Maud Robart.

Textos, esses, que ajudaram a elucidar algumas questões de como abordar as premissas dos saberes tradicionais com jovens estudantes de teatro. Estudantes, que são amazônidas, muitos com descendência indígena, mas que desconhecem a história de seus antepassados. Essa abordagem de trabalho dentro das artes cênicas é a que tenho buscado levar aos meus alunos, e por se tratar de um trabalho de voz, além dos momentos em que experimentamos procedimentos específicos e conhecidos de teatro: visando o trabalho de higiene, aquecimento e desaquecimento vocal; respiração diafragmática; projeção e entonação da voz, pensei que seria relevante oportunizar que conhecessem e experimentassem alguns cantos tradicionais ameríndios, para que de alguma forma se conectassem à suas origens.

Pablo Jiménez (2017), que trabalha com Maud Robart desde 1987, fala que a pedagogia da artista franco-haitiana fez ele perceber que para descobrir o universo que compõe os princípios das artes tradicionais é necessário deixar de ser um observador distante, abandonando todos os conceitos, ideologias e preconceitos e se permitir a uma experiência subjetiva direta. “O que significa que o sujeito participante deve trazer, para o interior da prática, todos os seus recursos pessoais – espírito, corpo, coração e sentidos.” (p. 13). Deste modo, ele diz que para Maud Robart a origem arcaica da cultura é a experiência direta, que independe do tempo histórico. O conhecimento do saber ancestral, que é transmitido oralmente por meio da sonoridade dos cantos tradicionais dos rituais afro-haitianos, ultrapassa as barreiras da cultura, do tempo e do espaço, já que o ritmo é uma maneira viva de precisão que conecta - através do movimento corporal e do canto - o ritmo do movimento do universo ao ritmo individual de cada pessoa.

As questões levantadas pelas reflexões a partir desses textos e outros que os complementam, me inspiraram a convidar Mepaeruna para uma de nossas aulas de voz, permitindo que os estudantes tivessem contato com essa tradição viva na figura dela, tentando desmistificar a ideia estigmatizada do “índio primitivo”, que existe em nossa sociedade, até mesmo pelo desconhecimento dos próprios alunos a respeito da cultura indígena, buscando efetivar na prática a ideia de descolonização do saber. Mesmo morando no Amazonas, a maioria chega na universidade ignorando e tendo a visão do senso comum, de que índio é só aquele que “não tem contato” com a nossa cultura, aquele que vive na floresta, não imaginam que a cultura indígena está viva em muitas comunidades, inclusive dentro da própria cidade de Manaus.

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

Mepaeruna contou que quando estava na oitava série do ensino fundamental foi atrás de sua origem, perguntou aos mais velhos sobre o seu

‘DNA’ (como ela mesmo falou) e descobriu que além de seu sangue predominante ser Tikuna, já que é o de seu pai, ela tem sangue português e Kokama (que é o de sua mãe, mas como quem determina a etnia é o pai, Mepaeruna é Tikuna). “Somos todos índios parente.” (Mepaeruna, 2018).

Quando falou de sua experiência enquanto neófito no ritual Tikuna de iniciação feminina *Worecũ*, A Festa da Moça Nova, foi o ápice do encontro, pois a maioria não imaginava que existisse tal rito de passagem, que acontece quando a menina Tikuna tem sua menarca¹¹.

O que ouvimos de Mepaeruna, que eu já tinha ouvido de outras mulheres e homens Tikuna e outras ocasiões, é que A Festa da Moça Nova é a oportunidade para as mulheres mais velhas aconselharem as moças que não querem obedecer a suas mães. Uma frase que ouvi muito dos Tikuna é que “a menina antes da festa fica gritando com a mãe igual cotia” – todos usam essa analogia para falar da moça antes de menstruar e passar pelo ritual. E que o desfecho do rito de passagem, que é quando arrancam os cabelos da Moça, é para que sintam medo e não gritem mais com as mães, “se a menina não passa pela Festa ela briga com a mãe, fala que jenipapo é sujo, fica respondona e só depois da Festa pode cozinhar”. (Mepaeruna).

