



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Nathalia Scapin Barp

**ECDISE**

**Aproximação de mulher não-indígena e mulheres indígenas na criação  
em performance**

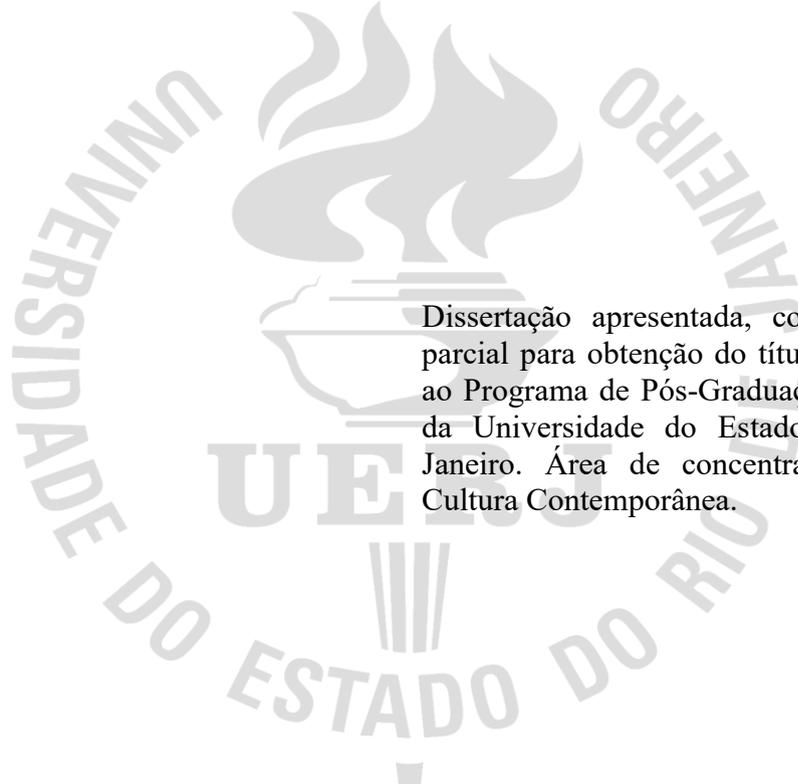
Rio de Janeiro

2024

Nathalia Scapin Barp

**ECDISE**

**Aproximação de mulher não-indígena e mulheres indígenas na criação em  
performance**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

Coorientador: Prof. Dr. Luiz Davi Vieira

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B267 Barp, Nathalia Scapin.  
Ecdise: aproximação de mulher não-indígena e mulheres indígenas na criação em performance / Nathalia Scapin Barp. – 2024.  
161 f.: il.

Orientadora: Luciana Lyra  
Coorientador: Luiz Davi Vieira Gonçalves.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte) - Teses. 2. Arte indígena – Brasil - Teses. 3. Mulheres indígenas – Teses. 4. Decolonialidade – Teses. 5. Arte e mitologia – Teses. I. Lyra, Luciana, 1975-. II. Gonçalves, Luiz Davi Vieira. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 7.031.3(81)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Nathalia Scapin Barp

**ECDISE**

**Aproximação de mulher não-indígena e mulheres indígenas na criação em  
performance**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 18 de março de 2024.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Luiz Davi Vieira (Coorientador)  
Universidade Estadual do Amazonas

---

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Veronica Fabrini Machado de Almeida  
Universidade Estadual de Campinas

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Marize Vieira de Oliveira  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

## **DEDICATÓRIA**

Dedico à Deus. Minha família. Natureza.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, pai, avós, avôs, tios, tias, por terem me proporcionado a oportunidade de estudar e chegar até um programa de Pós-graduação, também pelo carinho, amor e aprendizados.

Agradeço meu namorado Igor, pelo apoio, paciência, trocas de ideia e muito companheirismo durante este processo.

Agradeço minha sogra, sogro, cunhadas, sobrinhos e sobrinha pelo suporte que me proporcionaram/proporcionam na cidade do Rio de Janeiro para que eu pudesse estar neste programa de Pós-graduação, também pelo carinho, amor e aprendizados.

Agradeço à família de teatro que fui aprendendo a cultivar desde o meu primeiro curso de teatro; quando adolescente, passando pela Graduação em Teatro: Licenciatura, na UERGS, grupos de pesquisa GESTA<sup>1</sup>, MOTIM<sup>2</sup> e CUIDADO MULHERES TRABALHANDO<sup>3</sup> e os colegas da Pós-Graduação.

Agradeço ao programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UERJ e todas as pessoas quem mantem com dedicação e esforço este espaço público onde arte torna-se conhecimento, pesquisa, ciência e comunidade.

Agradeço às amigas, amigos e amigues que me inspiraram e me incentivaram a pesquisar, em especial Pã Fogaça Lopes pelas conversas e conselhos. Agradeço à família Haira Haira<sup>4</sup> e Mamaflor<sup>5</sup>, coletivos que me ensinam, junto com as plantas sagradas a importância de aprender

---

<sup>1</sup> Grupo de Estudos Transdisciplinares do Ator, liderado pela Profa. Dra. Tatiana Cardoso da Silva, vinculado à UERGS (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul).

<sup>2</sup> MOTIM – MITO, RITO E CARTOGRAFIAS FEMINISTAS NAS ARTES é um grupo de pesquisa certificado pelo CNPq desde 2015 e fundado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), possui também vínculo com a Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Com seu destacado caráter interinstitucional, o MOTIM dilui fronteiras acadêmicas que separam o Sudeste, do Sul e Nordeste de Pindorama, construindo pontes entre artistas- pesquisadoras na circulação de discussões acerca da mulher, dos arquétipos femininos, das questões de gênero, dos diferentes feminismos e das interseccionalidades que norteiam as lutas das mulheres em solo nacional. Reunindo investigações no âmbito da graduação e da pós-graduação, o grupo trafega pelo topos do mito como suporte, na salvaguarda da narrativa mítica enquanto espaço de reconto da gênese do que é pessoal em trama retroalimentativa com as demandas sociais, intrinsecamente políticas.

<sup>3</sup> É um projeto artístico que visa instigar o olhar de Mulheres sobre si e sobre as que as rodeiam, através de registros visuais e performances. Grupo instaurado pela atriz, professora, diretora e performer Marlise Machado da Silva. <https://www.instagram.com/cuidadomulherestrabalhando/> Acesso em: 30 dez. 2023.

<sup>4</sup> Movimento musical, espiritualista e filosófico, instaurado pela erveira, rezadeira e artista Ivana Marques do Carmo. Disponível em: <https://www.instagram.com/hairahairaoficial/>. Acesso em 30 dez. 2023.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://mamaflor.org/#sp-about>. Acesso em: 30 dez. 2023.

a ser comunidade e também família espiritual.

Agradeço à obra das autoras e autores que foram pertinentes à essa pesquisa. Agradeço à minha orientadora Luciana Lyra e meu co-orientador Luiz Davi

Vieira pelo olhar atento e cuidadoso, pela firmeza necessária, pela gentileza, e pelos ensinamentos.

Agradeço às pesquisadoras e pesquisadores que se dispuseram a dar um depoimento sobre seu trabalho através de uma conversa: Arami Arguello, Luiz Davi Vieira, Regina Pollo Muller, Zeca Ligiéro.

Agradeço às professoras e professores que integraram a banca de qualificação e defesa: Marize Vieira de Oliveira (UFF), Robson Haderchpek (UFRN/UERJ), Verônica Fabrini (UNICAMP) e Marize Vieira de Oliveira (UFF) por mergulharem comigo neste trabalho com sabedoria e carinho.

Não produzimos as coisas sozinhas. Somos inspiradas e movimentadas por mais diferentes aspectos, coisas, pessoas, encontros. Sonhei um dia com uma pesquisa feita coletivamente. Ainda que de minha autoria, a pesquisa que chamo de minha não é fruto exclusivo do meu movimento.

*Silvia Loch*

## RESUMO

BARP, Nathalia Scapin. *ECDISE*: aproximação de mulher não-indígena e mulheres indígenas na criação em performance. 2024. 161 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

*Ecdise* é o nome dado ao processo de troca de alguns animais, dentre eles a cobra. Também é a palavra que a pesquisadora utiliza como guia de investigação em teatro/performance e mitologia. Nesta pesquisa, a troca de pele aparece, concomitantemente, enquanto metáfora de transformação da pesquisadora ao entrar em contato com alguns exemplos de epistemologias decoloniais e ao realizar uma revisão bibliográfica/análise acerca de cinco pesquisas que colocam em articulação cosmologias indígenas e as artes da cena. O conceito de Art(e)tnografia de Luciana Lyra, aparece como possibilidade de pensamento, ação e reflexão, transformando-se em uma série de conversas com pesquisadoras e pesquisadores que tiveram contato com comunidades indígenas e ações de aproximação ética com mulheres indígenas. Por fim, a pesquisadora apresenta a vídeo-performance *Evocação Mboi Tu'i* criada em parceria com uma mulher-indígena e inspirada em uma mitologia guarani. Nesta jornada são pensados outros conceitos como: *Ecdise*, branquitude (Lia Vainer Schucman), lugar de fala (Djamila Ribeiro), apropriação cultural (Daniel Mundurunku), decolonialidade (Walter D. Mignolo), performance (Richard Schechner), mitodologia em arte (Luciana Lyra);

Palavras-chave: *ecdise*; performance; decolonialidade; branquitude; mitodologia em arte. artetnografia.

## RESUMEN

BARP, Nathalia Scapin. *ECDISE: reuniendo las mujeres no indígenas y mujeres indígenas en la creación de espectáculos*. 2024. 161 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

La ecdisis es el nombre dado al proceso de cambio de algunos animales, entre ellos la serpiente. También es la palabra que la investigadora utiliza como guía de investigación en teatro/performance y mitología. En esta investigación, el cambio de piel aparece simultáneamente como metáfora de transformación de la investigadora al entrar en contacto con algunos ejemplos de epistemologías decoloniales y al realizar una revisión bibliográfica/análisis sobre cinco investigaciones que ponen en articulación cosmologías indígenas y las artes escénicas. El concepto de Art(e)tnografía de Luciana Lyra aparece como posibilidad de pensamiento, acción y reflexión, transformándose en una serie de conversaciones con investigadoras e investigadores que tuvieron contacto con comunidades indígenas y acciones de acercamiento ético con mujeres indígenas. Por último, la investigadora presenta la vídeo-performance *Evocación Mboi Tu'i* creada en colaboración con una mujer indígena e inspirada en una mitología guaraní. En este viaje se piensan otros conceptos como: La ecdisis, blancura (Lia Vainer Schucman), lugar de enunciación (Djamila Ribeiro), apropiación cultural (Daniel Munduruku), decolonialidad (Walter D. Mignolo), performance (Richard Schechner), metodología en arte (Luciana Lyra).

Palabras clave: la muda; performance; decolonialidad; blancura; metodología en arte; artetnografía.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Jibóia trocando de pele. ....	12
Figura 2 - Frente da Casa Haira Haira .....	15
Figura 3 – Ritual da cerimônia .....	16
Figura 4 - Pós Ritual com Maria e Mel.....	18
Figura 5 - Caminho da Jibóia .....	23
Figura 6 - Plataforma TEPI – Teatro e povos indígenas .....	24
Figura 7 – Jibóia na fase azul da Ecdise .....	28
Figura 8 - O espírito feminino da Jibóia Artista Hushahu Yanawa.....	29
Figura 9 - Oficina Ecdise .....	31
Figura 10 - Tamani Huni Kuin .....	33
Figura 11 - Turma de teatro – Tem Gente Teatrando .....	34
Figura 12 - O jardim das cerejeiras de Anton Tchécov. ....	36
Figura 13 - Encantações.....	37
Figura 14 - Raíces Brasileñas em Bolívia .....	37
Figura 15 - Pele de Cobra .....	38
Figura 16 Lavando Louça na Aldeia.....	40
Figura 17 – Povo Choco .....	55
Figura 18 - Povo Guaimi.....	55
Figura 19 - Dança da anaconda.....	56
Figura 20 - Povo Kátio.....	56
Figura 21 - Arhuaco .....	57
Figura 22 - Terra adorada .....	75
Figura 23 - Pele .....	84
Figura 24 - Encontro Perfortemático do MOTIM - Maio 2023.....	125
Figura 25 - Aldeia Mata Verde Bonita – Maricá (RJ) .....	126
Figura 26 - Primeira visita na aldeia .....	127
Figura 27 - Instituto da Aldeia Mata Verde Bonita.....	127
Figura 28 - Barraca no instituto indígena.....	130
Figura 29 - Instituto.....	131
Figura 30 - Bacia com roupas.....	131
Figura 31 - Mandioca .....	131

Figura 32 - Anoitecer .....	132
Figura 33 - Conversa com Rita.....	133
Figura 34 - Quadro Mitodologia em Arte.....	136
Figura 35 - MBOI TUI - Ser Mitológico Guaran .....	139
Figura 36 – Desenho Maria .....	142
Figura 37 – Desenho meu .....	143
Figura 38 - Pintura corporal inspirada em pinturas da cultura Mbya Guarani.....	145
Figura 38 - Registro vídeo-performance Maria.....	147
Figura 39 - Registro video-performance Kanauã.....	148
Figura 40 - Registro Video-Performance Igor.....	150

## SUMÁRIO

	<b>UM RASTRO (PREÂMBULO)</b> .....	13
1	<b>FASE AZUL OU PRÉ ECDISE</b> .....	27
1.1	<b>Sobre a ecdise</b> .....	27
1.2	<b>Meus rastros no Teatro</b> .....	33
2	<b>ECDISE</b> .....	42
2.1	<b>Princípios de aproximação - Branquitude, Lugar de fala e Apropriação cultural</b> .....	42
2.2	<b>Levantamento bibliográfico cinco artistas-pesquisadoras(es) que desenvolveram trabalho junto à povos indígenas em Pindorama</b> .....	48
3	<b>PÓS-ECDISE</b> .....	120
3.1	<b>Ações de aproximação com mulheres indígena, Conversações e Art(e)tnografia</b> ...	120
3.2	<b>Experimentos de criação em Performance, Mitodologia em Arte, Cobra e Águas</b> .....	135
4	<b>OUROBÓRUS (EPILOGO)</b> .....	150
	<b>REFERENCIAS</b> .....	154
	<b>ANEXO A – Carta de Participação de Pesquisadores</b> .....	158

Figura 1 - Jibóia trocando de pele



Fonte: Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia/por-que-as-cobras-trocam-de-pele/>. Acesso em: 08 jan. 2025.

## UM RASTRO - (PREÂMBULO)

Desde que iniciei os estudos sobre *Branquitude*<sup>6</sup> menciono em meus textos a palavra “privilégio”, por compreender que a minha origem não foi nem segue sendo sistematicamente violentada. Saúdo todas e todos que não puderam ocupar um espaço acadêmico, junto à consciência de que os saberes na vida são diversos e que a escrita de uma dissertação é apenas uma das variadas formas de contribuir com o conhecimento do mundo.

*Convoco para estar comigo, nesta escrita que se pretende decolonial:*

*a poesia, as imagens, as cores e uma escrita musical.*

*De verde os  
verso-poema, De  
rosa os versos  
cantado Porque  
minha alma é  
poesia É cheiro  
De flor  
É cheiro de mato.<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> Este termo será abordado profundamente no decorrer do texto, mas em resumo, os estudos da Branquitude tiveram início nos Estados Unidos na década de 90. Em Pindorama suas precursoras foram as pesquisadoras Maria Aparecida Bento e Lia Vainer Schucman. O estudo da branquitude tem como principal objetivo levantar às questões e privilégios vivenciados pelas pessoas de pele branca, que há pouco tempo estão aprendendo a reconhecer-se como uma raça específica e não mais como padrões universais de beleza, conhecimento, civilizações e cultura. No tempo em que vivemos ainda são as pessoas brancas que ocupam majoritariamente os espaços de privilégio e poder dentro da sociedade. Esse processo está atrelado aos rastros que vivemos até hoje em decorrência do processo de invasão e colonização europeia que nosso país vivenciou.

<sup>7</sup> Ao longo da dissertação trago alguns poemas e músicas que escrevi durante a escrita. Utilizo cores para demarcar e amparo-me no conceito de Escrita F(r)iccional, cunhado por Luciana Lyra, o qual será explorado mais detalhadamente adiante.

*Tateio no escuro, atrás do bem mais puro, No centro do meu ser (...)  
Sou eu que planto e colho o caminho que  
eu escolho É que me leva a viver<sup>8</sup>...*

Talvez eu não apresente uma obra extensa como gostaria. Não por falta de vontade, pois a cobrança pela escrita ampla me acompanhou durante todo o processo. Acontece, que nos momentos finais deste percurso, comecei a vivenciar o que vinha estudando e buscando acerca do estudo decolonial e reflexão sobre privilégios. No decorrer deste trabalho, apresentarei mais informações sobre este conceito, mas de antemão percebi que o saber não é expresso e absorvido apenas pela via escrita, também é na janta com a família, num passeio com minha mãe, na conversa com meus amigos num bar, no ritual, fazendo atividade física, preparando um almoço, limpando a casa...

Quando escrevi meu trabalho de conclusão de curso<sup>9</sup> em 2016, lembro que pouco saía de casa, pois não acreditava ser possível aprender de outra forma que não da forma lida e escrita. Pouco falava com minha família, não gostava de receber amigas e amigos em minha casa, não cantava, pouco viajava. E isso me levou a formular a seguinte questão: Como podemos naturalizar a vida vivida dentro das estruturas acadêmicas? Não é possível que para nos enquadrarmos neste espaço, precisamos nos abster do convívio e do aprendizado em outros ambientes e comunidades, que não as acadêmicas. Para você, que me lê agora: Não deixe de apreciar e aprender com a natureza, nem de ir a uma peça teatral, uma roda de samba, uma pajelança, nem de curar as suas relações, nem de mover e conhecer seu corpo enquanto lê este trabalho. Se alimente bem, cuide de sua saúde física e mental. Descanse. Sonhe! Isso tudo é conhecimento.

Enquanto escrevo esse parágrafo acima, vejo o amigo Luiz<sup>10</sup> semear tomate na terra do quintal da casa onde moro. E não sinto que o que estou fazendo é mais importante que sua ação. Essa percepção deve-se ao fato de há 4 anos vivo em uma casa comunitária chamada “Haira Haira”<sup>11</sup>, uma instituição inter-religiosa de matriz afro-ameríndia que realiza rituais religiosos,

---

<sup>8</sup> Trecho da música “Tateio no escuro” da amiga, cantora, compositora e integrante do coletivo Haira Haira Cultural Ivana Marques do Carmo.

<sup>9</sup> Pesquisa nomeada como “ECDISE: variações sobre o impulso no contínuo da ação física”, orientada pela Profa Dra. Tatiana Cardoso da Silva através da instituição UERGS, na cidade de Montenegro – RS

<sup>10</sup> Luiz é jardineiro, erveiro e conhecedor dos mistérios das medicinas da floresta.

<sup>11</sup> Esta casa localiza-se no bairro Alto da Boa Vista do município do Rio de Janeiro

produção de fitoterápicos e eventos culturais. Apesar de não abrigar residentes indígenas, procuramos nos aproximar da vida e do trabalho comunitário como uma valiosa fonte de aprendizado. Periodicamente, recebemos a visita de pessoas indígenas na casa, as quais conduzem rituais religiosos envolvendo a medicina Ayahuasca<sup>12</sup>, Rapé<sup>13</sup> e Sananga<sup>14</sup>.

Figura 2 - Frente da Casa Haira Haira



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

---

<https://www.instagram.com/hairahairaoficial/> Acesso em: 29 jul. 2023.

<sup>12</sup> <sup>12</sup> A Ayahuasca é uma bebida de origem amazônica, preparada a partir da combinação da videira *Banisteriopsis caapi* e das folhas do arbusto *Psychotria viridis* ou outras plantas que contenham DMT (dimetiltriptamina). Essa bebida é tradicionalmente utilizada por comunidades indígenas da região em cerimônias ritualísticas com propósitos espirituais e de cura. a Ayahuasca é uma ferramenta para se conectar com o divino, com a natureza, consigo mesmo e com os outros, permitindo uma jornada interior de autoconhecimento, purificação, transformação e crescimento espiritual. As experiências proporcionadas pela Ayahuasca podem ser profundas e reveladoras, levando a insights e percepções que podem ter impactos significativos na vida do indivíduo. Porém, é importante lembrar que o uso da Ayahuasca deve ser realizado com responsabilidade, em contextos adequados e sob a supervisão de guias experientes.

<sup>13</sup> O Rapé é uma preparação de origem indígena, especialmente associada às tradições das tribos amazônicas. Essa mistura consiste em tabaco em pó misturado com cinzas de plantas específicas, resultando em uma substância finamente moída. Tradicionalmente, é utilizado em rituais cerimoniais e práticas medicinais por várias comunidades indígenas na América do Sul. Cada tribo pode ter suas próprias variações na preparação do Rapé, utilizando diferentes tipos de tabaco, plantas e cinzas. É importante observar que o uso do Rapé nas tradições indígenas é cercado por respeito e reverência às práticas culturais específicas de cada comunidade.

<sup>14</sup> A Sananga é uma substância feita a partir do suco extraído das raízes de uma planta chamada *Tabernaemontana undulata*, encontrada na região amazônica. Essa substância é tradicionalmente utilizada por várias tribos indígenas na Amazônia, como os Huni Kuin e os Matsés, em práticas medicinais e rituais espirituais.

Figura 3 – Ritual da cerimônia.



Fonte: Acervo Pessoal, 2024.

*Cachimbo de  
preto velho,  
Flecha de  
tupinambá,  
Traz as força  
da Jurema,  
Pro terreiro  
Ajuremá<sup>15</sup>.*

Esses rituais são conduzidos normalmente por pessoas indígenas da etnia *Huni Kuin*, e duram aproximadamente seis horas. Os participantes consagram a bebida, recebem sopro de rapé, e as vezes recebem a Sananga. Durante a cerimônia, acontece roda de cantoria, dança e insights pessoais e coletivos sobre sua própria história de vida. As plantas ensinam. As medicinas conduzem à compreensão, entendimento e novas perspectivas de ser enquanto família, indivíduo, cidadã (o), sempre visando a melhoria da saúde mental, física e espiritual de quem a

---

<sup>15</sup> Trecho da música Cachimbo de Preto Velho do meu namorado e artista Igor Citrangulo da paz, que por sua vez é músico, compositor, flautista, clarinetista, professor de música e integrante do coletivo artístico Haira Cultural.

elas recorrem. Além disso, também percebo que a ayahuasca possui uma forte conexão com a expressão artística. Consagrei esta medicina pela primeira vez em Fevereiro de 2017, e a partir de então agreguei à minha carreira de atriz, o ofício da música e do canto. E também pude observar outras pessoas que não se percebiam artistas, despertarem seu lado artístico com o passar do tempo após o contato com estas medicinas. Por isso, acredito que as medicinas indígenas também possam ser uma ferramenta para produzirmos/descobriremos uma arte original, ancestral e decolonial.