Mepaeruna e as outras mulheres Tikuna com quem conversei disseram que arrancar os cabelos dói muito, sai um pouco de sangue, mas que beber o *payauru* – bebida típica servida na Festa, com teor alcoólico moderado, feita da fermentação da mandioca¹² - ajuda a não sentir tanta dor, porque deixa o corpo mais relaxado. Mepaeruna falou que quando saiu do curral (que é um espaço de madeira onde a *Worecũ* - Moça Nova - fica fechada durante A Festa e só pode sair ao final do último dia) levou um susto ao ver tanta gente, mas se divertiu bastante, principalmente depois que passou a dor de arrancar seus cabelos e foi para o banho de igarapé, que é uma ação coletiva como fechamento do ritual. E garantiu que após A Festa ficou mais obediente.

Mepaeruna fechou nosso encontro cantando uma das músicas da Festa da Moça Nova, intitulada *Macuya*. A linguagem metafórica fica evidente na canção, que fala sobre a vagina da mulher, simbolizada por *Macuya*, uma espécie de perereca que possui várias cores.

¹¹ Primeira menstruação.

¹² Macaxeira, não a mandioca brava da qual é feita a farinha.

Quanto mais vivenciamos o dia a dia com os indígenas, mais compreendemos o universo que envolve os ensinamentos trazidos pelas canções e histórias do mundo ameríndio que são recheados de metáforas. Falo aqui em metáforas a partir do estudo de Els Lagrou (2007) onde ela vai dizer que:

Se se considerasse a metáfora como uma figura de linguagem figurativa que só representa e não presentifica, este instrumento da linguagem pertenceria antes a lógica relativista ocidental do que a lógica transformacionista ameríndia. Entretanto, a abordagem da metáfora que proponho aqui leva em conta o valor agencial tanto do ponto de vista da ação quanto da fala, a fala através de metáforas, onde estas ações sobre o mundo (ou os mundos interconectados dos diferentes seres e estados de ser) ajudam a fazê-lo(s) em termos bem concretos, moldando-o(s) e transformando-o(s). (P. 139).

Deste modo, Els Lagrou (2007) diz que toda linguagem é metafórica e polissêmica na medida em que confere significado à experiência, associando imagens que não se relacionam de antemão, mas geram novas perspectivas, o que é essencial para o processo cognitivo que precisa de vias criativas para compreender as relações entre as realidades que desconhece e as que conhece, elaborando percepções e experiências novas. Portanto, as metáforas são usadas para conectar mundos diferentes gerando um mundo novo por meio da interação de perspectivas. Podem existir muitos mundos exteriores, mas, o mundo onde vivemos é aquele que faz sentido para nós a partir do que experimentamos, percebemos e imaginamos.

A criatividade poética intrínseca a elaboração do universo metafórico, que permeia as canções e histórias ameríndias, contribui no processo de ensino-aprendizagem a partir da perspectiva do olhar sensível que as experiências poéticas proporcionam. O uso da metáfora muda nosso conhecimento e percepção do mundo, fazendo com que nossa visão de mundo se transforme. Esse universo metafórico aproxima crianças, jovens e adultos, pois se torna uma linguagem acessível que permite diferentes interpretações a partir da vivência de cada um, o que enriquece as práticas performativas com a contação de histórias realizadas no contexto da comunidade.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2007.
- JIMÉNEZ, Pablo. **Transformação pela dança: Maud Robart e o Yanvalou Haitiano. Rascunhos: caminhos da pesquisa em artes cênicas**. Dossiê: Encontros com Maud Robart. Organização e curadoria: Fernando Aleixo e Maria Thais. Universidade Federal de Uberlândia Instituto de Artes. Vol.4, n.4. 2017.
- LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- _____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C / Arte, 2009.
- LOPES, Elisabeth Silva. **Repertórios de teatro, performance e política**. Memorial apresentado ao Curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Concurso público de livre docência na área de interpretação teatral. São Paulo, SP. 2018.
- MOTTA, Cristiane Madeira. **O corpo que somos na experiência de cantar tradições**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 2019.
- PETIT, Michèle. **Ler o mundo: Experiências de transmissão cultural nos dias de hoje**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- RUBIM, Altaci Correa. **O reordenamento político e cultural do povo Kokama: a reconquista da língua e do território além das fronteiras entre o Brasil e o Peru**. Tese de doutorado em linguística. UnB (Universidade de Brasília), 2016.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**. Performance e memória. Belo Horizonte: UFMG, 2013.



VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Rio de Janeiro: Mana 2 (UFRJ), 1996.

ZUMTHOR. Paul. **Performance, recepção e leitura**. 2^a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em 06 de outubro de 2020.

Aprovado em 14 de fevereiro de 2021.