*Na minha casa tem o canto. Eu não sabia cantar.*

*Então quando*

*alguém cantava, Eu*

*me corria a deitar.*

*Meu namorado foi cantar,*

*Vou me esconder, vou me*

*enganar... Eu não gosto*

*daqui nem deste lugar.*

*No fundinho eu só queria,*

*Era aprender a cantar.*

*Se você*

*não*

*canta,*

*Cante*

*um dia,*

*Eu acho que vais gostar.*

Figura 4 - Pós Ritual com Maria e Mel



Fonte: Acervo Pessoal,2024.

Tendo formação em arte, especificamente artes cênicas, procurei prestar seleção de mestrado no PPGArtes-UERJ e passei. Nesta pesquisa, desenvolvo justo essa aproximação com epistemologias decoloniais e cosmologias não-eurocêntricas no fomento à criação de uma vídeo-performance.

As escolhas desta pesquisa são reverberações do convívio coletivo, do contato com as medicinas sagradas indígenas (embora não adentre especificamente neste conteúdo de forma explícita) e dos estudos que busquei para me aproximar de mulheres indígenas para uma criação em performance. Percorri inicialmente estudos étnicos- raciais, estudos acerca da decolonialidade, *Branquitude*, e reconhecendo meus privilégios, preciso mencionar que as pessoas brancas precisam entender sua posição de privilégio em nossa sociedade não como um julgamento maligno que as deixem paralisadas, mas como uma condição histórica e estrutural que precisa ser exposta e compreendida, para que possamos agir sobre, a partir de macro e micropolíticas que tragam equidade nas relações.

Com base nessa percepção, também tenho refletido sobre o uso e qualidade das palavras, por entender que tudo que faço e falo, afeta a teia da vida e as pessoas a quem me conecto. A palavra é vetor de energia, crenças e construtora de mundos.

Descobri recentemente que existe um ritual terapêutico da cultura Mbya Guarani chamado *Ñevanga*, totalmente baseado em palavras (Marschner, 2019, p.34). Segundo a mulher indígena Kaiowá e guardiã deste ritual Roseli Conciança Jorge<sup>16</sup>, este ritual tinha mais valor e hoje são poucas as pessoas que nele acreditam, queixando-se dos “enfermeiros e médicos que colocaram no limbo os saberes tradicionais” (Conciança, apud Marschner, 2019 p.34). Desta forma, entendo a palavra falada e cantada, como uma possibilidade de construção e cura, bem como adoecimento e destruição. Neste sentido, escolho a palavra *Ecdise* para guiar esta pesquisa.

*Ecdise* é o nome dado ao processo de troca de pele de alguns animais, dentre eles a cobra. Também é a palavra que utilizei para nomear minhas metodologias de criação em processo, no âmbito do teatro e da performance, bem como minhas transformações como artista desde o ano de 2016. Além de operar como caminho metodológico e metáfora criativa e filosófica, também utilizo a *Ecdise*, ou melhor, as fases pertencentes ao processo de *Ecdise* como guias de minha estrutura textual, diferindo das formas tradicionais do texto acadêmico, que inserem introdução, desenvolvimento e conclusão. Estas etapas estarão inseridas nas 3 fases do processo de *Ecdise*.

---

<sup>16</sup> Roseli é uma mulher indígena Kaiowá da terra indígena Panambizinho. É muito engajada na promoção dos cantos rituais, sendo uma das principais conhecedoras do *ñevanga*, um ritual terapêutico baseado em palavras. Mais informações acerca de Roseli no subcapítulo 2.2 desta dissertação.

A *fase azul* ou *pré-ecdise*, caracterizada por anteceder a troca de pele, onde manifesta sintomas como: cegueira e tom dos olhos azuis esbranquiçados ou azuis opacos; a própria *Ecdise*, processo em que a pele antiga da cobra se desprende do corpo dando espaço a nova pele que surge; e a *pós-ecdise*, momento posterior à troca, onde o ser transformado pode rastejar com sua nova pele.

Para amparar esta escolha de estrutura textual, trago o conceito de Escrita F(r)iccional (Lyra, 2020) como suporte. Segundo a autora e orientadora desta pesquisa Luciana Lyra<sup>17</sup>, a escrita acadêmica performática, que chama de *f(r)iccional*, apresenta-se em exercício de liberdade, autonomia, com fins de emancipação da pesquisadora e do pesquisador das artes na experimentação escrita, saindo de um reduto imposto, “rumo aos quintais, aos terreiros, aos ancestrais, ao campo de alteridade, atritando arte/vida e legitimando os discursos autorais.” (Lyra, 2020 p.6). É uma escrita que permite a poesia, o sonho, a criação livre de amarras, “assentada no terreno movediço, mas vivo, que é o performativo” (Lyra, 2020 p.3). O texto *f(r)iccional* vem sendo experimentado de diferentes formas nos centros acadêmicos de artes, “abrindo uma fissura nas normas e deslocando-se do modelo tradicional de pensamento” (Lyra apud Lopes, 2021 p.46).

Entrar em contato com os estudos da escrita *f(r)iccional* de Luciana através de artigos como “ **Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-13, 2020.” me autoriza a pensar e fazer da escrita acadêmica também uma obra viva, performática e afetiva. Sinto-me menos rígida, mais próxima à oralidade, à decolonialidade e a imagem do círculo de pessoas.

Assim, a dissertação segue a seguinte estrutura textual “*Ecdísica*”:

1 – *FASE AZUL OU PRÉ-ECDISE* onde disponibilizo mais informações sobre o conceito de *Ecdise* e como o utilizei para nomear minhas práticas em construção na área do teatro e da performance; em seguida rastejo para minhas terras de origem, contando quem sou, minha relação com o teatro e meu primeiro encontro com mulheres indígenas. Este percurso foi impulsionado por um exercício chamado *memorial do desejo*, proposto por Luciana Lyra em uma das

---

<sup>17</sup> Atriz, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. Coordenadora e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ). Pós doutora em Antropologia (FFLCH/USP) e em Artes Cênicas (DEART/UFRN), doutora e mestre em Artes da Cena (IA/UNICAMP). Pesquisadora-líder do grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias feministas nas artes (CNPq)

matérias em que assisti como aluna especial no ano de 2021 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UERJ. O *memorial do desejo* é um dos procedimentos que Luciana desenvolveu dentro de suas aulas sobre escrita performática, *escrita f(r)iccional*:

O *memorial* não se desvela como um descritivo de histórias de vida, mas como uma forma reflexiva de sentir essa história, fletindo joelhos e olhando para si. Desta maneira, os diários, epístolas, mapas são caminhos credibilizados, incluindo nestes caminhos de escritura toda sorte de imagens advindas de sons, cantos, poesias, artefatos visuais, objetos pessoais que tenham o poder de materializar a memória e provocar a trança de palavras a construir novos sentidos de olhar o mundo e o que se quer pesquisar deste mundo. (Lyra, 2020 p.7)

Minha pele começa a escamar na fase 02 – *ECDISE*, quando procuro os conceitos *Branquitude*, *Lugar de fala*<sup>18</sup> e *Apropriação cultural*<sup>19</sup> afim de criar um território ético para me aproximar de estudos referentes aos povos originários. À isso chamei de “Princípios éticos de aproximação entre mulher não indígena e mulheres indígenas”. Assim deixo de rastejar em minha terra e referências de origem e busco o conceito de *decolonialidade* e procuro o trabalho de pesquisadoras(es) que vem promovendo o cruzamento entre etnologias indígenas e os processos em teatro/performance, aprendendo novos olhares e formas de construir alteridades e processos criativos junto dos povos originários. Por ser uma mulher branca, e sem saber muito bem ainda sobre como me aproximar de conhecimentos advindo dos povos originários, optei por pesquisar inicialmente o trabalho de artistas pesquisadoras/es não- indígenas que realizaram contato com os povos originários, tais como: Regina Pollo Muller<sup>20</sup> Felicitas Barreto<sup>21</sup> Ana

---

<sup>18</sup> Termo cunhado pela filósofa Djamila Ribeiro, que irei abordar na fase 3 desta dissertação. Resumidamente, o lugar de fala é a demarcação racial/social que um indivíduo pode fazer ao debater assuntos. Por exemplo: “Um antropólogo que escreve sobre povos indígenas, está escrevendo do lugar de fala de um cientista em antropologia”. Assim como, tudo que escreverei sobre povos indígenas partirá do “lugar de fala de uma mulher branca.”

<sup>19</sup> Termo que irei abordar na fase 3 desta dissertação. Mas basicamente a apropriação cultural é a ação de adotar elementos de uma cultura da qual você não faz parte sem o devido cuidado, ética e conhecimento.

<sup>20</sup> Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1971), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (1976) , doutorado em Ciências Humanas (Antropologia) pela Universidade de São Paulo (1987) e Pós-doutoramento na New York University/Department of Performance Studies of the Tisch School of the Arts (2003). Tem experiência na área de Antropologia, atuando principalmente nos seguintes temas: artes indígenas, Asurini do Xingu, ritual, performance e dança.

<sup>21</sup> Felicitas Barreto foi uma artista de vanguarda, bailarina, indigenista, escritora e ativista ambiental. Alemã natural de Colônia, nasceu em 1910, veio para Pindorama ainda muito jovem depois do termino da Segunda Guerra Mundial. A família se instalou em Niterói. Dedicou grande parte de sua vida à dança. Pelas mãos de Felicitas Barreto foi lançado em 1958 a primeira edição de *Danças do Brasil*, nele foram catalogadas inúmeras manifestações

Luiza da Silva<sup>22</sup>, Luiz Davi Vieira<sup>23</sup>, Arami Arguello Marschner<sup>24</sup>, dando um foco maior aos processos de transformação que ocorreu com que estes(as) artistas pesquisadores(as) em suas práticas cênicas e em sua construção como indivíduo após o contato com comunidades.

Além disso, no decorrer do texto trago fragmentos de textos escritos por mulheres indígenas como Marize Vieira de Oliveira<sup>25</sup> e Eliane Potiguara<sup>26</sup> e na minha bagagem carrego vídeos e artigos de mulheres indígenas que contemplei durante o processo a partir de nomes como: Naíne Terrena<sup>27</sup> e Fernanda Vieira<sup>28</sup>. Embora não tenha trago no corpo do texto vozes de todas essas mulheres, por falta de tempo, a ação de escutar mulheres indígenas me trouxe grandes *transformações/troca de pele*, e conhecimento.

É importante mencionar que a ordem das pesquisadoras(es) selecionadas(os) e

---

de danças indígenas. Suas pesquisas levaram-na a conviver boa parte de sua vida com indígenas sul-americanos, viajando e retratando suas cultura. Em 1961 iniciou suas viagens etnográficas convidada pelo povo Cunas no Panamá para documentar sua cultura.

<sup>22</sup> Ana Luiza da Silva é bacharel em teatro, habilitação Interpretação Teatral e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atriz e produtora cultural. Idealizadora da Complô Cunhã, um espaço para mover projetos de, com e por mulheres

<sup>23</sup> Performer, Diretor de Teatro e Antropólogo-Artista. Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, Professor titular do Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH, Professor e Vice-Coordenador do Mestrado Profissional em Artes - Prof-Artes UFAM/UEA. Pós-doutorado e Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas-UFAM, com a pesquisa intitulada: O(s) Corpo(s) kōkamōu: a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá.

<sup>24</sup> Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Cênicas ,especificamente em Interpretação Teatral. Graduada em Artes Cênicas na modalidade Bacharel pela Universidade Federal da Grande Dourados e Mestra em Artes da Cena pela UNICAMP. Projeta seus estudos e trabalhos nas questões das performances e corporeidades ameríndias.

<sup>25</sup> Possui graduação em Estudos Sociais com Licenciatura Plena em História pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Duque de Caxias (1995). É pós-graduada em História Social do Brasil pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - FEUDUC, é mestre pela UFRRJ pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEduc).

<sup>26</sup> Eliane Potiguara é escritora, poeta, ativista, professora, empreendedora social de origem étnica potiguara de seus avós, migrantes nordestinos. É formada em Letras e Educação pela UFRJ e extensão em Educação e Meio ambiente pela UFOP. É contadora de histórias. Nasceu em 29/09/1950 na cidade do Rio de Janeiro. Recebeu o título de Cavaleiro da Ordem do Mérito Cultural do Brasil pelo Ministério da Cultura entregue em mãos pela Presidência da República.

<sup>27</sup> Naine Terena de Jesus, é uma ativista, educadora, artista e pesquisadora indígena do povo Terena. Foi curadora da primeira mostra de arte indígena da Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Véxoa: Nós sabemos*, e uma das curadoras do festival de arte indígena *rectyty*. Atualmente, Naine Terena faz parte da *Diretoria de Educação e Formação Artística* do Ministério da Cultura, no Governo Federal de Pindorama.

<sup>28</sup> Mestiza, Indígena em retomara, descendente com raízes paternas em Aracaju (SE); cuir/queer; e (sub)urbana. Atua como escritora, pesquisadora, poeta, professora, e tradutora. Está professora efetiva no Departamento de Letras da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG/Divinópolis. Criou e mantém Ikamiaba.com.br. Pesquisa Literaturas Indígenas de autoria de mulheres e Two Spirit, Antropoceno e Futurismos Indígenas em Abya Yala.

apresentadas(os) nesta dissertação ocorreu de maneira orgânica, como rastros que fui encontrando em um caminho totalmente novo e desconhecido. Segui o fluxo natural dos acontecimentos que me levaram a esses nomes na respectiva ordem mencionada. Descobri Zeca através de um chamado no Facebook para seu grupo de estudos vinculado à UNIRIO sobre performances Afro-Ameríndias (NEPAA), e Zeca me apresentou Felícitas. A partir de pesquisas descobri a Ana e o Luiz Davi (que por sua vez também é co-orientador desta pesquisa), e por indicação de minha orientadora Luciana conheci Regina e Arami. As mulheres indígenas foram conhecidas a partir de leitura de artigos sobre o tema. Coincidentemente ou não, as pesquisas se arranjaram mais ou menos em uma ordem cronológica de tempo, ou seja, Regina foi uma das primeiras pesquisadoras a ser estudada nessa pesquisa, e a mesma também foi uma pioneira destes estudos nas artes da cena, bem como Felícitas, na área da dança. Associo então meu trajeto de encontro com as pesquisadoras(es) à imagem de uma cobra rastejando por um labirinto.

Figura 5 - Caminho da Jibóia

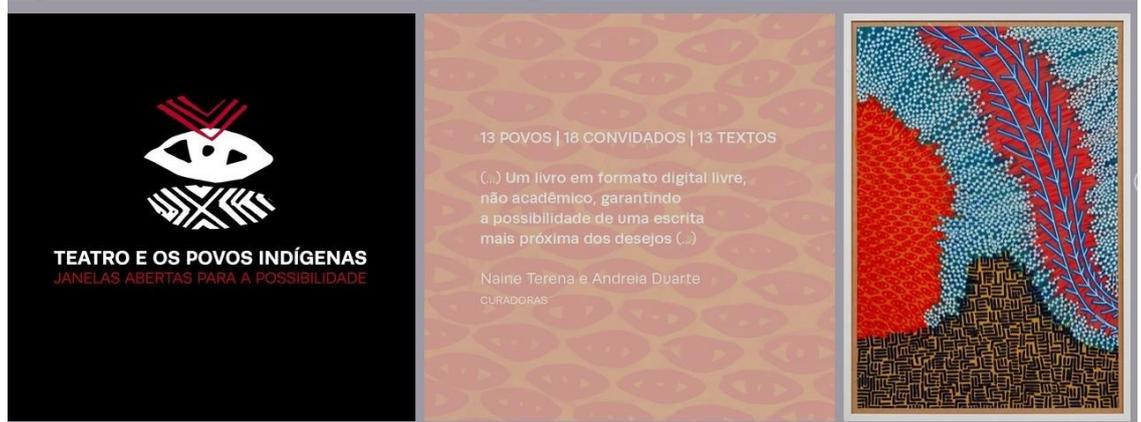


Fonte: Disponível em: <https://www.artisticmoods.com/alice-wellinger/>. Acesso em: 08 jan. 2025.

Tenho a consciência de que, nos últimos anos, as pesquisas e meios para acessar trabalhos na área da etnologia indígena em cruzamento com as artes da cena tem aumentado significativamente e muitos outros nomes poderiam estar neste balaio. Deixo aqui duas outras fontes de pesquisa que pode aumentar o leque de nomes de pesquisadoras(es) nesta área: A

plataforma digital Tepi – Teatro e Povos Indígenas<sup>29</sup>, e o dossiê temático da Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas (Udesc): As artes das cenas dos e com povos indígenas<sup>30</sup>.

Figura 6 - Plataforma TEPI - Teatro e povos indígenas



Fonte: Disponível em <https://www.outramargem.art/tepi2023> . Acesso em 08 de Jan de 2025.

Por fim, na fase 3 – *PÓS-ECDISE*, respiro transformada e apresento as ações práticas desenvolvidas após os estudos mencionados, os quais chamei de “Ações de aproximação” e “Conversações<sup>31</sup>”, onde relato quatro experiências de contato que tive com mulheres indígenas e apresento quatro conversas em formato de vídeo que realizei com pesquisadoras e pesquisadores mencionados acima. Também utilizo alguns trechos das conversas mencionadas em itálico em alguns momentos do texto, afim de aproximar a linguagem oral e a escrita. Tanto as “ações de aproximação” como as conversas, foram inspiradas pelo conceito de

<sup>29</sup> A plataforma é pensada como um projeto a longo prazo, a ser alimentado de maneira contínua e com uma programação que se renova periodicamente, em torno de cinco grandes eixos: Mostra Artística, com apresentações de Espetáculos, Performances e Leituras Dramáticas. Encontros, com Conversas Abertas, Atos para a Cura e Práticas Pedagógicas. Palestras abertas e encontros entre artistas indígenas e programadores nacionais e internacionais. Paisagem Crítica, propondo discussão e reflexão, por meio de Textos, Vídeo-Pílulas e Encontro aberto Publicações, apresentando Catálogo, E-book e Dramaturgias inéditas. [TePI – Teatro e os Povos Indígenas](https://www.outramargem.art/tepi2023). Acesso em 28/07/2023.

<sup>30</sup> Neste Dossiê Temático, o Comitê Editorial teve como objetivo reunir trabalhos realizados entre e com os povos indígenas, que envolvem tanto artistas indígenas como também não indígenas, mas que, sobretudo, estivessem engajados nas lutas e nos processos de visibilidade das culturas e manifestações desses povos. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21953>. Acesso em 28/07/2023.

<sup>31</sup> Este termo foi inspirado a partir da leitura da resenha “CONVERSA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA: POR QUE NÃO?” dos(as) autores(as) Sandy Lima Costa, Wenderson Silva Oliveira, Isabel Maria Sabino de Farias.

*Artetnografia*<sup>32</sup> de Luciana Lyra, conceito que irei abordar no penúltimo capítulo. Também foi criada uma *video-performance* ao final chamada *Evocação Mboi Tu'i* em parceria com os artistas: Igor Citrangulo da Paz<sup>33</sup>, Maria Aranda<sup>34</sup>, Kanauã Nharu<sup>35</sup>, Luana Camila Marasca<sup>36</sup> e Mariana Barros<sup>37</sup>. Para esta criação alicerço-me nos conceitos de *Performance* e *Mitodologia em Arte*<sup>38</sup>.

As artes utilizadas como capa dos capítulos foram retiradas do site Pinterest.<sup>39</sup>

---

<sup>32</sup> Em poucas palavras, a Art(e)tnografia se configura como a contaminação presente na alteridade entre o pesquisador e a comunidade em questão.

<sup>33</sup> Igor Citrangulo da Paz é formado em Comunicação Social pela Unicarioca, e professor na escola de música particular Fábrica Musical. É flautista, clarinetista, violeiro e compositor. Estudou flauta na Escola Portátil de Música – RJ (Núcleo UNIRIO), na Escola Sesc e no Conservatório de Música de Juiz de Fora/MG. Estudou capacitação para professor de música e rítmica como linguagem musical na EMESP (Escola estadual de música de SP). Atualmente cursa farmácia na UERJ.

<sup>34</sup> Maria é mãe, cantora, violonista, compositora, pintura, aprendiz das plantas sagradas, fez diversos cursos envolvendo música, teatro e artes visuais, é integrante do coletivo Haira Haira Cultural.

<sup>35</sup> Kanauã Nharu é uma pessoa não binária e indígena. Graduada em Teatro (UERGS); Formada em Ballet Clássico (2019); Formação na Escola de teatro Bolshoi em Pindorama (2009). Atualmente é produtora, atriz e bailarina do grupo “Art&Dança” - Canoas” - Canoas; trabalhou como produtora, arte-educadora, atriz e bailarina do “Laboratório-Escola de Arte Popular” na cidade de Canoas, 2017 / 2020. Trabalha com produção audiovisual, atuação, direção e preparação de elenco.

<sup>36</sup> Luana Marasca é atriz, arte-educadora e musicista. Formada em teatro Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul e musicista desde pequena. Atua no grupo teatral Miseri Coloni e trabalha como educadora na Escola de Educação Infantil Flor de Ipê. Seu objetivo com a arte e a educação é levar alegria e também questionamentos acerca da liberdade e igualdade de todos os seres.

<sup>37</sup> Mulher intuitiva e profunda. Amante da vida e evoca a força da natureza na arte, e se apropria do chamado da alma. Artista plástica formada pela UFRJ, com extensão em pintura no Paque Lage- RJ.

<sup>38</sup> A Mitodologia em Artes Cênicas, uma pluralidade de práticas catalisadas pelo mito e pela performance, sob a égide da máscara ritual de si mesmo, vetor das ações e das articulações entre o espectador e o ator f(r)iccional. (LYRA, 2011, p.311)



## 1 FASE AZUL ou PRÉ-ECDISE.

### 1.1 Sobre a Ecdise

Peço licença para chegar. Gostaria de convidar você que me lê, a rastejar comigo. Pode respirar profundamente e relaxar qualquer parte do corpo que estiver tensa. Deguste as palavras, não tenha pressa. Quando estiver cansada(o)(e), pare, respire o dia ou à noite, fale com uma árvore se puder, olhe para as estrelas, ou qualquer elemento que te lembre natureza. Descanse. Isso faz parte desta pesquisa.

Este trabalho tem como símbolo a cobra, que por sua vez se apresentou em minha vida principalmente através de sonhos e um acontecimento em particular que marcou minha infância: Aos cinco anos de idade, encontrei uma cobra no pátio de minha casa enquanto minha mãe estendia roupas. Eu permaneci olhando a cobra, pois não imaginava que ela pudesse ser perigosa. Segundo o relato de minha mãe, eu estava parada fitando a cobra enquanto ela erguia-se e preparava o seu bote. Minha mãe em estado de choque apenas observou a cena, pois pensou que se fizesse algum movimento para me retirar de lá, a cobra atacaria. Passaram-se alguns segundos, a cobra desarmou o bote e seguiu seu caminho. E eu segui o meu.

*Outra vez*

*eu sonhei*

*De olhos*

*fechados*

*Estando*

*dormindo*

*Que eu estava numa casa*

*E uma cobra que*

*parecia braba*

*Aparecia no muro do*

*meu quintal Eu fiquei*

*com muito medo  
Achei que  
fosse perigosa  
Eu subi nela  
E ela só me levou  
Serpentear por  
entre pedras.*

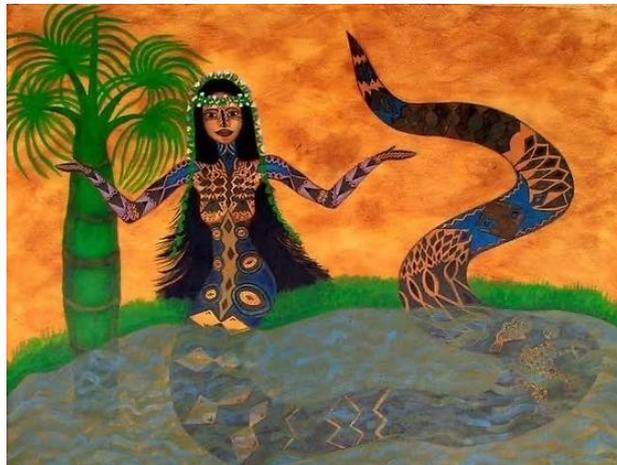
Figura 7 - Jibóia na fase azul da Ecdise



Fonte: Disponível em [https://www.flickr.com/photos/maxwel\\_rocha/7275606780](https://www.flickr.com/photos/maxwel_rocha/7275606780).  
Acesso em: 08 jan. 2025.

No ano de 2016, quase concluindo o curso de Graduação em Teatro – Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), os sonhos com cobras também voltaram a se manifestar. Transformei os sonhos em desejo. Desejo de ter a cobra comigo como referência e inspiração em minhas práticas teatrais e performáticas em desenvolvimento. Foi a partir do seu processo de troca de pele, conceituado pela biologia como *Ecdise* que desenvolvi meu Trabalho de Conclusão de Curso denominado “*Ecdise: Variações sobre o impulso no contínuo da ação física*”, sob orientação da professora Dra Tatiana Cardoso da Silva<sup>39</sup>, defendida no ano de 2016 pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), e a partir de então segui com a pesquisa através de oficinas para mulheres e criação de vídeo-performance.

Figura 9 - O espírito feminino da Jibóia



Fonte: Disponível em:  
<https://artrianon.com/2017/07/29/hushahu-e-a-arte-indigena-contemporanea-como-alternativa-ao-eurocentrismo/>. Acesso em: 08 jan. 2025.

*Ecdise* é o nome dado ao processo de troca de pele de alguns animais, dentre eles a cobra. Geralmente a muda pode durar entre 10 e 15 dias e isso depende de diversos fatores, como saúde e idade do animal, alimentação e condições do meio ambiente, como temperatura e umidade. A troca é importante para a renovação da epiderme do animal, bem como para o seu crescimento. Se não houvesse ecdise, não haveria crescimento.

<sup>39</sup> Professora, diretora, atriz e pesquisadora. Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Professora adjunta do curso Graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Coordenadora do grupo de pesquisa GESTA. Atriz do Grupo Internacional Vindenes Bro, dirigido

Antes de iniciar a *troca de pele*, a cobra passa por um processo chamado “fase azul” durante aproximadamente 3 dias, e neste período os olhos começam a escurecer até atingirem uma tonalidade azul opaco, o que a torna praticamente cega. Metaforicamente falando, é como se os olhos do animal se voltassem para dentro do corpo, enquanto as células velhas são substituídas pelas novas. A *Ecdise* começa pela cabeça da cobra e termina no rabo e, normalmente a pele sai inteira e do avesso.

Foi a partir do desejo de olhar mais profundamente para mim dentro de um processo criativo e responder a pergunta: “O que aconteceria se uma mulher olhasse para dentro de si?”, inspirada na fase azul da cobra (fase que antecede à *ecdise*), que cheguei até o estudo dos mitos e arquétipos, pois, como cita o mitologista estadunidense Joseph Campbell: “Eles (os mitos) ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a imagem dos símbolos (...)” (Campbell, 1990, p.6).

Pensei que poderia tratar o mito e arquétipo como impulsos primordiais que carrego debaixo de minha pele e por sua vez, encontram-se na pele de outras mulheres. Porém, minha busca não estava relacionada a representar o mito, e sim investigar o que emerge visceralmente desta alteridade.

Na época utilizei como metodologia de trabalho palavras inspiradas nos mitos como disparadoras de impulsos-ações, para posteriormente elaborar o que surgia da improvisação com cada mito-arquétipo ao qual havia me proposto a trabalhar.

Junto comigo trabalhava a artista e amiga Rafaela Giacomelli<sup>40</sup>, e em algumas vezes experimentei não contar a ela sobre qual mito estávamos trabalhando, selecionando apenas palavras-chaves em um ambiente sonoro para improvisação. Percebi que o que emergia de seu corpo, mesmo sem ela saber sobre que mito estávamos trabalhando, se assemelhava as características e universo proposto por aquela mitologia. Passei a tratar o mito como um grande aliado do processo de *Ecdise*, não apenas como temática de criação, mas como caminho de *auto-olhar* e mergulho no inconsciente pessoal e coletivo, podendo destravar sons, estados, movimentos, ações e situações: recursos necessários para uma criação em teatro/performance. Além do resultado cênico, me relacionar corporalmente com os mitos ampliou minha jornada de autoconhecimento como mulher e artista.

---

<sup>40</sup> Atriz, professora, diretora e editora de vídeo. Graduada em Teatro-Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e integrante do grupo de pesquisa GESTA (RS).

Figura 9- Oficina Ecdise



Fonte: Acervo pessoal, 2024.

Concluindo a etapa de pesquisa e condução de oficinas, iniciei uma nova jornada de transformação quando decidi viajar por Abya Yala<sup>41</sup> como artista de rua.

*Vivi um tempo  
como viajeira, A  
cada passo que  
dava,  
A mochila ficava  
menos cheia  
Aprendi sobre  
desapego, Sobre  
fé,  
Sobre confiança.  
Foram meses de  
andanças E eu*

<sup>41</sup> Abya Yala é um termo usado pelos povos originários do continente americano para se referir à América, que significa "Terra viva", "Terra madura" ou "Terra em florescimento" na língua do povo Kuna. Fonte: <https://iela.ufsc.br/projeto/povos-originarios/abyayala/#:~:text=ABYA%20YALA%2C%20na%20l%C3%ADngua%20do,e%20%C3%A9%20sin%20nimo%20de%20Am%C3%A9rica>. Acesso em 07 de Setembro de 2024.

*me sentia*

*Céu.*

Finalizei esta viagem na Aldeia indígena Chico Curumim no estado do Acre, onde passei onze dias e vi<sup>42</sup> de perto a organização das mulheres pela retomada de atividades coletivas e maior inserção nas decisões políticas. Tamani *Huni Kuin*, mulher indígena que me recebeu em sua casa, além de estar retomando os seus estudos, organizava na época um grupo de mulheres que realizava diversas atividades e elegiam suas próprias lideranças femininas para representá-las em reuniões.

Embora as mulheres indígenas já estejam se organizando em grupos e elegendo suas próprias lideranças, os cargos de poder majoritariamente seguem sendo ocupados por homens. Além disso, descobri que as mulheres indígenas são as principais vítimas das violências praticadas contra comunidades indígenas em todo mundo segundo a ONU, como afirma Marize Vieira de Oliveira: “Os dados mostram que mais de uma em cada três mulheres indígenas são estupradas ao longo da vida. A violência é uma estratégia de desmoralização da comunidade.” (Oliveira, 2018 p.307).

Além disso, as artes, pinturas, técnicas manuais, artesanais, bem como seus cantos e modo de vida, despertaram em mim um estado de curiosidade por suas mitologias. Também neste momento, pensamentos e leituras acerca da decolonialidade<sup>43</sup>, termo que irei abordar na sequência, eclodiam com maior alcance na área das artes cênicas e chegaram até mim.

Passei a pensar que mesmo sendo uma pessoa branca sem parentes indígenas próximos, queria de conhecer os mitos e cosmovisões dos povos originários do país em que nasci. Quem são as heroínas e Deusas indígenas? Por que falamos tão pouco dos povos que habitavam nosso país muito antes da chegada dos europeus? Como o teatro e a performance podem se inspirar e se nutrir da sabedoria destes povos? Também comecei a tratar o mito não apenas como ferramenta de compreensão individual de si, mas também como caminho de compreensão de nossa própria humanidade e importante aliado na preservação de histórias de origem e de culturas que sofrem constantes riscos de apagamento, como é o caso da cultura dos povos originários.

---

<sup>42</sup> Gostaria de destacar que toda a descrição que faço das mulheres indígenas que conheci na Aldeia Chico Curumin partem do ponto de vista de uma mulher-branca formatada em sua respectiva cosmovisão, que por sua vez é diferente da cosmovisão indígena. Estas palavras de relato são “a minha verdade” e a “minha visão”, diferenciando-se, portanto, de uma “verdade absoluta” em relação à essas mulheres.

<sup>43</sup> Decolonialidade é um termo utilizado essencialmente pelo movimento latino-americano que tem como objetivo libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica, que foi considerada universal durante muitos anos nos países colonizados.

Figura 10 - Tamani Huni Kuin



Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Assim a pesquisa *Ecdise* iniciou a sua própria jornada de *Ecdise* (transformação), deixando no caminho as peles antigas, abrindo espaço para o surgimento das primeiras questões desta nova etapa: Como posso me aproximar de forma ética e cuidadosa da mitologia indígena sendo uma pessoa branca? É possível uma criação em teatro/performance entre pessoas indígenas e pessoas não indígenas? Quem são as pessoas artistas que já fizeram algum tipo de trabalho artístico com comunidades indígenas?

## 1.2 Meus rastros no Teatro.

Nasci e cresci numa cidade interiorana, na serra gaúcha, cujo nome também batiza uma árvore: Ipê (casca dura, em Tupi-Guarani). Na minha casa morávamos eu, minha mãe e meu pai, Sara *In Memoriam* e Max (nossos parentes cães). Na casa de meus pais, ensaiei peças de teatro com minhas amigas, assisti a filmes, joguei videogame, produzi picolés experimentais. Minha mãe adorava ver a casa cheia. Brinquei muito dentro e fora de casa. Também gostava de estar na natureza, na rua, com os amigos e amigas do bairro. À noite brincávamos de pique-esconde, mapeávamos a cidade com nossas bicicletas, e contávamos estórias de terror pouco assustadoras. Também brinquei sozinha de bruxa com objetos antigos. Produzi poções invisíveis. Respondi questionários. Guardei adesivos que nunca usei. Criei enredos complexos com os ímãs de geladeira e com minha coleção de anjinhos. Pratiquei esportes: Joguei futebol, voleibol,

espiribol e fiz natação. Sendo eu uma criança e posteriormente adolescente branca, de classe média, que cresceu em uma cidade do interior com baixo índice de violência e pobreza, pude me aproximar de sensações e percepções pertencentes à outras realidades e condições sociais através do teatro. O teatro entrou em minha vida aos 12 anos e serviu como um importante caminho de autopercepção, autoconhecimento, reflexão crítica e política.

Particpei de meu primeiro curso de teatro no ano de 2008, na escola Tem gente Teatrando<sup>44</sup>, na cidade de Caxias do Sul – RS. Meu professor chamava-se Miguel Beltrami<sup>45</sup> e sob sua condução vivenciei dois processos de montagem de espetáculo. Em 2010, migrei para a escola de Teatro Sala de ensaio<sup>46</sup> e foi lá que conheci a Tefa Polidoro<sup>47</sup>, uma professora e artista extremamente inspiradora, referência de minha caminhada. Nesta escola, realizei também duas montagens sob direção da Tefa.

Figura 11 - Turma de teatro – Tem Gente Teatrando.



Fonte: Acervo Pessoal, 2009.

Seguindo firme e curiosa no barco da vida, em 2012 os ventos me levaram até o

<sup>44</sup> <https://www.temgenteteatrando.com.br/home> . Acesso em 30/07/2023

<sup>45</sup> Ator, diretor e professor gaúcho..

<sup>46</sup> <https://www.guiadecaxiasdosul.com/empresa/promotor-de-evento/teatro-sala-de-ensaio-1444>. Acesso em 26/02/2022.

<sup>47</sup> Tefa Polidoro. Atriz, professora e bailarina. Atualmente é docente colaboradora do curso de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Foi professora/Pesquisadora Visitante no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFMA (Bolsa FAPEMA), e professora colaboradora no curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas. Pós-Doutora em Teatro pela UDESC, sob supervisão da professora Dra. Maria Brígida de Miranda, Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestre em Teatro pela UDESC (bolsista CAPES 2014-2016), Graduada em Teatro pela UFRGS, com ênfase em Interpretação Teatral.

curso de Graduação em Teatro-Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Foi lá que conheci os professores Carlos Mödinger<sup>48</sup>, Marcelo Adams<sup>49</sup>, Jezebel de Carli<sup>50</sup> e Tatiana Cardoso, além da obra de autores como: Constantin Stanislávski<sup>48</sup>, Jerzy Grotowski<sup>49</sup>, Eugênio Barba<sup>50</sup>, Antonin Artaud<sup>51</sup>, Anton Tchéckov<sup>52</sup>, Peter Brook<sup>53</sup> dentre outros... Também conheci a obra de algumas poucas autoras mulheres como Ariane Mnouchkine<sup>54</sup>, Julia Varley<sup>55</sup>, Iben Nagel Rasmussen<sup>56</sup>, Gertrude Stein<sup>57</sup>, Pina Baush<sup>58</sup>. Uma bibliografia totalmente eurocentrada, mas nesta época a reflexão sobre o apagamento das epistemologias negras e indígenas na área das artes ainda não era um tema recorrente nos meus ambientes de aprendizado.

Durante este tempo da Graduação, tive a oportunidade de atuar em diversas peças, participar de circuitos universitários, grupos de pesquisas, tais como o grupo GESTA (Grupo de estudos transdisciplinares do ator), que sigo integrando até os dias atuais.

---

<sup>48</sup> Doutor em Artes Cênicas, pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (2020). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS) (2006) e Licenciatura em Educação Artística - Habilitação Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996). Atualmente é Professor Assistente na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) com atuação no Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura.

<sup>49</sup> Ator, diretor, dramaturgo e professor de Teatro da UERGS. Graduado em Interpretação Teatral e em Direção Teatral pela UFRGS. Mestre em Letras pela PUCRS.

<sup>50</sup> Diretora, Professora de Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e Atriz de Teatro. Mestre e bacharel em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>51</sup> Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas.

<sup>52</sup> Médico, dramaturgo e escritor russo.

<sup>53</sup> Diretor de teatro e cinema britânico.

<sup>54</sup> Diretora de teatro e cinema francesa, de renome mundial, fundadora do Théâtre du Soleil em Paris.

<sup>55</sup> Atriz do grupo Odin Theatret e diretora teatral.

<sup>56</sup> Atriz do grupo Odin Theatret e diretora do grupo Ponte dos Ventos.

<sup>57</sup> Escritora e poetisa estadunidense.

<sup>58</sup> Coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã.

Figura 12 - O jardim das cerejeiras de Anton Tchécov



Fonte: Acervo pessoal, 2015.

A última peça em que atuei dentro da UERGS se chamou “Encantações”, e foi o resultado do trabalho de conclusão de curso de Pã Fogaça Lopes<sup>59</sup>. Neste trabalho eu interpretava uma *cigana viageira*, inspirada no arquétipo da “visionária” dos estudos de ciclos menstruais da mandala lunar<sup>60</sup>. As outras companheiras de cena também criaram suas personagens inspiradas nos demais arquétipos deste estudo.

A peça teatral de rua “Encantações” aconteceu na beira do principal rio da cidade, chamado Rio Caí. Para chegar até o local de ensaio, caminhávamos em média 30 minutos, muitas vezes nos alongávamos e nos aquecíamos em deslocamento. O encontro do pé com o chão e com a ação de caminhar foi o prólogo dos caminhos que trilhei após o fim das apresentações deste espetáculo.

---

<sup>59</sup> Pam Fogaça é atuadora, pesquisadora, arte-educadora e mãe. Mestre em Artes-Visuais (PPGAVI/UFPel) e graduada em teatro-licenciatura (Uergs). Realiza sua pesquisa acerca das performances e atos político-públicos feitos por mulheres e dissidências Latino Americanas, como impulsos para o seu próprio trabalho em performance.

<sup>60</sup> Site: Mandala Lunar – Um caminho de autoconhecimento.

Figura 13 - Encantações.



Fonte – Acervo Pessoal, 2017

Figura 14 - Raíces Brasileñas em Bolívia



Fonte: Acervo Pessoal, 2017.

No ano seguinte de minha formação, conheci meu namorado Igor Citrangulo da Paz e realizamos uma turnê artística por alguns países da América Latina. Topei o

desafio de apresentar o número performático “*Raíces Brasileñas*”<sup>61</sup> nas ruas, bares e ônibus de cidades. Durante 8 meses percorremos os países: Argentina, Chile, Bolívia, Peru e o estado do Acre.

Passada essa viagem, me mudei para o interior do Rio de Janeiro, em São Pedro do Paraíso, distrito de Italva. Lá, trabalhei 4 meses com as crianças da Escola Municipalizada Usina São Pedro, e segui realizando o número “*Raíces Brasileñas*” aos finais de semana na cidade de Campos dos Goytacazes. No ano seguinte decidi morar na cidade do Rio de Janeiro e segui apresentando o número “*Raíces Brasileñas*” no metrô enquanto retomava alguns processos de trabalho com Teatro e me reaproximava da pesquisa.

Figura 15 - Pele de Cobra



Fonte: Disponível em:

[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=594659187227599&id=494718970554955&set=a.502778019749050&locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=594659187227599&id=494718970554955&set=a.502778019749050&locale=pt_BR). Acesso em: 08 jan. 2025.

Foi neste período que conheci o grupo MOTIM e minha atual orientadora, a professora phd Luciana Lyra (UERJ), onde comecei a frequentar timidamente as reuniões do grupo, pisando

---

<sup>61</sup> Número performático composto por 4 músicas da cultura popular executadas na flauta e pandeiro, somada à uma enunciação de abertura, seguida de dinâmicas de ocupação de espaço, jogos de relação e olhar.

devagarinho no ambiente acadêmico após um afastamento de quatro anos. A pesquisa de Luciana acerca da *Mitodologia em Arte*, termo que irei abordar na fase 3 desta dissertação também foi um dos motivos que me impulsionou a realizar esta pesquisa, visto que pude encontrar afinidades em relação ao trabalho com a mitologia e na relação com comunidade/grupos de mulheres. Acho importante mencionar brevemente que Luciana desenvolveu sua pesquisa de doutorado intitulada “Guerreiras e Heroínas em Performance Da *Artetnografia à Mitodologia em Arte*” (2011) pela UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. John Cowart Dawsey<sup>62</sup>, traçando estudos e contato com a história e questões das mulheres de Tejucupapo, na Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Aos poucos, inspirada pela pesquisa de Luciana, dos colegas do MOTIM, as discussões efervescentes dos grupos, e os rastros citados anteriormente, comecei a tecer meu projeto de pesquisa, que ainda carregava os resquícios do tempo em que estive na estrada apresentando “*Raíces Brasileñas*”. A sola dos pés disparou a ideia central da pesquisa, pois lembrava das intensas *trocas de pele* vivenciadas por mim até então: os dias em que estive na Aldeia Chico Curumim, no Alto Rio Jordão, no Acre.

---

<sup>62</sup> John C. Dawsey, Professor de Antropologia na Universidade de São Paulo (USP), desde 1991. Professor Titular, 2007. Livre-Docência, 1999. Ph.D. em Antropologia, 1989, e Mestre em Teologia, 1977, pela Emory University. Bacharel em História, 1973, pela Florida Southern. Visiting Scholar na New York University (NYU), 2019. Coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) desde a sua fundação em 2001. Apoio docente junto ao Núcleo de Artes Afro-Brasileiras da USP (dirigido por Luiz Antonio Nascimento Cardoso, Mestre Pinguim) desde 2007.

Figura 16 - Lavando Louça na Aldeia



Fonte: Acervo Pessoal, 2018

Esse foi o último lugar em que estive como artista viajeira e voltando os olhos para minha pesquisa em teatro, me senti desestimulada em seguir reproduzindo apenas o estudo de mitologias gregas e as metodologias que eu conhecia até então. Decidi investir na ideia de aprender e me aproximar de mitologias indígenas e conhecer metodologias de criação de cunho decoloniais<sup>63</sup>. Mas sendo eu uma mulher branca, como poderia me aproximar destes estudos de uma maneira ética?

---

<sup>63</sup> A decolonialidade será abordada mais profundamente na fase 2 desta dissertação. Mas resumidamente as metodologias decoloniais são abordagens de conhecimento que visam descolonizar o conhecimento e as práticas moldadas por relações coloniais. Elas questionam o pensamento eurocêntrico, valorizam outras perspectivas culturais marginalizadas e abrem espaço para grupos historicamente oprimidos. Essas metodologias buscam criar uma produção de conhecimento mais justa e inclusiva, considerando a diversidade cultural e combatendo formas de opressão e discriminação. São aplicadas em todas as áreas do conhecimento.



## 2 ECDISE

### 2.1 Princípios de aproximação – Branquitude, Lugar de fala e Apropriação cultural.

Comecei pela pele. Os estudos críticos da Branquitude tiveram início nos Estados Unidos na década de 1990, sendo, portanto, um campo muito recente de pesquisas, especialmente em Pindorama<sup>64</sup>, que estão datados do início do século XXI” (Schucman, 2018 p.138). De acordo com a pesquisadora Lia Vainer Schucman, foi Maria Aparecida Bento que iniciou o campo de estudos da *Branquitude* em Pindorama e suas pesquisas iniciaram em parceria com Iray Carone, no instituto de psicologia da Universidade de São Paulo – USP, resultando no livro *Psicologia social do racismo: estudos sobre a branquitude e branqueamento no Brasil (2002.)*

A *Branquitude* (Nascimento, 2018, p.79) surge dentro das pesquisas sobre relações étnico-raciais a fim de questionar o papel da população branca na sociedade, que por sua vez carrega o intuito, consciente ou não, de manter a estrutura social que os privilegia como população branca, e exclui, discrimina, silencia e violenta a comunidade negra e indígena, afim de manter-se ocupando os espaços de poder.

Enquanto militantes feministas brancas lutavam por mais dignidade no mercado de trabalho, “mulheres negras trabalhavam muitas horas como empregadas domésticas em seus lares e cuidando de suas crianças.” (Carneiro e Santos, 1985, p.28) E “enquanto as mulheres negras trabalhavam como empregadas domésticas nos lares das mulheres brancas, as mulheres indígenas sequer eram vistas pela sociedade<sup>65</sup>”.

Faz-se importante notar que ao longo da história e das discussões étnicos-raciais, a pessoa branca, diferente das pessoas negras e indígenas, não foram reconhecidas como pessoas racializadas, justamente por ocuparem o lugar “padrão” e “neutro” da sociedade, “o modelo a ser alcançado”. Schucman (2018) sugere que esse modelo de padrão universal que fora atribuído à

---

<sup>64</sup> Utilizo a palavra Pindorama em muitos momentos do texto, exceto quando a palavra Brasil realmente não possa ser alterada, com o intuito de informar ou relembrar que antes da “descoberta”, os povos do grupo Tupi-Guarani que habitavam a região a chamavam de “Pindorama” (terra das palmeiras). Fonte: <https://www.vortexmag.net/pindorama-o-verdadeiro-nome-do-brasil-antes-de-chegarem-os-portugueses/>. Acesso em 17/10/2022

<sup>65</sup> Esse comentário foi proferido pela professora indígena Marize Vieira em um encontro promovido pelo grupo MOTIM (Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes) no dia 23 de Abril de 2022.

população branca contribuiu para uma falsa sensação de superioridade estética, intelectual e moral deste grupo em relação a outros, acarretando num chamado “senso de alívio entre brancos”, por acharem que podem se isentar de qualquer responsabilidade pelos problemas sociais de discriminação e racismo.

Na sociedade atual são fartas as situações em que as pessoas brancas são representadas e ocupam lugares de poder, enquanto a população negra aparece como subordinada, e a população indígena praticamente excluída e invisibilizada. Gostaria de destacar que tudo que foi mencionado em relação a cultura indígena neste texto, parte do *Lugar de fala* e observação de uma mulher branca que deseja desconstruir suas próprias estruturas opressoras e colonizadoras.

Para entender mais a respeito do grupo social à qual faço parte, recorri ao artigo intitulado “Reflexão social das mulheres brancas”, da autora Tassiana Carli, que me ajudou a compreender o cenário estrutural que me privilegia como mulher branca em relação à outras mulheres. Tassiana:

(...) não podemos deixar de voltar-nos para o branqueamento enquanto projeto de extermínio operado pela branquitude. Conforme Carone (2002), principalmente após a abolição, a elite brasileira branca com medo da perda de poder e privilégio devido à composição majoritariamente negra do país, vê na política de branqueamento a solução para se embranquecer o país, operando a partir do incentivo à imigração europeia para mão de obra. (Carli, 2022, p.68)

Ou seja, amedrontada com a ideia de perder seus espaços de poder, a elite branca preferiu importar mão de obra Europeia e remunerá-la pelos seus serviços, mantendo a população negra e indígena à margem do desenvolvimento e ascensão econômica. No que diz respeito às mulheres, segundo Tassiana (2022), a década de 70 constitui-se como um marco para os direitos reprodutivos, a partir do desenvolvimento de métodos contraceptivos e a desnaturalização da produção. Assim, embora as crises econômicas incidissem sobre o retorno das mulheres ao lar e ao cuidado dos filhos, elas possuíam a possibilidade de escolher quanto ao exercício de sua maternagem, mesmo não-remunerado, desfavorecendo-as em seu crescimento econômico e profissional. Porém, importa ressaltar que a “retomada do discurso de valorização da maternidade, engendrada pelo interesse econômico de manter as mulheres no lar, não foi para todas as mulheres (Freitas, 2019, p.113), mas sim para mulheres brancas. Por isso (Carli, 2022, p.70) faz-se urgente ao feminismo “revelar o hegemônico para fortalecer o não hegemônico. É de importância vital para o feminismo e para qualquer prática anticolonial:

nomear a norma” (Almeida, 2019, p. 160).

Além disso, o ideal preconizado nos concursos de beleza em muitos lugares, ainda privilegiam os traços brancos, imagem estética também valorizada em outros países, como Bolívia e Peru, a qual exclui mulheres indígenas da estética “nacional”.(Carli, 2022, p.70) Dessa forma, observam que as mulheres são ensinadas desde crianças o desigual valor de seus corpos, o que as levam a interiorizar a ordem corporal correspondente à sua função de gênero, raça e classe. Há outros p péis e representações sociais que continuam a privilegiar mulheres brancas, como o espaço acadêmico e os lugares de decisões políticas. Enquanto mulheres brancas feministas, devemos nos questionar sobre como temos ocupado nosso lugar de escuta, em detrimento do reivindicado protagonismo, em relação a outras formas de existências, uma vez que podemos identificar as narrativas de mulheres plurais quanto as suas singularidades, compostas por diversos marcadores, que tendemos a não considerar, para chegarmos a um lugar onde as características observadas em questão não se limitem somente aos traços físicos e intelectuais, que não levam em conta a vivência e o passado estrutural que nos constitui como sociedade pindorâmica.

Esse raciocínio não tem a pretensão de desqualificar e excluir a possibilidade de uma mulher branca ser aceita na sociedade, ser considerada bela e seguir desenvolvendo-se intelectualmente e profissionalmente, mas de encontrar vias efetivas de reparação, compensação e igualdade em relação às mulheres pertencentes aos outros grupos étnico- raciais.

Outro exemplo que explica o predomínio da *Branquitude* em nossa sociedade vem de Lia Vainer Schucman (2018), quando relata que a História da Europa aparece nos currículos escolares pensada como história geral e suas guerras são lidas como mundiais. Já outros continentes com histórias particulares, tais como a história das Américas, história dos povos do oriente, história Africana, e história Indígena, não são lidas como universais e quase sempre pouco estudadas. A professora indígena Marize Vieira de Oliveira<sup>66</sup> complementou esta informação relatando em uma palestra publicada no youtube com o título “Educação, Cultura e Luta indígena”<sup>67</sup>, o seguinte fato: “ - Na escola onde dou aula, os livros de história do ensino

---

<sup>66</sup> Possui graduação em Estudos Sociais com Licenciatura Plena em História pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Duque de Caxias (1995). É pós-graduada em História Social de Pindorama pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - FEUDUC, é mestre pela UFRRJ pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEduc), na linha 3: Educação para as Relações Étnico-Raciais. Tem experiência na área de História, com ênfase em História e Cultura dos Povos Indígenas e Combate a Discriminação de Gênero, antirracismo e contra a homofobia. É professora de História do Ensino Médio do Estado do Rio de Janeiro e do Ensino Fundamental Segundo Segmento da Rede Municipal de Duque de Caxias, RJ.

<sup>67</sup> Acesso em 30 de Outubro de 2022.

médio possuem 40 páginas sobre a revolução francesa, enquanto que para a cultura indígena temos apenas 6 páginas para 305 etnias. Quando converso com meus colegas docentes à respeito desse fato, a resposta que recebo é a seguinte: Não tenho tempo para mexer no currículo”. (Palavras de Marize).

Atualmente, outras perspectivas acerca da *Branquitude* tem complementado as teorias iniciadas na década de 90. Estas visões incluem a possibilidade da “branquitude” existir como forma de ser, pensar e agir dentro da sociedade independente da cor de sua pele. Também considero importante recorrer ao pensamento da escritora e filósofa Djamila Ribeiro a respeito do conceito de *Lugar de fala* afim de assegurar-me eticamente e aprender formas de adentrar em conhecimentos indígenas sem enganos. No vídeo “O que é lugar de fala?”<sup>68</sup> Djamila explica que a origem do conceito é imprecisa, mas acredita-se que fora criada na tradição da teoria racial crítica e estudos sobre diversidade, tendo a professora Gayatri Spivak como uma das precursoras deste movimento. De acordo com Djamila, muitos são os enganos que este tema gera, pois muitas pessoas confundem *Lugar de fala* com representatividade, ou seja, pensa-se erroneamente que pessoas brancas não podem e não devem falar sobre racismo, e envolver-se em debates e lutas que não dizem respeito a sua raça, por exemplo. Para Djamila, as pessoas brancas podem e devem debater temas como racismo e inteirar-se das necessidades e lutas dos povos originários, porém delimitando o seu espaço e *Lugar de fala* como pessoa branca. O *Lugar de fala* não está vinculado apenas à vivência e experiência individual de quem discursa, e sim ao lugar social e localização de poder que ela ocupa enquanto grupo dentro da sociedade. Na resenha “O que é lugar de fala”, Arthur Oriel Pereira diz que:

(...) *lugar de fala* não diz respeito a negar as experiências individuais, tampouco se trata de uma visão essencialista, mas se refere ao reconhecimento do *locus* social e da reflexão de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. É necessário não confundir *lugar de fala* e representatividade devido às similaridades, pois falar a partir de lugares também é “romper com a lógica de que somente subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônicas sequer se pensem. (Pereira, 2017 p.84)

*Lugar de fala* também trata de refletir sobre as vozes que são ouvidas e legitimadas dentro da sociedade eurocêntrica e patriarcal que estamos inseridos, característica herdada pelo colonialismo, que “além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades” (Ribeiro, 2019, p.27), colocando mulheres negras na categoria Outro do Outro, “por não serem nem brancas

<sup>68</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=S7VQ03G2Lpw> – Acesso em 28/10/22.

e nem homens” (Ribeiro, 2019, p.39), e a mulher indígena, “Outro do Outro do Outro, por sequer ser mencionada em algumas discussões de âmbito social, como afirma a rapper indígena Katú Mirim em um vídeo sobre *Apropriação cultural*.<sup>69</sup>

Djamila também ressalta que não se deve negar uma identidade para afirmar outra. Precisamos reconhecer as diferenças e a noção que mulheres negras, brancas e indígenas partem de lugares diferentes, e a partir desta consciência, lutar pela equanimidade de nossas posições sociais, direitos e relações. “Lugar/posição de fala não se refere necessariamente a indivíduos dizendo algo; é um conceito que parte da perspectiva de que as visões de mundo se apresentam desigualmente posicionadas” (Pereira, 2019, p.155). Pensar *Lugar de fala* é pensar sobre ética e cuidado, é possibilitar que as barreiras de conhecimento impostas por raça, neste caso, possam se diluir, promovendo mais conhecimento, empatia, união e diálogo.

*Descobri que Mesmo sendo branca, Posso estudar sobre  
O genocídio indígena, Porém,  
Na hora de falar, Preciso saber diferenciar, O lugar de quem viveu,  
Do lugar de quem apenas leu.*

A *Apropriação Cultural* para Cesar de Oliveira Augusto Casella<sup>70</sup> (2019), ocorre quando elementos específicos de uma cultura são adotados fora de seu contexto e sem os seus significados particulares, podendo ocorrer em vários âmbitos, como: nas artes, na linguagem, na religiosidade, etc... Rodney William<sup>71</sup>, por exemplo, trata a apropriação como um fenômeno do capitalismo e da globalização, que transforma a cultura em mercadoria e esvazia seus significados, dando-lhe um sentido meramente comercial. Em um debate <sup>72</sup> sobre *Apropriação*

<sup>69</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Z\\_-LqsHUGYs&ab\\_channel=CatracaLivre](https://www.youtube.com/watch?v=Z_-LqsHUGYs&ab_channel=CatracaLivre) Acesso em 27/07/2023

<sup>70</sup> Professor do curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás (UEG/Campus Cora Coralina) e doutorando em Estudos da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGL-UERJ).

<sup>71</sup> Nasceu no bairro da Casa Verde, na cidade de São Paulo. Cresceu entre as rodas de samba e capoeira e os terreiros de umbanda e candomblé. É graduado em Ciências Sociais, mestre em Gerontologia e doutor em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia.

<sup>72</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Bh9HjfSbEOI&t=2s&ab\\_channel=CNNTonight](https://www.youtube.com/watch?v=Bh9HjfSbEOI&t=2s&ab_channel=CNNTonight)

*cultural*, Gabriela Prioli<sup>73</sup>, Mari Palma<sup>74</sup>, Leandro Karnal<sup>75</sup>, Djamila Ribeiro<sup>78</sup> e Daniel Munduruku<sup>76</sup> costuraram reflexões sobre o tema e Djamila explica que: quem adquire e utiliza artesanatos indígenas comprados diretamente destes povos, ou de pessoas que trabalham em parceria com as pessoas-indígenas não está se apropriando. Já a indústria que copia a técnica e estética dos artesanatos ou de um "cocar, por exemplo, e inicia uma produção em larga escala sem nada devolver à etnia que originou este trabalho, está sim se apropriando. Por isso é importante que a pessoa que adquire algum artefato indígena saiba qual a sua procedência.

A roda levantou a noção de troca *justa*<sup>77</sup> como um caminho profícuo para que não haja *Apropriação cultural*. O indígena Daniel Munduruku fala que não vê problema em pessoas não-indígenas utilizarem artesanatos indígenas e alerta justamente sobre cuidados e limite nas discussões sobre *Apropriação cultural*, visto que para ele, este tema quando "mal debatido" pode diminuir o interesse das pessoas não-indígenas pela cultura dos povos originários, provocando mais afastamento. Sugere então, que pessoas brancas leiam obras indígenas, conheçam, divulguem e valorizem suas produções. Outra questão importante para a pessoa branca que aprecia e se interessa pela estética e cultura indígena é que também busque saber à respeito dos temas, necessidades e questões políticas vivenciadas por estes povos. Djamila Ribeiro questiona: "O que as pessoas que postam fotos nas redes sociais com artefatos indígenas estão fazendo concretamente pelos direitos destes povos?" É importante estudar, entender, se incomodar e se posicionar, não no lugar de um "porta-voz" desta cultura, como alerta Karnal, mas como alguém que dentro do seu lugar-de-fala possa dialogar sobre este tema, principalmente com as pessoas não-indígenas que estão alheias à realidade vivenciada por estes povos. *A Apropriação cultural* é sem dúvida um mecanismo perverso de opressão, onde um grupo dominante se apodera da cultura inferiorizada de maneira equivocada, esvaziando a tradição, sentidos e costumes importantes para a cultura em questão. Em casos de apropriação e genocídio cultural é preciso atentar ao risco do desaparecimento de grupos étnicos.

---

<sup>73</sup> Apresentadora de televisão, advogada criminalista, professora universitária, influenciadora digital, comentarista política e apresentadora de TV pindorâmica.

<sup>74</sup> Jornalista e apresentadora pindorâmica que se tornou conhecida por apresentar o G1 em 1 Minuto.

<sup>75</sup> Historiador, professor e escritor pindorâmico.

<sup>76</sup> Escritor, professor e ativista indígena pindorâmico.

<sup>77</sup> Essa palavra não fora mencionada pelo grupo, porém, anexo esta palavra com o objetivo de distanciar-me da referência de troca do período da colonização, onde sabe-se que indígenas trocaram bens muito preciosos, como a madeira de pau brasil, por mercadorias com pouco valor trazida pelos portugueses, como facas, machados, espelhos, etc

Tendo mais consciência sobre questões acerca de minha pele, que é preciso demarcar meu *Lugar de fala* e escuta antes de falar sobre questões indígenas, ou melhor, que posso falar “com” ao invés de falar “sobre”, iniciei um levantamento bibliográfico de pesquisadoras/es que desenvolveram trabalhos de arte em contato com comunidades originárias para posteriormente desenvolver ações de aproximação e criação em parceria com mulheres indígenas.

## **2.2 Levantamento bibliográfico de cinco artistas-pesquisadoras(es) que desenvolveram trabalho junto a povos indígenas em Pindorama.**

Na passagem do livro *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras* (2011), o professor e pesquisador Zeca Ligiero questiona:

Porque os conhecimentos afro-ameríndios não tem se reproduzido nos cérebros acadêmicos? Porque o acesso a esses conhecimentos é ainda limitado nas instituições de ensino público e privado, com pouco apoio e muita desconfiança pelos agenciadores e produtores culturais? Talvez ainda contaminados pelo conceito de que algumas culturas são mais evoluídas do que outras, cientistas e acadêmicos têm pensado as tradições ágrafas como primitivas, tendo como padrão único as culturas européias. (Ligiero, 2011 p.272)

Neste livro Zeca explica que muitos pesquisadores têm afirmado que o Teatro Pindorâmico nasceu quando o padre José de Anchieta encenou seus autos para os indígenas, porém, sem considerar as performances já existentes em nossos territórios.

(...) A mim, me parece uma coisa absolutamente clara, que o que nasceu na Grécia foi o Teatro Grego. Porque o Teatro Japonês não nasceu na Grécia, o teatro chinês não nasceu na Grécia. É uma coisa tão clara, não é? E o teatro brasileiro não nasceu quando os jesuítas chegaram não. Os Jesuítas trouxeram uma contribuição importantíssima, mas já existia teatro aqui (...) (Ligiero, 2019, p.121)

Além da questão da invisibilidade curricular na área das artes, o professor indígena Kaká Wera<sup>78</sup> também afirma que durante o período da colonização e catequização dos povos originários, o teatro foi um importante instrumento de opressão dos colonizadores em sociedades indígenas:

(...) tão terrível quanto a guerra e o quanto a doença trazida do outro lado do oceano e quanto a escravização, foi para os povos indígenas, o teatro. Uma guerra acaba com os corpos, mas a alma continua. Uma doença provoca muitas vezes a dizimação de

<sup>78</sup> É um escritor, ambientalista e conferencista indígena brasileiro do povo tapuia.

famílias, de tribos, mas o espírito continua. Mas o teatro que fizeram no passado não acabou com os corpos, acabou com muitas almas. O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo dos índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior. Isso foi chamado de catequização. Então a guerra não foi pior que o teatro. (Werá apud Fabrini, 2011. p.68)

Pindorama foi colonizada sob a máscara do “descobrimento” e sofre até hoje as consequências deste sistema perverso de acumulação e riqueza do continente europeu. *Eu fiquei pensando que meus heróis eram todos brancos e eles tinham empregados negros e indígenas (Trecho de entrevista com Zéca)*. A escravidão indígena foi a primeira tentativa da Coroa portuguesa de exploração de mão de obra e expropriação de terras em nosso território. Os colonizadores utilizaram-se de ameaças, da força física e da propagação de doenças para forçar a população indígena a trabalhar para a Coroa. Muitos indígenas fugiram para o interior do Brasil, evitando ser escravizados, ou então, como conta a professora indígena Eliane Potiguara, "os homens indígenas levavam toda sua família a se jogar do alto dos penhascos, constituindo o suicídio coletivo contra a escravidão e a destruição cultural. (Potiguara, Eliane, 2007, p. 76).

*Trazer doença pra outra gente? Não tratar gente como gente?*

*Pensar que Pode estuprar matar*

*Pode roubar?*

*Ilusório poder,*

*Pensar que precisa ter,*

*O que não necessita Para o seu bem-viver.*

*A felicidade está na união,*

*Da natureza vem a compreensão.*

*Lógica inversa Exploramos, destruímos, degradamos*

*A fonte de nossa saúde,*

*O oráculo de nossas questões,*

*A sabedoria do nosso destino, Tudo que veio antes*

*E o que virá depois.*

*A floresta cura.*

*Lutemos por*

*sua íntegra preservação.*

A colonialidade é um conceito que foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990” (Mignolo, 2017, p.2) nomeando a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos tem sido uma dimensão constituinte. O autor tece seu pensamento crítico decolonial a partir do conceito de modernidade.

Para o professor Walter Mignolo<sup>79</sup> (Mignolo, 2017, p.4), a modernidade anda junto com a colonialidade, e, portanto, a modernidade precisa ser assumida tanto por suas glórias quanto por seus crimes. Ocultadas por trás da retórica da modernidade, práticas econômicas dispensaram vidas humanas, e o “conhecimento” justificava o racismo e a inferioridade de vidas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis. O pensamento decolonial e as opções decoloniais visam superar a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da Europa como entre a Europa e as suas colônias. A América não era uma entidade existente para ser descoberta. Foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã.

Segundo Walter, o abolicionista, ativista político e filósofo dos direitos naturais da África Ocidental, Ottobah Cugoano (1787), retratou vividamente esse cenário, no final do século XVIII, quando descreveu a organização imperial do comércio de escravos inscrita na emergência da economia triangular do Atlântico: Esse tráfico de sequestrar e roubar homens foi iniciado pelos portugueses no litoral da África, e como o acharam benéfico para os seus propósitos, eles logo se empenharam em cometer maiores depredações, os espanhóis seguiram o seu exemplo infame, e o tráfico eventos se desdobraram em duas direções paralelas: uma foi a luta entre Estados imperiais europeus, e a outra foi entre esses Estados e os seus sujeitos coloniais africanos e indígenas, que foram escravizados e explorados. (Mignolo, 2017, p.5).

---

<sup>79</sup> Walter Mignolo é um semiólogo argentino e professor de literatura na Universidade de Duke, nos Estados Unidos. É conhecido como uma das figuras centrais do pensamento decolonial latino-americano e como membro fundador do Grupo modernidade/colonialidade.

Durante o intervalo de tempo (Mignolo, 2017, p.4), entre 1500 e 2000, três fases cumulativas podem ser destacadas: a fase ibérica e católica, liderada pela Espanha e Portugal (1500-1750, aproximadamente); a fase “coração da Europa” (na acepção de Hegel), liderada pela Inglaterra, França e Alemanha (1750-1975); e a fase americana estadunidense, liderada pelos Estados Unidos (1945-2000). Espanha, Portugal, Holanda, França e Inglaterra, tinham interesse tanto no comércio de escravos Africanos, como na terra e trabalho indígena. Essas condições introduziram a emergência de uma matriz colonial de poder (MCP). Na formulação original formulada pelo sociólogo e pensador peruano Anibal Quijano, o “patrón colonial de poder” (matriz colonial de poder) foi descrito como cinco domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero, e do conhecimento e da subjetividade.

Mais tarde, a natureza também passou a ser território de exploração dos países constituintes da Matriz Colonial de Poder (MCP). O fenômeno (Mignolo, 2017, p.7) que os cristãos ocidentais descreviam como “natureza” existia em contradistinação à “cultura”; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano. Para os Aimarás e os Quíchuas, por exemplo, fenômenos mais-que-humanos eram concebidos como Pachamama, e nessa concepção não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a “natureza” e a “cultura”. Os Aimarás e os Quíchuas se viam dentro dela, não fora dela. Assim, a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura. Este foi o momento inicial da revolução colonial: implantar o conceito ocidental de natureza e descartar o conceito Aimará e Quíchua de Pachamama. *O que me chamou muito atenção no contato com os povos originários é como a sabedoria da natureza aparece de uma maneira muito mais forte, porque é uma natureza que é lida como sagrada. (Trecho da conversa com Zeca).*

A partir dos meus estudos, observações e algumas vivências com pessoas indígenas dos povos Huni Kuin e Guarani, a natureza não tem um valor mercantilista e utilitário como para as sociedades urbanas não indígenas. A natureza, assim como a memória e os costumes dos povos indígenas foram manchados e danificados pela colonização. O pensador indígena Ailton Krenak,<sup>80</sup> em uma conversa<sup>81</sup> com o artista Jaider Esbell<sup>82</sup>, relata que estamos vivendo um tempo

---

<sup>80</sup> Ailton Krenak é um líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor da etnia indígena Krenak. Ailton é também professor Honoris Causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e é considerado uma das maiores lideranças do movimento indígena, possuindo reconhecimento internacional.

<sup>81</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=qFZki\\_sr6ws&t=127s](https://www.youtube.com/watch?v=qFZki_sr6ws&t=127s) Acesso em 30/10/2022.

<sup>82</sup> Jaider Esbell foi um escritor, artista, arte-educador, geógrafo e curador Pindorâmico e um ativista dos direitos indígenas. Foi um dos destaques da 34ª Bienal de São Paulo e um dos artistas macuxias mais renomados de Roraima, trabalhando com a arte e a vivência indígena

de grande catástrofe ambiental, seguida de outras tantas destruições e opressões que seguem sendo reproduzidas, a fim de atender os interesses das grandes corporações que dominam nosso país. Krenak levanta a seguinte reflexão: Alguma vez paramos para pensar que o nome do continente “América”, homenageia um dos homens que contribuiu para o movimento de exploração e extração de riquezas de nosso território? Seu nome: Américo Vespúcio”. Até quando o engoliremos e perpetuaremos nosso passado violento disfarçado de descobrimento?

Na perspectiva do teatro/performance, penso que agir decolonialmente tem a ver principalmente com buscar o conhecimento advindo das populações Afro e Indígenas que constituem a riqueza cultural de nosso país:

(...) já estávamos aqui muito antes! *Pindorama* é importante, pois ao invés de associar nossa terra à matéria explorada, lembramos que ela é a terra das palmeiras, e que nas palmeiras se penduram as redes para que possamos balançar e sonhar. (Fabrini, 2021, p.19)

No livro “Práticas decoloniais nas Artes da Cena”, organizado por Joice Aglae Brondani<sup>83</sup>, Robson Carlos Haderchpek<sup>84</sup> e Saulo Almeida<sup>85</sup>, uma série de exemplos de práticas-outras são citadas nos artigos que constituem o livro. No prefácio, Verônica Fabrini<sup>89</sup> (2021) escreve que quando nos deparamos com os estudos decoloniais, nos sentimos como se

---

<sup>83</sup> Professora de Interpretação de Corpo para a Cena no Departamento de Fundamentos do Teatro da ETEA- UFBA e no PPGAC-UFBA, com pesquisa focada em "MÁSCARAS: MITOLOGIAS E FEMININO NA CENA". Pós-doutorados anteriores exploram temas como "Máscaras Femininas da Commedia dell'arte e arquétipos de Iansã e Pombogiras" e "Comicidade e Criação". Além disso, é formada em Psicanálise Integrativa, com bacharelado em Artes Cênicas e experiência em grupos de pesquisa e criação teatral, como a Cia Buffa de Teatro e Bottega Buffa CircoVacanti. Atuou internacionalmente e tem ampla experiência nas áreas de Artes, Direção Teatral, Preparação de Ator e Interpretação, com foco em temas como máscara, clown, bufão, commedia dell'arte, cultura popular e processos criativos.

<sup>84</sup> Ator, diretor e pesquisador, é docente no Curso de Teatro da UFRN e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Possui Bacharelado, Mestrado e Doutorado em Arte pela UNICAMP. Realizou Pós- Doutorado na Áustria e na UFBA. Coordena o projeto de pesquisa "Poéticas Decoloniais nas Artes da Cena" e é professor colaborador na UERJ. Membro de diversos grupos de pesquisa, incluindo o CIRANDAR e o ÍMAN, é também diretor do Arkhétipos Grupo de Teatro. Ex-presidente da ABRACE, tem se destacado em debates e palestras sobre arte teatral e poéticas decoloniais. Autor de livros como "O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência" e "A Poética da Direção Teatral". Bolsista Produtividade do CNPq, mantém colaborações contínuas com grupos e pesquisadores em Pindorama e no exterior.

<sup>85</sup> Artista, diretor teatral e professor, iniciou sua formação em projetos sociais em Nova Lima - MG. Atua como docente na educação básica e pré-vestibulares, sendo Professor Orientador na Pós-Graduação em Teatro e Educação do IFNMG. Doutorando em Artes pela UERJ, é Mestre em Artes Cênicas pela USP, Bacharel em Teatro pela UFRGS e Licenciado em Teatro pela UNB. Além disso, é bacharelado em Filosofia pela UFG e Ciências da Religião pela PUC-PR. Especialista em diversas áreas, atualmente cursa Especialização em Educação e Tecnologias na UFSCar. Seus interesses concentram-se na interseção entre a experiência estética e sagrada.

tivéssemos sido enganados durante o tempo todo! Mas é também uma sensação de liberdade agregar outros saberes fora das bibliografias hegemônicas. Para ela, decolonialidade também é sobre horizontalizar as relações e não construir teorias muito complexas. Para Fabrini: “É antes um modo de agir, de senti-pensar (...) O decolonial nos desvela a diversidade, a bio-imago diversidade desvela o avesso: o avesso das estruturas de poder e da razão. O avesso do poder é o amor” (Fabrini, 2021 p.19)

*Neste tempo agora, teatro não é só*

*Uma sala preta,*

*Nem o palco italiano,*

*pode ser a feira, a rua, a estrada.*

*O ônibus, o metrô, a escada.*

*O teatro está na vida, Na festança,*

*Na dança. ritual*

*Cotidiano, coisa e tal.*

*Como aprender a ser decolonial?*

*“Contra-colonialidade se aprende na vida real” – (frase de Nego Bispo) E digo mais:*

*Não é somente com as respostas que a gente caminha, A pergunta é que nos faz andar.*

*ser decolonial pode ser*

*uma interrogação inscrita nesse tempo?*

Imbuída de um pensamento/desejo de descolonizar minhas referências e minhas práticas, procurei conhecer caminhos trilhados por pessoas anteriores a mim que trabalharam em contato com povos indígenas em suas criações/descobertas artísticas, analisando e focando nos seguintes aspectos: Aproximação/negociação com a comunidade, informações etnográficas, denúncias, criação, transformação pessoal do(a) pesquisador(a) em questão, e transformação em suas metodologias de trabalho em Artes Cênicas/Performance. Sublinho que tudo que menciono a respeito dos povos originários a seguir diz respeito ao estudo que as/os artistas

pesquisadoras/es realizaram com esses povos e partem do olhar e leitura de uma mulher não-indígena.

Em uma conversa que tive com o professor Zeca<sup>86</sup> no primeiro semestre do ano de 2021, enquanto fazia uma de suas disciplinas como aluna especial, ele me relatou que as pesquisas voltadas aos conteúdos de matriz afro haviam crescido significativamente nos últimos anos, mas em contraponto, as pesquisas relacionadas à cultura indígena, principalmente a respeito das mulheres indígenas, demonstravam haver pouco interesse por parte dos pesquisadores e pesquisadoras. *A gente se afastou tanto da natureza, que eu acho que essa aproximação com as tradições indígenas é não só necessária, como também uma benção.* (Trecho da conversa com Zeca).

Zeca me apresentou a primeira referência não-indígena estudada por mim neste trabalho: Felicitas Barreto.

Início expondo o caminho desenvolvido pela artista e bailarina Felicitas Barreto, disponibilizando algumas informações e imagens dos povos com quem teve contato em Pindorama e alguns países da América Latina a partir de dados coletados no documentário “*Anchu nuno: Felicitas Barreto, uma mulher além do seu tempo*”<sup>87</sup>, que por sua vez foi inspirado em uma de suas obras chamada “*Requiém para os Índios*”. Suas pesquisas estão voltadas principalmente à linguagem da dança e antropologia.<sup>88</sup>

As viagens de Felicitas Barreto começaram em 1961, e é importante ressaltar que as informações apresentadas a seguir servem mais como um registro histórico e um testemunho das observações feitas por ela do que uma representação da realidade atual dos povos mencionados. Seu contato e convivência com diferentes comunidades indígenas ao longo do tempo foram fundamentais para sua compreensão e sensibilidade em relação às suas culturas e lutas, tornando-se um importante legado para a preservação da diversidade cultural e a defesa dos direitos dos povos originários.

O primeiro povo com que Felicitas teve contato foi o povo Cuna<sup>89</sup>. De acordo com a

---

<sup>86</sup> Importante mencionar que Zeca é fundador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA)<sup>90</sup>, vinculado à UNIRIO. Há vinte e dois anos este núcleo de estudos dedica-se a pesquisar as manifestações de linguagem das culturas afro-ameríndias, temáticas do universo da performance e do teatro-ritual, dentre outros.

<sup>87</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=M7ljLB4kIvg&t=607s&ab\\_channel=CarlosAdrianoCardoso](https://www.youtube.com/watch?v=M7ljLB4kIvg&t=607s&ab_channel=CarlosAdrianoCardoso)

<sup>88</sup> Ver biografia de Felicitas na nota de rodapé nas primeiras páginas do texto

<sup>89</sup> Cunas é um povo originário do Panamá e noroeste da Colômbia, que fala uma língua da família chibcha.

observação de Felicitas, o povo Cuna se distingue por conservar a integridade de sua raça, língua e costumes, entre eles o de que a mulher tem posição de destaque na vida social. É um povo que se adorna com brincos e peitorais de ouro. Usam blusas confeccionadas com teor artístico ao invés de pintar a pele.

Em seguida, Felicitas visitou o povo Choco na fronteira entre Panamá e Colômbia. As belas casas Chocos, chamadas tambos, são construídas sob palafitas sem paredes. No interior do tambos, existe um suporte de taquara onde ficam as crianças. Foi nesta tribo que Felicitas descobriu a existência da misteriosa academia para feiticeiros do povo Kátio, para onde migram indígenas de toda a América para o treinamento de xamãs.

Figura 17 - Povo Choco.



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M7ljLB4kIvg>. Acesso em: 08 jan. 2025.

Felicitas também conheceu o povo Guaymi, que habitava todo o Panamá e hoje concentra-se nas regiões panamenhas entre o Pacífico e o Atlântico, vestem-se com roupas, mas carregam nas costas animais por eles caçados e por eles mesmos empalhados como onças e tamanduás.

Figura 18 - Povo Guaymi



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M7ljLB4kIvg>. Acesso em: 08 jan. 2025.

Com os indígenas Katíos, visitados em 1961, Felicitas realizou o sonho de conhecer a famosa escola de feiticeiros. Após passar meses encantada com a harmonia deste povo, caiu doente com uma infecção mortal chamada Colibriu, causada pelos espinhos de uma planta carnívora. Curada pelos xamãs, assistiu em sua honra a dança da anaconda e outras manifestações artísticas.

Figura 19 - Dança da anaconda



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M7ljLB4kIvg>. Acesso em: 08 jan. 2025.

Figura 20 - Povo Kátio



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M7ljLB4kIvg>. Acesso em: 08 jan. 2025.

Na Colômbia, esteve em contato com o povo Aruhaco. Os aruhacos praticavam a meditação, entoavam mantras, e com eles Felícitas aprendeu uma grande lição. “Nós não queremos riqueza nem poderes, o que mais desejamos é o silêncio necessário para nossas meditações, não desejamos ser absorvidos por sua civilização, se você é mesmo amiga do nosso povo peça ao governo que interrompa a construção da estrada e que nos deixem em paz no nosso recolhimento”. (palavras de Sebatians, um indígena Aruhaco). A partir deste ensinamento, Felícitas mudou totalmente sua vida e tornou-se mensageira entre os povos, levando informações e mensagens de uma aldeia à outra.

Após 10 anos de sua primeira viagem, Felícitas voltou a conhecer povos indígenas, buscando essência nas diferenças e semelhanças entre as aldeias já visitadas. “Perguntaram-me uma vez como faço para suportar a monotonia das selvas, respondi que vejo monotonia nas cidades, onde apenas sou espectadora de objetos mortos” (palavras de Felícitas no documentário Anchu Nuno).

Figura 21 - Arhuacos



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M7ljLB4kIvg>. Acesso em: 08 jan. 2025.

Felícitas voltou ao Rio de Janeiro e passou a realizar exposições sobre fauna e temática indígena com seus desenhos e fotografia. Publicou em 1974 o livro “Requiem para os índios”, que foi considerado um marco etnográfico, onde descreveu sem pretensões teóricas suas viagens e convivência com os povos indígenas. Publicou também os livros “Oku-Guri, o espírito da natureza foge da cidade” e “Memórias de um tucano”.

Sem abandonar a causa indígena, Felícitas continuou a lutar, agora pelo direito dos animais, contra a tortura dos ursos na China e o uso dos animais em experiências laboratoriais. Tornou-se ativista ecológica e manteve-se até o final da vida em contato com organizações nacionais e internacionais como “Os defensores da Terra”, o “WWF” e em contato com personalidades como Brigitte Bardot e Dalai Lama.

Felícitas faleceu no Rio de Janeiro, aos 93 anos, em casa, deixando uma obra relevante

para sua época. Os materiais sobre vida e obras de Felícitas são escassos, por isso considero importante mencionar a sua existência e alguns dos seus feitos para abrir os caminhos de estudo de pessoas não-indígenas em contato com pessoas indígenas, sendo essa a primeira estratégia de aproximação desta pesquisa.

Porém, me questiono como seria pensássemos na lógica inversa: O que todos esses povos teriam a dizer sobre Felícitas e sua cultura? Por que durante tanto tempo foi a pessoa branca que escreveu sobre os povos originários? O que teriam os povos originários a dizer sobre a nossa cultura ocidental? Lembrei de um auspicioso encontro que tive com Nego Bispo<sup>90</sup> em um bar da Lapa, no Rio de Janeiro. Estava com minha amiga e artista Ingrid Crespo<sup>91</sup>, meu namorado e artista Igor Citrangulo da Paz e minha amiga e professora de palhaçaria Antônia Vilarinho<sup>92</sup>.

Durante a conversa falei a respeito do meu desejo de aproximação com as mulheres indígenas na pesquisa de mestrado que estava desenvolvendo e ele me questionou: “Por que você não estuda sobre as mulheres brancas? E conversa com elas?” (Recriação de memória da fala de Bispo). Respondi que acreditava na aproximação e na troca cultural como potência, e que não tinha o intuito de catequizar, colonizar ou impor meus conhecimentos e sim primeiramente escutar e aprender. Nego Bispo me olhou nos olhos e respondeu: “Mas saiba que neste caso, você também precisará se deixar ser estudada e observada pelas mulheres indígenas” (Recriação de memória.). Esse encontro me trouxe a consciência de que a vulnerabilidade e a exposição da “pesquisadora”, no meu caso, são requisitos necessários para que esta pesquisa seja horizontal em todos os âmbitos de aproximação com pessoas indígenas, e que a confluência<sup>93</sup> é uma

---

<sup>90</sup> Antonio Bispo dos Santos nasceu em 1959, no Vale do Rio Berlengas, Piauí. Formou-se pelos ensinamentos de mestras e mestres de ofício do quilombo Saco-Curtume, município de São João do Piauí; completou o ensino fundamental, tornando-se o primeiro de sua família a ter acesso à alfabetização. Nego Bispo, como também é conhecido, é autor de artigos, poemas e dos livros *Quilombos, modos e significados* (2007) e *Colonização, Quilombos: modos e significados* (2015). Como liderança quilombola, atuou na Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí (CECOQ/PI) e da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ).

<sup>91</sup> Ingrid Crespo, bruxa e artista plástica pesquisadora do corpo e meditação. Guardiã do Cacau Ritualístico e Yoguina do Riso.

<sup>92</sup> Doutoranda em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) e Mestra em Teatro também pela UDESC na linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica. Possui graduação em Bacharelado em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (2013). Atualmente, pesquisa palhaçaria de terreiro e comicidade negra. É servidora aposentada da Fundação Nacional de Artes - Brasília (DF). Tem experiência na área de artes, com ênfase em teatro, dança e canto, atuando principalmente nos seguintes temas: palhaçaria e teatro.

<sup>93</sup> Confluência é um termo criado por Nego Bispo que resumidamente é “o inverso da influência. A confluência faz parte do pensamento orgânico, onde é possível se encontrar com o outro e pensar na fronteira. Significa criar um espaço de diálogo, de conversa e possibilidades no qual você não deixa de ser quem é. Não existe relação de dominação. A confluência é onde se faz coisas juntos, que sejam capazes de fortalecer as diversas existências.” (Santos apud Azevedo, 2021 p.25)

premissa necessária para que os espaços de fala, ocupação e representatividade sejam demarcados eticamente.

A segunda pesquisadora com quem tive contato foi Regina Aparecida Polo Muller, por indicação de minha orientadora Luciana, que por sua vez, foi orientada por Regina em sua pesquisa de mestrado e sua respectiva experiência na área de Antropologia, com ênfase em Teoria Antropológica, Antropologia da Performance e Etnologia Indígena, onde atuou nas artes indígenas, performance e dança do povo Asurini do Xingu. Enquanto docente do departamento de dança e da pós-graduação em artes da cena da UNICAMP, levou seu conhecimento para troca com artistas e pesquisadoras/pesquisadores em arte.

Regina é uma pesquisadora com uma obra significativa. Neste contexto, apresento um levantamento de informações retiradas de três de seus textos: "Danças indígenas: arte, cultura e performance" (2004), "Ritual indígena, cena brasileira e performance: pesquisa em Antropologia da Performance" (2009) e "As artes indígenas e a arte contemporânea" (2010). Além disso menciono um breve resumo de um de seus últimos textos, "Performance, corpo e ritual entre os Asuriní do Xingu" (2013), presente no livro "A terra do não-lugar". Essas obras destacam-se como importantes contribuições para o estudo e compreensão das culturas indígenas e sua relação com a performance e a arte contemporânea.

É necessário ter em mente que as informações que irei apresentar não devem ser consideradas como verdades absolutas, generalizáveis e cristalizáveis. No entanto, elas podem servir como registros históricos valiosos da experiência desenvolvida por Regina. É fundamental reconhecer que cada situação de alteridade e cada perspectiva de observação são únicas e individuais. Também é importante entender que as práticas culturais, assim como os rituais, podem se transformar com a ação do tempo, como ensinou-me o indígena Mauro, da Aldeia Guarani Mata Verde bonita, onde estive em Maio de 2023.

O artigo "Danças indígenas: arte, cultura e performance (2004)" trata da dança no ritual xamânico Marak e do ritual cosmogônico de flautas turé dos Asurini do Xingu<sup>94</sup>, como manifestação estética e como discurso construído no contexto histórico. Regina escreve que Oforahai é cantar/dançar na língua dos Asuriní do Xingu, e também é o nome genérico dado as práticas rituais realizadas para promover a experiência do encontro cósmico entre o mundo dos humanos e o dos espíritos. (Muller, 2004, p.128). De acordo com Regina, o objetivo deste ritual é garantir a vida, seja através da transmissão da substância vital que cura os pacientes do ritual Maraká, ou seja através da ação propiciatória que garante a caça e a boa colheita. Um

---

<sup>94</sup> [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Asurini\\_do\\_Xingu](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Asurini_do_Xingu) Site com diversas informações do povo

longo ciclo de cerimônias e performances cênicas dos mitos de origem, instauradores da ordem do cosmo, juntamente com os rituais, fazem parte do cotidiano da vida ritual dos Asuriní.

“*Para você conhecer um aspecto, é preciso estudar a sociedade como um todo*” (Trecho de conversa com Regina, 2023). A dança ocupa lugar fundamental no desempenho do ritual. Regina chama de performance cênica a dança do xamã que conduz o grupo durante três dias no ritual *Maraká*. Além da dança, também se acrescenta gestos, ações ritualizadas, manipulação de objetos, uso do espaço-cenário e ornamentação corporal. “Este conjunto de elementos coordenados de acordo com um *script*, uma estrutura, uma forma e um estilo, permitem a experiência estética e sinestésica de uma convivência necessária: a convivência com espíritos, com o outro, em outra dimensão de realidade” (Muller, 2004, p.129). Regina observa a incorporação de personagens no ato do ritual, e, portanto, o caracteriza como caráter performático. Mas os personagens incorporados não são construções retiradas de um texto dramático, por exemplo, e sim a manifestação dos espíritos presentes, particularmente dos espíritos-animais como o porco-do-mato e o veado.

O ritual das flautas *Turé* (Muller, 2004, p.129) consiste na coreografia de um grupo de tocadores de flauta acompanhados por mulheres num cortejo circular, no qual, de vez em quando se destaca um casal solista. Os homens se reúnem dentro da casa tocando os instrumentos para posteriormente saírem da casa para o pátio e dançarem com as mulheres acompanhantes, bem como crianças e outras mulheres da comunidade. No mito, o papel do Kavara que lidera a festa, tocando e dançando para afastar os espíritos ruins da aldeia é desempenhado por um animal, o sapo. Também as cobras, em outro mito das flautas *Turé*, desempenham o papel dos tocadores convidados de outra aldeia. No mito, estes convidados eram as cobras. “A Cobra na cosmologia Asuriní é uma divindade presente em todos os rituais, pois é a origem de todos os seres: os humanos, os macacos e os *máira* (seres ancestrais) nasceram da Cobra. (Muller, 2004, p.130)

No ritual *Turé* os convidados tocadores de flauta são hospedados na casa construída para esta finalidade e que se localiza na outra extremidade do pátio externo, em frente da casa comunal. O espaço ritual é delimitado pelas duas casas. O ritual *Turé* é realizado quase todos os dias durante o período do ciclo ritual que pode se estender por três ou quatro meses.

Mais de quinze anos depois, no ano de 1993, Regina voltou a realizar pesquisas entre os Asuriní, mas com foco no movimento do corpo na dança dos rituais xamanísticos. Ela concluiu (Muller, 1998 apud Muller, 2004, p.132) que as sensações de suspensão/boiar e deixar cair/afundar, associadas as qualidades de movimento (Laban) propiciam experiências psicossomáticas passíveis de observação nas ações corporais. A alternância das ações – “socar”

e “deslizar” – que resultam da combinação de fatores da qualidade de movimento, é entendida como marca formal deste discurso não-verbal. “Dança-se “deslizando”, no convite aos espíritos para virem participar, tomar junto o mingau, fumar o charuto de tabaco” (Muller, 2004, p.132). Dança-se com movimento forte, rápido, “socando” (Muller, 2004, p.132) para se tirar a causa da doença do corpo dos pacientes.

Neste estudo de campo realizado por Regina em 1993, foi observado que nos rituais xamanísticos, a tensão entre os movimentos se intensificava após duas execuções do ritual. Na terceira execução, eram invocados espíritos mais ferozes em situações de perigo, o que era conhecido como a "festa grande" pelos participantes Matuia e Takiri. Essa intensificação do movimento da dança durante a ação ritual foi observada. Naquela época, os Asuriní estavam vivendo uma nova realidade em relação aos brancos e outros indígenas, diferente do período anterior a 1985, quando eles habitavam às margens do igarapé Ipiaçava. Durante essa década, (Muller, 2004, p.133) com o apoio do chefe do Posto Indígena, os Asuriní começaram a organizar expedições para proteger seu território, restringir a pesca de pessoas não indígenas e participar de reuniões promovidas pelo Conselho Missionário Indigenista, órgão ligado ao Conselho de Bispos de Pindorama e ao movimento católico de defesa dos direitos das populações indígenas.

O enfrentamento (Muller, 2004, p.133) e convivência do contato amistoso e infelizmente agressivo, emergia nas performances. Regina explica que a experiência da convivência irreversível com outros seres, sejam eles brancos (akaraí) ou outros indígenas, é vivida no contexto dos rituais. Durante esses rituais, tanto as palavras quanto as expressões não verbais refletem o encontro entre diferentes formas de comunicação. Os sentidos que emergem desse encontro entre os Asuriní e os brancos são construídos tanto no campo ritual quanto no campo do discurso na língua dos brancos. Esses sentidos incluem o enfrentamento dos espíritos e a identificação com eles, ao mesmo tempo em que os Asuriní reivindicam seus direitos diante das ameaças à sua sobrevivência, reafirmando sua diferença. Em um texto mais recente Regina menciona que:

(...) os rituais xamanísticos e o sistema xamânico Asuriní se modificavam, apresentando menor frequência e menor número de xamãs. O desinteresse dos jovens pelas práticas religiosas vem comprometendo desde então a formação de novos xamãs e a própria realização dos rituais. As moças, hoje cuidando de filhos pequenos, não apresentam mais a disponibilidade dos jovens nos anos 1970 e 1980, e as danças do mbaraká escassearam. Por outro lado, o ritual cosmogônico das flautas Turé que homenageia visitantes e, principalmente, seus mortos e guerreiros, passou a ser regularmente realizado, seja promovido por pesquisadores ou por agentes de programas de ação social (Fundação Ipiranga). (Muller, 2013, p. 180)

Perguntei por e-mail à Regina se o ritual das flautas *Turé* e o ritual *Maraká* dos indígenas

Asurinís do Xingu ainda são praticados atualmente. Ela respondeu que “Os Asuriní realizam o Turé atualmente, enquanto o Maraka é um ritual que só pode ser realizado com os xamãs, e como são muito poucos na ativa, não estão ocorrendo.” (Palavras de Regina encaminhadas à meu e-mail no dia 17/07/2023).

No texto “Ritual indígena, cena brasileira e performance: pesquisa em Antropologia da Performance” (2009), Regina aborda uma discussão sobre o conceito de “comportamento restaurado” da teoria da performance de Richard Schechner<sup>95</sup>. O comportamento restaurado refere-se à recriação de comportamentos e ações culturais passadas em um contexto contemporâneo. Ele argumenta que o teatro e outras formas de performance têm o poder de reviver e recontextualizar práticas culturais antigas, permitindo que sejam experimentadas e compreendidas de maneiras novas e relevantes para o presente. “O comportamento restaurado é um comportamento duas vezes experienciado” (Schechner apud Vieira, 2019, p.182).

Entendo que o comportamento restaurado vai além da ideia de restaurar comportamentos em ações definidas como performances teatrais e performances rituais. Ele também se aplica aos enredos e interações cotidianas, que são, a meu ver, performados e ritualizados, mesmo que não sejam rotulados como tal.

No presente texto Regina fala da relação entre o ritual indígena, a cena Pindorâmica e a performance. A autora destaca que a performance e o ritual (Muller, 2009, p.3) compartilham um padrão processual que envolve separação, transição e incorporação, e que o corpo em movimento é fundamental para ambos. Ela analisa a incorporação da personagem no corpo em movimento, com exemplos do Ritual indígena e a da performance de Carmem Miranda<sup>96</sup>, e destaca como essa prática pode ser uma forma de conhecimento e transformação. “*Todo o meu conhecimento da Arte da Performance eu tive com os Asurinís*” (Trecho da conversa com Regina, 2023).

A autora enfatiza a importância da pesquisa interdisciplinar e da colaboração entre artistas e acadêmicos na área da performance, incluindo uma análise crítica da teoria da performance de Schechner, destacando suas limitações e possibilidades. Também destaca a importância da

---

<sup>95</sup> Richard Schechner é um renomado teórico e prático do teatro, conhecido por suas contribuições para a Performance Studies. Nasceu em 1934 em Nova York e formou-se em Filosofia pela Universidade Cornell. Fundou o Departamento de Performance Studies na Universidade de Nova York. Defensor do teatro antropológico, realizou pesquisas em várias partes do mundo. Fundou o The Performance Group e foi diretor artístico do The Wooster Group. Autor de livros influentes, seu trabalho deixou um legado duradouro no campo da performance.

<sup>96</sup> Carmen Miranda foi uma famosa cantora, atriz e dançarina Pindorâmica, nascida em Portugal em 1909 e falecida em 1955. Ela se tornou uma das maiores representantes da música popular pindorâmica no cenário internacional, principalmente nas décadas de 1930 e 1940. Carmen ficou conhecida por seu estilo extravagante, exuberante e colorido, caracterizado por turbantes, roupas exóticas e acessórios chamativos, como frutas tropicais em sua cabeça.

pesquisa em Antropologia da Performance para compreender a relação entre corpo, cultura e sociedade, frisando que a performance pode ser uma forma de conhecimento e transformação, e que a incorporação da personagem no corpo em movimento pode ser uma forma de explorar essa possibilidade. Regina salienta a importância da colaboração entre artistas e acadêmicos na área da performance, e como essa colaboração pode levar a novas formas de conhecimento e transformação.

No trabalho “As artes Indígenas e a Arte Contemporânea” (Muller, 2010, p.1), Regina apresenta uma discussão sobre a arte nas sociedades indígenas, com foco novamente nas manifestações dos Asuriní do Xingu. Ela aborda a pintura corporal, a arte gráfica e o ritual como formas de expressão cultural, cortejando-as à arte conceitual e à arte da performance. A análise das manifestações artísticas é feita a partir de uma perspectiva discursiva, que busca acessar as marcas formais e os princípios organizacionais presentes nessas manifestações, bem como a contextualização e os processos que ocorrem em sua produção. A arte gráfica dos Asuriní é uma das principais manifestações estudadas no texto.

No caso da pintura corporal Asuriní, temos, como eficácia simbólica similar, o corpo todo pintado de preto, a aplicação da tinta de jenipapo não respeitando limites formais que distinguem os gêneros e marcam a anatomia humana. Trata-se aqui de “roupagem liminar”, de estados de incorporação de personagens mitológicos na ação ritual de ritos cosmogônicos (...) (Muller, 2010, p.8)

Os ritos cosmogônicos (Muller, 2010, p.9) são práticas realizadas para estabelecer relações entre diferentes esferas cósmicas e ontológicas, como vivos e mortos, humanos e espíritos, Asuriní atuais e ancestrais. Durante esses rituais, a casa comunal se torna o próprio cosmo em que o mundo dos humanos se relaciona com as demais esferas

cósmicas. A construção da cabana tukaia para atrair/hospedar os espíritos nos rituais xamanísticos também transforma o espaço da aldeia naquele da convivência cósmica entre seres dos diferentes planos da realidade Asuriní. Esses rituais são entendidos como manifestações artísticas e constituem experiências estéticas através das quais essas sociedades realizam a formação dos indivíduos, a transmissão de saberes, do conhecimento sobre a cosmologia e da possibilidade de se vivenciar a existência em diferentes planos do cosmo.

A arte gráfica é uma forma de comunicação visual que expressa a cosmologia e a mitologia dos Asuriní, e é uma forma de resistência cultural. Além disso, o texto relaciona as manifestações dos Asuriní a princípios filosóficos e valores éticos e morais presentes em outras culturas indígenas, como os Kaxinawa, os Xavante e os Kayapó-Xikrin. Neste texto, Regina também destaca a importância da análise da narrativa mítica para compreender as propriedades

das manifestações artísticas, como a proposição e junção das informações no texto mítico. A narrativa mítica é uma parte importante da cultura e cosmologia dos Asuriní do Xingu e é utilizada como uma ferramenta para compreender outras manifestações culturais, como a arte gráfica e a ação ritual.

No último texto de Regina que estudei, chamado “Performance, corpo e ritual” dos Asurí do Xingu” (2013), Regina afirma que nos últimos vinte anos realizou estudos sobre o movimento da dança nos rituais Asuriní o Xingu, abordando a relação entre Antropologia e Artes e observando que a dança e a música indígena são linguagens inseparáveis no contexto dos rituais.

Além dos rituais xamanísticos, os Asuriní realizam ciclos de cerimônias e rituais cosmogônicos, que envolvem dança, canto e coreografia. A dança/música indígena deve ser compreendida no contexto da performance ritual, que expressa a visão e mundo, mitologias e relações sociais de um povo. Durante as pesquisas, foi observado que os rituais xamanísticos dos Asuriní mantinham a mesma exigência estética ao longo do tempo, representando a sua experiência histórica. A convivência dos Asuriní com os brancos, trouxe novos desafios e atritos, refletidos nas performances rituais.

O trabalho de Regina abordou a dimensão estética e sensível do ritual, considerando sua relação com o sistema social e cultural. A variabilidade de ações e meios de comunicação no ritual resulta em mensagens sutis e em constante reflexividade. As perspectivas teóricas de Geertz<sup>97</sup> e Turner<sup>98</sup> foram fundamentais para compreender a performance teatral e ritual.

Abro um parêntese aqui: As pessoas indígenas possuem ricos saberes relacionados a performances teatrais e rituais, embora suas práticas e nomenclaturas possam diferir daquelas utilizadas pela sociedade ocidental. A partir de meus estudos e contato com indígenas da etnia *Huni Kuin*, percebo que esses conhecimentos são transmitidos de geração em geração por meio de métodos e processos próprios, muitas vezes baseados em tradições orais, práticas cotidianas e participação ativa nas atividades comunitárias. Escrevo isso por ter consciência de ainda mencionar autores e autoras não-indígenas neste trabalho que tem como objetivo descolonizar-se ao longo do processo.

Regina também explorou a metodologia de criação artística de Richard Schechner, tendo

---

<sup>97</sup> Clifford Geertz (1926-2006) foi um renomado antropólogo cultural e social norte-americano. Reconhecido por sua abordagem interpretativa da antropologia, Geertz enfatizou a compreensão dos significados culturais e simbólicos presentes nas práticas sociais.

<sup>98</sup> Victor Turner (1920-1983) foi um antropólogo britânico conhecido por suas contribuições para a teoria antropológica, especialmente na área dos estudos de ritual e performance. Ele é considerado uma figura-chave na antropologia simbólica e interpretativa.

sua supervisão durante o pós-doutoramento na NYU, em 2003, focando no papel do corpo e da ação corporal no teatro experimental. O estudo envolveu uma pesquisa de campo em sociedades indígenas, com enfoque nas práticas xamanísticas e na relação entre os Asuriní e as pesquisadoras: Regina e Graziella Rodrigues.<sup>103</sup> Durante a pesquisa, ocorreu uma experiência de proximidade que despertou memórias sensíveis e experiências de vida. “ *O mais fundamental foi a amizade que eu tenho por eles, o amor que eu tenho por eles, esse povo me ensinou muito*” (Trecho de conversa com Regina, 2023).

A fase de “Inventário do corpo”<sup>99</sup>, na pesquisa de Graziella Rodrigues<sup>100</sup>, envolve a ativação da memória corporal, permitindo a autodescoberta de sensações, sentimentos e história cultural, que partiu da instauração de um estado que Graziella chamou de “estado interno no qual somos invadidos por uma paisagem-lugar onde se desenvolvem experiências de vida que tocam o nosso corpo sensível de memórias” (Muller apud Rodrigues 2013 p.73). A experiência com os Asuriní despertou sensações arcaicas e emoções primárias, conectando-se às origens e ao desenvolvimento pessoal. Nesse estado interno, o corpo é impregnado pela terra, remetendo a uma identidade distante e próxima ao mesmo tempo. A metodologia de Graziella não envolve a incorporação de sistemas codificados tradicionais, mas sim a desconstrução do corpo através da experiência corporal para alcançar associações e sensações distintas em cada performer. A abordagem busca integrar o movimento como expressão do ser no mundo contribuindo para o desenvolvimento artístico pessoal do artista.

Reconheço a importância de sua pesquisa na organização e interseção de saberes entre Antropologia, Performance e Rituais indígenas. Além dos trabalhos citados, outros trabalhos de Regina estão disponíveis para pesquisa, como o seu livro chamado “Os Asuriní do Xingu: História e Arte”. (1990), assim como outros estudos junto ao grupo de pesquisa

---

<sup>99</sup> O "Inventário do Corpo" é uma metodologia desenvolvida por Graziella Rodrigues, que busca explorar e despertar a memória do corpo como forma de investigação e expressão artística. Essa abordagem permite aos praticantes acessar sensações, emoções e memórias ancestrais por meio do movimento corporal. Ao envolver uma experiência intercultural, o "Inventário do Corpo" não se baseia na incorporação de sistemas codificados de diferentes culturas, mas sim na desconstrução do corpo e na conexão com as próprias experiências sensoriais e emocionais. É um convite para que o corpo se torne um instrumento de autodescoberta, permitindo aos artistas explorar sua identidade pessoal e expressão no mundo.

<sup>100</sup> Nasceu em Belo Horizonte (MG) em 1954. Professora Titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no qual atua na Graduação em Dança e no Programa de pós-graduação Artes da Cena. Artista da Dança, Psicóloga, Doutora em Artes. Realizou trabalhos como bailarina, atriz, coreógrafa, roteirista e diretora de espetáculos. Participou de apresentações no em Pindorama e no exterior. Fez parte de importantes núcleos de dança tais como o Ballet Teatro Minas (MG) e o Ballet Stagium (SP). A partir de 1980, Graziella Rodrigues dedicou-se à pesquisas de campo das manifestações culturais pindorâmicas e à sistematização do método de pesquisa e criação em dança, o Bailarino - Pesquisador-Intérprete (BPI).

NAPEDRA.<sup>101</sup>.

Após o contato inicial com essas duas pesquisadoras, apresento a próxima tríade de trabalhos explorados: Ana Luiza da Silva, com a dissertação “Terra Adorada – Um olhar para a resistência dos povos indígenas pela perspectiva de uma bufona (2019)”, o trabalho de doutorado do professor, artista-antropólogo pesquisador e *performer* Luiz Davi Vieira com a tese O(s) Corpo(s) Kõkamõu: A performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá” (2019) e o trabalho da artista Arami Arguello Marschner com “Saberes do corpo Kaiowá” – lugar de murmúrio e resistência. (2019).

Início por Ana Luiza da Silva, por ter sido a primeira pesquisa que li e dialogou com uma criação cênica a partir do contato com comunidades indígenas. Ana defendeu seu trabalho no ano de 2019 através da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Inês Alcaraz Marocco<sup>102</sup>.

Na dissertação “Terra Adorada – Um olhar para a resistência dos povos indígenas pela perspectiva de uma bufona (2019)”, é possível acompanhar a evolução da pesquisa de Ana que inicialmente tinha como objetivo central explorar as conexões entre a resistência dos povos Kaingang e Mbyá-Guarani do estado do Rio Grande do Sul e a linguagem bufônica. No entanto ao longo desse processo, ela se viu passando por mudanças significativas, deixando camadas do bufão e encontrando outra linguagem por conta de vivências intensas com as comunidades com quem teve contato. Como resultado desse envolvimento, Ana deu vida ao espetáculo "Terra Adorada", movida pelo profundo desejo de denunciar a crítica situação enfrentada pelos povos indígenas em Pindorama, refletindo a importância e o impacto desses encontros em seu percurso de pesquisa.

Destaco a seguir: informações importantes sobre as vivências de Ana em terras indígenas; denúncia de abuso contra mulheres indígenas do povo Kaingang; denúncia de agressão em retomada Mbyá-Guarani, e os caminhos de criação cênica escolhidos por Ana.

No início do trabalho, Ana aborda a interconexão entre corpo, mente, alma, emoções, intelecto, razão, teatro e vida em seu processo criativo, também observa que na convivência com os indígenas, aprendeu sobre cosmologia integrada, na qual não há tanta fragmentação dos saberes

---

<sup>101</sup> Link com a descrição e os membros do grupo. <http://antropologiausp.blogspot.com/2010/10/membros-do-napedra.html>, Acesso em 02/08/2023.

<sup>102</sup> Possui graduação em Bel Em Direção Teatral e Lic Em Arte Dramática pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1975), mestrado em Diplôme D'etudes Aprofondies - Université Paris 8 Vincennes- Saint-Denis (1985) e doutorado em Doctorat En Esthétique Sciences Et Technologie Des Arts, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (1997).

como na cultura ocidental. Os indígenas com quem teve contato demonstram que arte, dança, música, pintura, atuação e ritual não são manifestações separadas do cotidiano, mas sim integradas em sua visão de mundo:

Parece que é esse exercício vital, é a vida, e essa possibilidade de estar vivo, de ser potente, criar e interagir com o cosmo, de estar no Universo de maneira ativa. Ser criativo, ser ativo, criar. É arte. A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. (Krenak, apud Da Silva, 2017, p.18)

Ana ressalta que sua pesquisa não aborda xamãs, pajés ou rituais sagrados, mas sim as ações e manifestações políticas de indígenas em contextos urbanos ou próximos de cidades. No texto “*Para além do haux hauxismo*” inserido no primeiro capítulo do trabalho, Ana descreve suas vivências de infância como uma criança de pele escura em uma família branca de classe média no interior do Rio Grande do Sul. Ela se recorda de ser chamada de “bugra”, um termo pejorativo usado para se referir a pessoas indígenas ou com características indígenas na região. Apesar disso, ela tinha uma admiração romântica pelos indígenas e se identificava com suas raízes indígenas, ainda que não fossem reconhecidas ou valorizadas em sua cidade de descendentes de imigrantes europeus.

Mais tarde, na vida adulta, ela teve um contato com a Ayahuasca e foi até a Amazônia pindorâmica, no Acre, para conhecer os indígenas da região. Ela descreve a miséria e a exploração enfrentadas por essas comunidades e critica a romantização e exploração da cultura indígena por parte de pessoas brancas, que ostentam artefatos indígenas e se apropriam de práticas espirituais e medicinais tradicionais sem entender a realidade e os desafios enfrentados pelos indígenas.

Mesmo tendo tido o primeiro contato com um povo indígena com os Kaxinawá no Acre, foi influenciada pelo documentário “Martírio”<sup>103</sup>, que retrata a luta e o extermínio dos povos guarani-kaiowá, e assim fez contatos com outros territórios dos povos Kaingang e Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul. Todas as comunidades com as quais ela interagiu mostraram-se dispostas a recebê-la, ainda que nem todas explicitassem seus interesses em hospedá-la em suas casas com uma aproximação mais íntima.

Foi convidada para presenciar uma formatura em uma comunidade Mbyá-Guarani no Estado do Rio Grande do Sul e se surpreendeu ao perceber que os jovens Mbyá não cantavam músicas de sua cultura, e sim, *raps e funks*. Ela refletiu sobre a situação dizendo ser comum que

<sup>103</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=nVbmXmu2C2I&ab\\_channel=kettletrinda](https://www.youtube.com/watch?v=nVbmXmu2C2I&ab_channel=kettletrinda) Acesso Julho de 2023.

peças, sem experiências de convívio direto com indígenas, criem imagens estereotipadas e simplificadas baseadas em narrativas coloniais. Essas representações muitas vezes retratam os indígenas de uma forma super distante da cultura do homem branco. Essas visões distorcidas ignoram a diversidade e a complexidade dos povos indígenas, que englobam uma variedade de culturas, línguas, tradições e modos de vida, miscigenação e a influência das pessoas não-indígenas, por escolha ou não. Ana reflete que idealizar os indígenas como seres intocados pela cultura capitalista e totalmente harmonizados com a natureza é reduzi-los a um estereótipo romântico.

Uma situação marcante para Ana foi quando perguntou à filha da pajé Kaxinawá onde era o banheiro. Nas casas que Ana tinha visitado até então e o banheiro era uma casinha de madeira com um buraco no chão.

“(...) Cheguei na casa de uma pajé e perguntei à filha dela onde era o banheiro, se tinha algum lugar, casinha, ou se era em qualquer lugar, ela olhou pra mim e riu, riu, e riu... eu entendi que o mato era o banheiro e entendi o quanto minha pergunta tinha sido ridícula (Silva da, 2017, p.21)

Essa e outras situações de “constrangimento” e “desconforto” fizeram com que Ana concluísse que ao se sentir desconfortável, vulnerável e parodiável, estaria mais distante de ser oprimida. “Que estratégias eu preciso criar para não cair na armadilha de ser exatamente aquele que desejo criticar? Talvez inicialmente apenas refletindo sobre algumas experiências...” (Silva da, 2019, p.44)

Após essas experiências iniciais de contato, Ana vai para a sala de ensaio, experimentando inicialmente três possibilidades de paródia (pois ainda estava imersa no universo bufônico e a paródia é um elemento desta linguagem) que havia imaginado após conviver com os Mbyá-Guarani e os Kaingang. A primeira paródia criticava a relação da população branca com documentos e o excesso de papéis que nos identificam, algo sem valor para os indígenas que conheceu. Essa percepção surgiu a partir de uma história contada por um Kaingang e de uma vivência com os Mbyá-Guarani. A segunda parodiava uma situação em um território Mbyá-Guarani, em que uma mulher branca deixava lixo de pacotes de biscoitos, balas, sucos e sabonetes após levar lanches e presentes para as crianças. A terceira explorava a paródia de alguém que critica crianças indígenas vendendo artesanato na rua com suas mães em vez de estarem na escola, narrativa compartilhada por um Kaingang que expressou sentir-se desrespeitado nessas situações. Essas possibilidades e outras foram experimentadas em sala de ensaio por Ana, as quais foram transformando-se ao longo do percurso.

Em seus escritos, Ana também mencionou a importância da escuta como premissa fundamental para o trabalho do ator. Improvisar envolvia escutar, se relacionar com o inesperado e criar sem premeditar. Explorou o sentido da escuta de forma profunda, indo além das experiências anteriores como atriz em processo criativo, potencializando e descobrindo novas camadas de percepção. Em janeiro de 2018 convivendo com a comunidade Mbyá-Guarani na Tekoa Jatai'ty, onde a língua predominante é o Guarani, que por sua vez, Ana não dominava na época, levou-a a desenvolver outras formas de escuta, como observar, silenciar, perceber e aguçar os sentidos para compreender o outro além das palavras, abrindo-se para novas experiências e suspensão de sua própria lógica para entender a dos outros.

Após sua qualificação, a autora percebeu que ocorreu uma mudança significativa em sua abordagem sobre o espírito do bufão, talvez levando-a a desistir da busca como a conhecia anteriormente. Durante sua estadia em uma terra indígena Kaingang, ela ouviu relatos sobre mulheres indígenas que foram capturadas por tropeiros ou imigrantes durante conflitos e invasões de terra durante a colonização italiana e alemã no Rio Grande do Sul. Essas mulheres eram laçadas ou carregadas embaixo do braço por homens que passavam a cavalo, desaparecendo sem nunca mais entrar em contato com suas famílias.

Nesse primeiro momento, por ignorância histórica mesmo, fiquei acreditando que isso pertencia ao contexto do RS, essa imagem estereotipada do gaúcho a cavalo, com laço... depois busquei mais informações sobre essas narrativas, compreendi o óbvio, que cavalos, homens, encontros com povos em suas terras fazem parte de toda a história da colonização do país. (Silva da, 2019, p.96)

Isso levou Ana a buscar informações sobre sua bisavó, de quem diziam que ela tinha traços indígenas. Ela entrou em contato com uma prima distante para tentar descobrir mais sobre sua possível ascendência indígena. Após buscar informações sobre sua bisavó indígena, a autora descobriu que ela possivelmente era Kaingang e foi levada a cavalo durante a colonização no Rio Grande do Sul.

Inicialmente ela relatou sentir um aperto no peito e ficou intrigada com essa história, mas logo percebeu que seria difícil encontrar informações precisas sobre o passado de sua bisavó, uma vez que seu nome indígena era desconhecido e registrado de forma branca pelo colonizador. A autora chorou ao compreender a violência e a opressão que suas ancestrais indígenas enfrentaram no passado e refletiu sobre seus privilégios como descendente do colonizador e a dor de perceber a uma parte difícil da história de sua família indígena. Mais

tarde, ao encontrar Daniel Munduruku<sup>104</sup> em um seminário promovido pelo PPGAC – UFRGS em parceria com o Palco Giratório- Sesc contou à ele sobre o fato de sua bisavó possivelmente ter sido pega no laço e Daniel respondeu dizendo: “você só não pode deixar nunca de contar esta história, esta é a história deste país e a maioria das pessoas não sabe. Eu tenho um texto sobre isso, busca lá, minha avó pega no laço, fala sobre os brancos que se orgulham da sua ascendência indígena sem nenhuma consciência do que isso significa:” (Palavras de Daniel reescritas por Ana.

Apesar de ser comum esta situação nunca deixo de pensar nela. Acho esquisito quando alguém se orgulha de ter tido uma avó que foi escravizada por um homem que a usou durante toda uma vida e a obrigou a gestar filhos que provavelmente não queria. Penso que a maioria das pessoas não se dá conta de que esta narrativa é repetida tantas vezes e de forma poética para esconder uma dor que devia morar dentro de todos os brasileiros: somos uma nação parida à força. Foi assim com os primeiros indígenas forçados a receber uma gente que se impôs pela crueldade e pela ambição; uma gente que tinha olhares lascivos contra os corpos nus – e sagrados – das mulheres nativas. Foi assim com os negros trazidos acorrentados nos 124 porões de navios para serem escravos de pessoas que se sentiam superiores apenas por conta da cor de sua pele; as mulheres eram usadas como domésticas e como amantes gerando “brasileiros” que eram desqualificados porque cresciam sem pai. O Brasil foi “inventado” a partir das dores de suas mulheres e é importante não esquecermos esta história para podermos olhar de frente para nosso passado e aprendermos com ele. O Brasil precisa se reconciliar com sua história; aceitar que foi “construído” sobre um cemitério. Apenas dessa forma saberemos lidar com criatividade sobre a verdadeira história de como “minha avó foi pega a laço”. (Mundurunku apud Silva da p.123)

Após estas novas experiências, a questão da paródia na criação de Ana também foi encontrando outros caminhos à medida que obteve o retorno da qualificação e o retorno de pessoas à quem apresentou. Sentiu que alguns deboches direcionados à população branca não funcionaram tanto, como funcionariam para pessoas indígenas, supôs ela. Com este novo momento, a criação do espetáculo foi temporariamente interrompida por três meses, mas Ana continuou envolvida com a pesquisa de outras formas.

Na madrugada de 11 de janeiro de 2019, as famílias Mbya Guarani da Retomada do Arado do Rio Grande do Sul enfrentaram uma ameaça terrível quando tiros foram disparados sobre seus barracos. Atiradores alertaram que seriam mortos se não abandonassem o local até domingo. Em resposta, apoiadores e amigos dos Mbyá se revezaram para pernoitar no local, enfrentando um ambiente sem leveza, humor ou brincadeiras, mas sim uma situação de urgência

---

<sup>104</sup> Daniel Munduruku é um renomado escritor, professor e ativista indígena pindorâmico. Ele nasceu em 1964, no estado do Pará, e pertence ao povo Munduruku. Munduruku é conhecido por seu trabalho na valorização da cultura indígena e na promoção da literatura indígena em Pinorama. Ao longo de sua carreira, Munduruku escreveu diversos livros voltados para crianças e jovens, abordando temas como a identidade indígena, a relação com a natureza, a preservação ambiental e o resgate da sabedoria ancestral. Seus livros são reconhecidos internacionalmente e muitos deles receberam prêmios literários

e perigo. Ana dormiu lá por uma noite, e sabendo que voltaria para casa no dia seguinte já sentia o que era um risco de vida, mas para eles, aquela tensão e medo eram uma realidade constante. A tristeza, o medo e a impotência eram palpáveis.

Naquela noite após a partida da polícia, o clima de tensão permaneceu entre as famílias Mbya Guarani, que se recolheram em seus barracos com o fogo aceso, em silêncio e insônia. O cacique cantava cantos guaranis enquanto caminhava ao redor dos barracos, tocando o maracá, buscando talvez proteção, forças ou acalmar os ânimos, afastando maus espíritos. No dia seguinte Ana partiu, retornando ao conforto de seu lar, enquanto outros apoiadores assumiram o revezamento. Ela sentiu alívio daquela tensão, mas eles não teriam esse alívio. Naquela intensidade de tensão e medo, a possibilidade de riso, deboche e brincadeiras sumiu. A urgência de fazer algo concreto, como estar presente no local, se sobrepujou ao desejo de fazer rir através da crítica. Embora o riso possa ser uma forma de manifestação, algo em Ana mudou nesse processo, e o desejo de se manifestar de maneira mais séria e engajada cresceu.

Após esse acontecimento, em uma manifestação na cidade de Porto Alegre que lutava pela defesa do território indígena, Ana vivenciou uma situação marcante que fez com que ela se sentisse autorizada a tratar de temáticas indígenas em um espetáculo de teatro:

Iracema Gãh Té Nascimento, uma kujà, muito conhecida pelos seus saberes da medicina tradicional Kaingang e pela militância, é uma das indígenas presentes. Ela normalmente faz alguma fala nos eventos em que participa. Temos um megafone, converso com ela perguntando se ela quer dizer algo, digo que é um espaço para que eles falem sobre suas lutas e suas necessidades. Ela me diz: não, não somos só nós que devemos falar. Ao contrário, é muito importante que vocês falem, pois os de vocês, só podem escutar a vocês. Se somos nós falando, pra eles é só mais um índio que não faz nada dizendo que precisa de terra e eles não entendem. Se vocês explicam o que acontece com a gente, talvez eles prestem atenção porque vão pensar “por que esse meu parente tá dizendo isso sobre os índios?” Então devo falar para os meus, para que os meus me escutem, se isso for uma forma de fortalecer a luta, tenho mais certeza de que é isso que desejo fazer. (Silva da, 2019 p.104)

O desejo de denúncia e de ser mais contundente em sua abordagem artística começou a se sobrepor ao desejo de humor e paródia. Ao observar os indígenas em suas mobilizações e eventos, percebeu que não encontrava ali o mesmo clima de leveza e brincadeira que havia experimentado em suas comunidades. Isso trouxe desconforto, e o humor debochado não parecia ser efetivo na denúncia das questões indígenas. Dentro da sala de ensaio, questionava o sentido da sua escolha artística e se ela realmente contribuía para a luta dessas pessoas que **eu** agora conhecia e compreendia (se aqui está em primeira pessoa, seria importante que o texto fosse escrito como eu escrevi em forma de citação) como seres reais, além de meras notícias nos jornais. Sentiu que parodiar de forma desapegada não era ético naquele contexto.

Durante a estadia na terra Kaingang Goj Veso, Ana foi recebida na casa de Tuxa e teve longas conversas durante as refeições. Em uma dessas ocasiões, ela compartilhou uma memória dolorosa de sua infância, aos sete anos de idade. Seu pai, separado da mãe e com as quatro filhas pequenas, decidiu voltar para a terra indígena onde nasceu no Paraná. Ao chegar na rodoviária de Chapecó - SC, sem dinheiro para hospedagem, eles pernoveram na calçada. Na madrugada, foram assaltados e os assaltantes espancaram seu pai, proferindo palavras violentas como "bugre" e dizendo que "essa gente não merecia viver". O pai implorava que não fizessem mal às filhas. (Silva da, 2019, p.119) Tuxa nunca esqueceu a palavra "bugre", que, por muitos anos, representou violência para ela.. Ao perguntar se ela se importaria em ser filmada contando essa história, ela concordou, compreendendo que o trabalho buscava fazer uma crítica aos não indígenas e que era importante que alguém olhasse para suas vivências e falasse sobre elas.

Essa experiência carregada de violência, preconceito e dor afetou Ana profundamente. Após conversar com Tuxa sobre sua história, sentiu que seria impossível trazer toda a densidade emocional por meio de uma paródia, como o bufão demandava. Reconheceu que o bufão fala mais da inteligência do que da emoção, e nessa situação, a emoção era avassaladora. Entendia que a única forma possível de representar essa narrativa seria permitindo que Tuxa falasse por si mesma. Então, Ana retornou à aldeia para filmar sua história, sentindo um laço emocional com aquelas pessoas, que pareciam quase parentes após os dias compartilhados. Durante a filmagem, Tuxa revelou novidades, especialmente sobre ser mãe de uma menina, a pequena Kafy. Ambas se emocionaram ao conversar sobre isso. Filmaram a história, e Ana queria ter certeza de que ela ficaria satisfeita com o resultado. Tuxa compartilhou que ainda era doloroso lembrar dessa história e que nunca havia contado a ninguém. A confiança desta mulher indígena em compartilhar uma história tão dolorosa fez com que Ana sentisse um real compromisso com esse povo, ela entendia a responsabilidade de retratar com respeito e sensibilidade a vivência daqueles que confiaram nela.

Em sua criação Ana manteve algumas paródias bufonescas, mas foi "limpando" o universo bufão, mesmo que mantendo em suas reflexões as conexões entre o universo bufão e características que observou em suas vivências com os Kaingangs e Mbyá- Guaranis. A partir de sugestões da diretora Jezebel de Carli<sup>105</sup>, que acompanhou alguns ensaios presenciais e ajudou na proposição de tarefas, trouxe de uma forma menos ilustrativa as paródias que foram mantidas.

---

<sup>105</sup> Diretora, Professora de Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e Atriz de Teatro. Mestre e bacharel em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Fez cursos de aperfeiçoamento com Phillippe Gaulier, Thomas Leabhart, Luis O. Burnier, Eugenio Barba, Carlo Simioni, Pino di Buduo, Mateo Belli, Vladimir Granov, Fernanda Montenegro, entre outros.

Ana optou por uma linguagem mais crítica e política, capaz de denunciar as dores que a população branca causou aos povos com quem se relacionou. E assim foi surgindo o espetáculo “Terra adorada”.

A partir de um depoimento do livro *Os Fuzis e as Flechas*, Ana escolheu levar para a cena um trecho sobre abuso de mulheres indígenas: “As índias mais jovens eram examinadas por um homem do SPI, sob alegação de que procurava doenças venéreas, mas sempre à noite, na sala do serviço médico do órgão.” O depoimento é da esposa de um dos agentes do SPI e data de 1961. (Silva da, 2019 p.133)

Outras falas coletadas de uma notícia de jornal sobre abusos contra mulheres Kaingang, traziam depoimento das próprias vítimas : “eu tinha medo de ficar perto dele”, “eu ia na cozinha ele ia sempre atrás”, “ele me encontrou no corredor e tentou tocar no meu seio”, “eu vou te denunciar”, “eu tenho meus filhos pra criar”. Elas também traziam na notícia, abordagens dos homens abusadores: “e esses peito aí, e essas perna aí, até o final do ano eu te pego”, “se tu fizer isso vai amanhecer com a boca cheia de formiga”, “já que tu não me deu por dinheiro, vou tirar teu emprego”.

Outro aspecto do espetáculo de Ana que me marcou a partir da leitura, foi a cena da Demarcação. Em um ensaio aberto para dois amigos do teatro e uma mulher Kaingang, estudante de direito na UFRGS, com fitas na mão iniciava pedindo para que o público se afastasse porque ela precisava de mais espaço, visando se aproximar da situação das demarcações .Essa cena foi uma questão para Jezebel, que estava auxiliando na direção do espetáculo, pois ela não concordava em “maltratar o público”, porém, tanto Francisco Gick<sup>112</sup>, um dos convidados, quanto a mulher Kaingang concordaram com a escolha de Ana. A mulher Kaingang inclusive complementou: (...) quando eles chegam pra tirar a gente de uma terra, de uma retomada, nunca é com educação, ninguém pede licença, eles já chegam enxotando, se não sair, jogam nossas coisas e partem pra violência.” (fala da mulher indígena Kaingang recriada por Ana).

Outros aspectos da criação do espetáculo “Terra Adorada” podem ser encontrados na dissertação de Ana. Mas por fim, gostaria de registrar que o que me mobilizou profundamente no trabalho de Ana foi a possibilidade de construir politicamente em defesa dos povos indígenas sem se apropriar indevidamente de suas narrativas. Ela descobriu que poderia falar com a própria população branca, denunciando os atos degradantes cometidos pelos não-indígenas e conscientizar outras pessoas sobre a importância de apoiar as lutas indígenas.

Desejo, com este trabalho, ampliar a rede de afetos, para que seja possível ter, em uma mobilização indígena, não 40, mas 4 mil pessoas não indígenas, apoiando uma luta que deveria ser de todos... não só pela Amazônia, não só pelos nossos pulmões, não só pelo

“nosso” planeta, porque a água está acabando, porque a floresta está queimando, porque a natureza está sendo destruída, também por eles, a própria natureza. (Silva da, 2019, p.150)

Em uma conversa que tive com Ana, no dia 18 de Julho de 2023 via Whatsapp, a questioneei sobre os movimentos posteriores à sua defesa de dissertação com o espetáculo “Terra adorada” e Ana me respondeu dizendo: "Eu fiz temporadas, parei na pandemia com o presencial mas fiz uma adaptação pro formato virtual que participou do Porto Alegre em cena daquele ano e ganhou prêmio de segundo melhor espetáculo, fiz Porto Alegre em cena presencial do ano passado (2022), apresentei em uma terra Kaingang aqui no ano passado dentro de um encontro de mulheres indígenas, caravana das originárias a convite de uma das minhas amigas Kaingangs de lá, fiz temporada no Porto verão Alegre, agora o que está previsto é uma apresentação na Casa de Cultura Mário Quintana (POA) em Agosto dentro de uma feira de programação de artesãs indígenas que to organizando e uma apresentação em setembro em Viamão que é onde to morando, por enquanto é isso, mas o espetáculo segue acontecendo e existindo aos poucos, no tempo das coisas possíveis.” (palavras de Ana Luiza da Silva).

Quanto à noção de "Ecdise", fica evidente nas criações de Ana as constantes trocas de pele e transformações que a artista se permitiu experienciar em seu processo criativo. Abandonando ideias antigas, que podem ser metaforizadas como peles e camadas, como foi caso da relação mais profunda com o bufão, quando percebeu as urgências atuais da população indígena com quem se relacionou. Isto para mim é o afeto no trabalho de campo, como ensina Luiz Davi na pesquisa que veremos na sequência: “*Metodologia Kokamõu*”, com a pesquisa intitulada “O(s) Corpo(s) Kõkamõu: A performatividade do pajé-hekura na região de Maturacá.

Figura 22 - Terra adorada, cena da demarcação.



Fonte: Acervo Pessoal de Ana Luíza da Silva.

Após concluir a dissertação de mestrado em Goiânia, sua cidade natal, Luiz decidiu não seguir o caminho acadêmico tradicional na região. Sentindo-se incomodado com a ideia de permanecer na mesma área e programa, embarcou em uma viagem pelas águas da Amazônia. Durante aproximadamente trinta dias, navegou pelos rios da Amazônia, conhecendo povos tradicionais, culturas diversas e vivenciando a fauna e flora da região, que ainda eram pouco investigadas cientificamente. Ao chegar em Manaus, uma cidade com atmosfera cultural diversa, estabeleceu-se e percebeu a complexidade do lugar. Posteriormente, seguiu viagem pelo Rio Negro e acabou passando um tempo considerável na comunidade de pescadores São Tomé, explorando a riqueza da floresta. *“Com meu avô eu peguei gosto pelo mato, meu avô me ensinou a pescar, a andar no mato à noite, a ouvir, a ficar em silêncio”*. (Trecho de conversa com Luiz Davi Vieira, 2023).

Neste período trabalhou como professor na comunidade, participou ativamente das atividades locais, como as temporadas de pesca do peixe jaraqui e festas tradicionais em honra aos santos, aniversários e celebrações com abundância de comida. Essa vivência permitiu Luiz a conhecer de perto o cotidiano dos ribeirinhos e suas dificuldades geográficas ao estarem situados em ilhas na floresta Amazônica. *“Presenciei o esforço para conseguirem alimentos diferentes dos encontrados na floresta, como sal e óleo, além da busca por gasolina e roupa em outras comunidades e em cidades vizinhas (...)”* (Vieira, 2019, p.23)

Ao conversar com amigos da Antropologia em diferentes partes de Pindoraman, sobre seu interesse em trabalhar com povos indígenas, Luiz recebeu informações sobre o Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Amazonas - PPGAS/UFAM. Esses amigos destacaram a qualidade do programa e as possibilidades de conexão entre Teatro e Antropologia. Com base nessas referências, o pesquisador descobriu que a professora Deise Lucy Montardo<sup>106</sup>, orientadora de sua pesquisa, fazia parte do corpo docente do PPGAS. Movido por essa descoberta, decidiu procurá-la para se matricular como ouvinte na disciplina de Arte e Xamanismo. *“Recorro à antropologia não como uma ciência de resolução de problemas, mas porque sinto que existe uma convergência de paradigmas. Assim como o teatro tem se antropologizado, a antropologia tem se teatralizado”* (Schechner apud Vieira, p.23). Corroborando com Schechner, Luiz encontrou a base para fazer o diálogo entre o Teatro e a Antropologia na pesquisa de doutorado, e a primeira questão que surgiu foi: *“Onde e como iria*

---

<sup>106</sup> Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (1989), mestrado em História, com habilitação em Arqueologia, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1995) e doutorado em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é professora visitante no PPGMUS da Universidade Federal da Bahia, e colaboradora no PPGAS da Universidade Federal do Amazonas.

aprofundar o estudo proposto sobre Antropologia e Performance?" (Vieira, 2019, p. 26).

Após levantamentos bibliográficos acerca de povos/etnias indígenas, Luiz Davi optou pelos Yanomamis ao se deparar com as expressões corporais em um vídeo. O caminho inicial que o pesquisador percorreu foi elaborar um plano de trabalho para compilar referências bibliográficas sobre Antropologia da Arte, Antropologia da Performance, etnografias sobre Yanomami, além de vídeos, entrevistas, filmes etc., que pudessem o ajudar com o tema. Também realizou o levantamento dos pesquisadores pindorâmicos e estrangeiros que haviam desenvolvido ou estavam desenvolvendo pesquisas sobre o assunto e a etnia escolhida.

Luiz dividiu seu trabalho em cenas. A primeira cena chama-se "Sobre os Yanomami e a negociação para o desenvolvimento da pesquisa", onde iniciou fazendo uma escrita etnográfica acerca de informações desta etnia. O ato foi dividido em duas cenas que exploraram a localização da região, o crescimento populacional, a distribuição das hierarquias e a prática atual do ritual hekuramou, além da relação dos pajés-hekuras com os napê dentro e fora dos xaponos.

No Segundo Ato, intitulado "A Performatividade do ritual hekuramou," o autor analisou a performance-ritual com base na teoria da performance, dividindo o ato em duas cenas. A primeira cena relata o ritual de iniciação do pajé-hekura Taamãïõn, com suas etapas pré-liminar, liminar e pós-liminar, refletindo sobre as marcas simbólicas e físicas que compõem a performance-ritual. A segunda cena, intitulada "A Corporeidade no/do Ritual Hekuramou," explorou a noção de corporeidade e performatividade, indo além da delimitação física ou biológica do corpo, considerando elementos como a pintura, os adornos, a voz e o espaço.

No Terceiro Ato, chamado "O Corpo no Corpo do Texto," o autor apresentou um vídeo intitulado "O Ritual Hekuramou da Região de Maturacá," gravado com a permissão dos pajés hekuras. O vídeo visa proporcionar uma experiência afetiva da performance-ritual na região de Maturacá, incluindo fotos feitas durante a pesquisa.

No Quarto Ato, intitulado "Kõkamõu: O Conhecimento Encorporado," o autor reflete sobre o conceito de encorporação, dialogando com sua experiência como artista-antropólogo entre os Yanonami durante a pesquisa. O ato inclui duas cenas: a primeira abordando atividades construídas a partir da metodologia Kõkamõu, incluindo a inversão do campo antropológico ao receber os Yanonami em sua casa. A segunda cena, relacionando o ritual hekuramou da região de Maturacá com os conceitos da Performance-art, explorando as afetividades entre os paradigmas do ritual Yanonami e a performance-art.

O trabalho se encerra com o item "Fechando as Cortinas," no qual o autor refletiu sobre sua trajetória do teatro à antropologia e abriu caminhos para futuras pesquisas com os Yanonamis, destacando os desafios e provocações que o ritual hekuramou apresentou ao

pesquisador.

Considero importante destacar neste início, a menção de Luiz à algumas informações etnográficas da comunidade em que realizou a pesquisa: Os Yanonami são uma comunidade indígena composta por cerca de 31.000 pessoas, espalhadas pelos estados pindorâmicos de Roraima e Amazonas, além de uma parte da Venezuela. Seu território abrange uma área total de 192.000 km<sup>2</sup> em ambos os países. A serra Parima é o centro histórico do território, servindo como fronteira natural entre Pindorama e a Venezuela. Desde o início do século XX, a comunidade teve contatos com coletores, militares, sertanistas e pesquisadores estrangeiros, mas essas interações também trouxeram desafios, como epidemias e pressões geopolíticas, incluindo a construção de uma rodovia que atravessava suas terras.

De acordo com os escritos de Davi, Os Yanonami tiveram seus primeiros contatos com os brancos entre 1910 e 1940, envolvendo coletores, militares, sertanistas e pesquisadores estrangeiros, como Koch-Grünberg e Napoleon Chagnon, além de missões religiosas. Infelizmente, essas interações e a expansão territorial resultaram em um declínio populacional dos Yanonami, devido a epidemias como sarampo, gripe e coqueluche.

O contato dos Yanonami com os brancos incluiu projetos geopolíticos da ditadura militar, como a construção da rodovia Perimetral Norte (BR-307), que cortava o sul de suas terras. “Essa abertura de estradas atraiu garimpeiros em busca de minerais, levando a uma invasão na região, com aproximadamente 40 mil garimpeiros atuando na área. (Kopenawa, apud Vieira, 2019 p.30). Outra informação com caráter de denúncia que gostaria de evidenciar é que:

Na questão midiática, seu ponto efervescente foi com a divulgação, em 1993, do massacre de Haximu, no qual dezesseis Yanomami, na maioria mulheres, crianças e idosos, foram assassinados por pistoleiros a serviço de donos de garimpo presentes em terras Yanomami (Albert; Kopenawa apud Vieira 2019, p. 33).

Voltando à questão da negociação do pesquisador, segundo ele, a sua primeira estratégia foi fazer um mapeamento conceitual dos pesquisadores que trabalhavam com os Yanonami, seja qual fosse o perfil, para posteriormente lançar-se na empreitada de realizar contato com os estudiosos mapeado e por fim mapear e conhecer as lideranças Yanonamis. Esse período foi nomeado como “contato de negociação”. Apoiado financeiramente pelo Instituto Brasil Plural – AM, realizou a sua primeira visita à região de Maturacá. *“A negociação com a comunidade indígena, ela acontece, pra sempre, tem 10 anos que eu trabalho com os Yanomamis, então faz 10 anos que eu negocio com eles” (Trecho de conversa com Luiz, 2023).*

Na cena 2, nomeada como “performance como linguagem e o método de pesquisa”, Luiz

buscou identificar e estudar os elementos performáticos referentes à corporeidade; o corpo e suas expressões no ritual *hekuramou*; identificando os elementos referentes à musicalidade como a expressão do corpo-voz, verificando e descrevendo os espaços e seus elementos na performatividade Yanomani, refletindo a partir dos pontos visitados de Richard Schechner a aproximação *hekuramou* Yanomami à performance-art, bem como abrindo espaço em sua tese para que o interesse dos *hekura-espíritos* e as lideranças tradicionais fossem explanadas. (Vieira, 2019, p.40).

O trabalho de Luiz destacou-se entre a etnografia Yanomami como o primeiro realizado levando em consideração central a expressão corporal do pajé-hekura no ritual *hekuramou* dialogando com os estudos da antropologia da performance. Alguns autores citados por Luiz Davi em que entrelaçam assuntos do Teatro e da Antropologia são “John Cowart Dawsey, Regina Pollo Muller, Marianna Monteiro, Sílvia Citro e Luciana Hartmann.

Outros autores importantes para a para o mapeamento geográfico e político do povo Yanomami foram “Maria Inês Smiljanic, Bruce Albert, Luis Cocco”, para a análise do ritual “Richard Schechner e Victor Turner”, para os estudos da performatividade do ritual “Silvia Citro, Tânia Stolze, Viveiros de Castro e Seeger, Damatta e Viveiros de Castro”, para as reflexões acerca da noção de corpo e sua expressividade no ritual “Erving Goffman e Richard Bauman”, e sobre a fala com o corpo “Davi Kopenawa<sup>107</sup> e Bruce Albert<sup>108</sup>”.

Luiz afirma que vê o ritual *hekuramou* no estado liminar quando, ao mesmo tempo, a presença do pajé-hekura é um símbolo do diálogo estabelecido entre o mundo real e os *hekura-espíritos* – o não visível aos olhos dos não preparados e não indígenas.

Sua proposta metodológica se dividiu em duas ações, cujas quais nomeou de tarefa de casa e metodologia *Kōkamōu*. A tarefa de casa consistiu no planejamento teórico antes de suas viagens até a região de Maturacá, onde mergulhou em um vasto referencial bibliográfico acerca da cultura Yanomami, em um trabalho de mesa, que teve o período de dezoito meses, que além da análise bibliográfica, foi composta por entrevistas com pesquisadores e pessoas envolvidas com os Yanomami – indígenas e não-indígenas. A segunda proposta nomeada como “*Kōkamōu*”, que na língua portuguesa significa “juntos” nasceu a partir das situações vivenciadas pelo

---

<sup>107</sup> Davi Kopenawa é um líder indígena, xamã e porta-voz dos Yanomami, um povo indígena que habita a região da Amazônia, na fronteira entre Pindorama e a Venezuela. Nascido em 1956, Davi Kopenawa tornou-se uma figura proeminente na defesa dos direitos dos povos indígenas, da preservação ambiental e das tradições culturais.

<sup>108</sup> Bruce Albert é um antropólogo e etnólogo francês conhecido pelo seu trabalho acadêmico e colaborações com os povos indígenas da Amazônia, especialmente os Yanomami. Ele nasceu em 1944 e tem dedicado grande parte de sua carreira ao estudo das culturas indígenas, suas cosmovisões e as questões relacionadas aos direitos territoriais e à preservação cultural.

pesquisador junto aos Yanonamis e o seu aprofundamento da relação com esta comunidade, que inicialmente foi estabelecida nos trabalhos na escola, e com o aprimoramento acerca da língua Yanonami e posteriormente o estudo da corporeidade do pajé-hekura no ritual *kokamou*.

A partir de comentários positivos sobre a atuação do pesquisador nas danças e nos cantos do ritual fúnebre reahu, passou a ser inserido nas conversas sobre os rituais e sua opinião passou a ter relevância para a comunidade à respeito de dança, pintura e expressões corporais. Além disso, também foi levado até locais sagrados, como a Serra do Opotá – conhecida como Serra do Padre.

Caminhar com os Yanonami me fez aprender a ver o mundo como eles, sentir os prazeres, as alegrias, as dores, as tristezas, as raivas e encarar os desafios, principalmente os perigos circunscritos à nossa realidade, tanto nos xaponos como na minha casa na cidade dos napë. (Vieira, 2019, p.57)

Caminhando ao encontro da chegada do subgrupo Yanonami às cabeceiras do Rio Cauburis, de acordo com Luiz Cocco (1972), este movimento de migração se deu a partir colaborações com os povos indígenas da Amazônia, especialmente os Yanomami. Ele nasceu em 1944 e tem dedicado grande parte Dos meados de 1920, em decorrência do aumento demográfico de um grupo que estava na periferia do território tradicional. Essa migração (Vieira, 2019, p.58) aconteceu em razão de busca de locais despovoados no final do século XIX em direção às serras da Neblina, cujos primeiros povos foram os Kohôxithari e os karawētari empurrados pelo grupo Xamatari. As migrações (Vieira, 2019, p.58) em grandes espaços territoriais fizeram com que os Yanomami fossem classificados na literatura como povos de muita habilidade para caminhar em trilhas na selva

De acordo com o pesquisador, o subgrupo Yanonami ao logo de sua história se deslocou bastante em busca de alimentos, caça, hortaliças, abrindo roças nas redondezas de seus xaponos, além disso, procurou contatos com outros grupos da mesma etnia para a realização de trocas.

Já, os indígenas que se estabeleceram no Alto do Caubaruris, principalmente junto aos igarapés afluentes Massiripuei e Irokai – traduzidos como Cuiabixi e Tucano- , passaram a conhecer e denominar uma vasta área próxima a região da cidade de Santa Isabel do Rio Negro e, a noroeste, seguindo até a região de Cucuí. Foi a partir dessas transições que começaram os primeiros contatos com os não-indígenas que frequentavam o território.

A história acerca do primeiro contato é um assunto que provoca entusiasmo nos Yanonami. Era comum alguém iniciá-la nas rodas de conversas, sendo o Cacique Miguel Figueiredo apontado como o grande sabedor da história de seu povo que foi narrada durante anos por seu pai, o já finado Cacique Joaquim Figueiredo. Ao me

relatarem esse episódio durante a minha primeira presença na região de Maturacá, os Yanonami disseram que, na época do contato, eles já estavam à procura dos napë para estabelecer alguma forma de relação. (Vieira, 2019, p.61)

Na década de 1950 começaram os contatos mais pacíficos com os missionários (Smiljanic; 2002 apud Vieira, 2019, p.60). Atualmente, de acordo com a abordagem de Gustavo Hamilton Menezes<sup>109</sup>, (2010) a relação dos Yanonami da região de Maturacá como uma interferência negativa nas práticas culturais, pois o formato das moradias e os rituais fúnebres com a chegada dos padres foram se modificando e, em alguns casos, tornaram-se completamente instintos. Porém, Ferreira (Vieira, 2019, p.175) mostra que, nos tempos atuais, a força da influência da missão Salesiana tem se reduzido, visto que os jovens yanomami, a partir do contato com a literatura antropológica e os direitos indígenas através da formação superior, têm se desenvolvido um ponto de vista mais crítico em relação a missão. Em contraponto, Luiz afirma que desde suas primeiras experiências com os Yanonamis, percebeu que, por um lado, os mais velhos, principalmente as lideranças tradicionais a vida melhorou com a presença dos padres, sobretudo pela vinda de alimentos como farinha, vinho de açai e macaxeira, além de equipamentos agrícolas que antes do contato não eram do conhecimento do povo Yanonami.

Em relação a prática do ritual hekuramou, depois da saída do Padre Antônio Goés, houve missionários que não aceitaram a prática do ritual, acusando-os de praticarem atos diabólicos. Felizmente os Yanonamis não aceitaram a interrupção, continuando com a prática e hoje, mesmo com a celebração da santa missa, os pajés-hekuras mantêm os trabalhos dos hekuramou todos os dias nos dois maiores xaponos: Ariabu e Maturacá, por serem os mais antigos e terem os principais pajés-hekuras como moradores.

O xapono de Maturacá está situado ao lado oposto de Ariabú, às margens do Rio Maturacá, e é o maior entre os cinco quanto ao território e número de habitantes, que atualmente é de aproximadamente 722 pessoas. Nele há uma escola municipal 43 Disponível em [www.google.com.br/aldeia=ariabu](http://www.google.com.br/aldeia=ariabu), acesso dia 21 de maio de 2016. 66 em situação precária de infraestrutura, com duas salas de aula que atendem cerca de oitenta crianças. Os professores sempre alegam a falta de pagamento e assistência da prefeitura de São Gabriel da Cachoeira. (Vieira, 2019 p. 66)

---

<sup>109</sup> Formado em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília (1998), com mestrado (2002) e doutorado (2010) em Antropologia Social pela mesma universidade. Antropólogo da Fundação Nacional do Índio, atuando na Procuradoria Federal Especializada. Tem pós-Doutorados, com foco na antropologia jurídica, pelas Universidades de Columbia Britânica (Canadá) e de Brasília. Pesquisa atualmente etnicidade, criminalização, situação prisional e justiça indígenas.

Outro ponto importante investigado no povo Yanomami foi a questão do xamanismo, que por sua vez já esteve presente em pesquisas já realizadas e publicadas, proporcionando uma base teórica diversificada sobre o assunto aos novos olhares e propostas acadêmicas. Todavia, (Vieira, 2019, p.88;) a performance-ritual hekuramou da região de Maturacá não apareceu em nenhum estudo ou algo similar, todos os olhares de pesquisa sobre xamanismo Yanomami foram lançados para os grupos do Estado de Roraima, da Venezuela e apenas um só trabalho de mestrado sobre o xamanismo dos xaponos Maiá e Maraiá.

Segundo Taylor (1996, p. 122), o xamanismo Yanomami é realizado a partir de cinco razões, são elas: primeira razão, (Vieira, 2019, p.88) o xamanismo de prevenção, aquele praticado diariamente para proteger a população de malefícios causados por ataques de hekuras-espíritos inimigos, além de persuadi-los a não atacar; segunda razão, a cura de doenças de todos os tipos, ela consiste em expulsar o hekura-espírito causador da doença e livrar o paciente dos vestígios e sintomas, dependendo da força do ataque, essa prática pode levar dias de performance; terceira razão, antes das expedições de caçaria; principalmente quando o objetivo é para a realização do ritual dos mortos – o reahu –, é feito para propiciar aos caçadores boa sorte para encontrar e matar os animais que desejam e para pedir aos hekuras-espíritos maléficos da floresta que deixem os caçadores em paz; a quarta razão é a que Taylor chama de xamanizar; apenas por razão de fazer, em sessões coletivas, os pajés-hekuras passam longos períodos de tempo na casa ritual embalados pela medicina epena e/ou paharo e pelos cânticos. Essa prática é necessária para o pajé-hekura manter contato com os hekuras-espíritos que o acompanham. Por último, a quinta razão, o ritual de ataque, que normalmente é realizado no período da noite para atingir pessoas inimigas, tanto indígenas como não-indígenas.

Segundo Luiz Davi (Vieira, 2019, p.98), o entendimento do Hekuramou enquanto performance se aplica pelo contexto apresentado no ato anterior e pela corporeidade constituída em um conjunto de elementos que vão se agregando em movimentos, são eles:

o corpo do pajé-hekura, os hekura-espíritos, a pintura, os adornos, a voz com os cantos e o espaço.

No ritual hekuramou, o pajé-hekura não tem necessariamente um personagem para mostrar, fazer de conta, mas terá que “se mostrar” relacionando-se com os hekura espíritos distribuídos a sua volta. Ademais, no decorrer da performance-ritual, são utilizados movimentos com o corpo em planos altos, médios e baixos (em pé, agachado e deitado) e as velocidades são alternadas. Por outro lado, as repetições dos movimentos podem acontecer caso esse seja o desejo do hekura-espírito, também é comum, durante a performance-ritual, o pajé-hekura ficar alguns segundos em uma só posição, completamente estático em silêncio. No entanto, entende-

se por corpo a composição criada e desenvolvida no ritual, assim, pintura é corpo, voz é corpo, adorno é corpo e o espaço também é corpo, compondo a performance-ritual Yanonami.

O corpo do pajé-Hekura é sua comunicação com os mundos dos hekuras-espíritos e com o mundo dos não preparados, que, neste caso, são os Yanonami e também os não- indígenas. (Vieira, 2019, p.113) O corpo dos pajés-hekuras, neste momento da performance ritual, vai ao chão, originando movimentos no plano baixo e, normalmente, lentos buscando a mesma corporeidade do hekura-espírito.

No ritual Hekuramou o pajé-hekura não realiza o ritual sem se adornar, mesmo que seja sigiloso e mesmo que seja em outros locais, como hotéis em cidades. Também mostram ter cuidados com a voz, falando sempre em tons baixos e, em poucas exceções, utilizam-se de gritos e assovios para se comunicar, segundo a observação do pesquisador.

Neste sentido, uma das primeiras questões que provocou Luiz Davi foi: De onde vem a potência na voz e a diversidade de cantos? A resposta dada pelo Cacique Antônio (2017), foi “Ninguém ensina os cantos dos hekuramou, apenas repetimos as falas e cantos dos hekura-espíritos. “(...) eles ensinam o pajé seguir o canto deles, eles têm gestos para isso também, e os hekuras ensinam mesmo, assim cantar, eles ensinam a cantar e dançar”. (Pajé- Hekura Jacinto Figueiredo, tradução de Claudio Figueiredo, fevereiro de 2017) (Vieira, 2019, p.102)

Entretanto, de que forma são construídas as expressões corporais dos pajés- hekuras dialogando com os hekura-espíritos? O movimento do corpo é o mesmo nos três rituais estudados pelo pesquisador?

Os pajés-hekuras expressam o diálogo (Vieira, 2019, p. 156) que têm com os hekura-espíritos, cada gesto, movimento e canto são correspondentes à intimidade construída entre eles, o que diferencia a expressão corporal é a profundidade deste diálogo. Por exemplo, o ritual Miamo, pode demorar horas para realizar a cura do enfermo, solicita do pajé profundo conhecimento do mundo dos hekura-espíritos, que por sua vez é expressado pela corporeidade da performance-ritual.

No entanto, o pesquisador afirmou que é possível encontrar diferenças nos movimentos entre o ritual epenamou, miamo e miamowi. Por fim, a corporeidade do ritual hekuramou e dos outros rituais é constituída a partir da performatividade, ou seja, um conjunto de elementos que vai se agregando à corporeidade, como a pintura, os adornos, a voz com os cantos, o espaço e os elementos.

Os escritos de Luiz acerca da corporeidade fazem mais sentido visualmente a partir do vídeo que fora construído a partir de sessões fotográficas e a gravação da performance-ritual dos pajés hekura. A gravação foi realizada a partir do apoio do INCT Brasil Plural

(CNPQ/Fapesc/Capes) com a disponibilização de materiais como filmadora, máquina fotográfica, suprimentos de informática, além de subsídios financeiros para a viagem até a região de Maturacá. As fotos foram feitas ao longo do período de pesquisa, entretanto, para a gravação, os pajés-hekuras escolheram, diante da permissão dos hekura-espíritos um dia específico da performance-ritual hekuramou-ëpenamou. O material compilado chegava a ter aproximadamente quinze horas de gravação e quase trezentas fotos, realizado com o apoio de um editor profissional, a edição do vídeo para que o leitor pudesse ter visualmente a performatividade analisada. “ *O que nós artistas precisamos, é conhecer de fato a realidade dos povos indígenas*” (Trecho de conversa com Luiz, 2023).

O link da gravação deste trabalho pode ser acessado em: HEKURAMOU YANOMAMI –  
YouTube

Figura 23 – Pele.



Fonte: Acervo pessoal do professor Luiz Davi, 2024.

*Não descarto O que aprendi,*

*Sobre corpo, espírito e técnica.*

*A partir do trabalho De Barba, Grotowski,*

*Stanis, Artaud, Meyerhold.*

*Mas hoje vejo, outras possibilidades de pensar corporeidade*

*A partir de mestres&mestras*

*Que circunscrevem*

*Sua sabedoria Aqui, nesta terra.*

*Aqui, em pindorama.*

A metodologia kōkamōu nasceu quando a armadura do pesquisador foi se tornando obsoleta diante das situações vivenciadas junto aos Yanonami. Aos poucos percebeu que os problemas levantados no projeto de pesquisa já estavam respondidos. A carga pesada construída no planejamento inicial da pesquisa de doutorado, conforme detalhado, havia se aliviado e, assim, diante de um relaxamento, deixou-se afetar pelos rituais de que participava, pelos trabalhos desenvolvidos na escola (as relações com as crianças e os adolescentes) e as atividades como caça e colheita de frutas, ambas concomitante ao aprimoramento com a língua yanomami, tudo isso foi conduzindo Luiz para o entendimento sobre os desejos em que os Yanonami queriam a sua presença junto a eles.

Dessa forma, aos poucos me permiti enquanto artista de teatro a experimentar aquela relação estabelecida e, então, minha participação passou de observador para atuante. O modo de processar tudo o que me envolvia junto aos Yanonami foi a metodologia Kōkamou, e a performance fez parte desta metodologia afetiva, ajudando-me nas realidades totalmente inesperadas, nas quais a compreensão dos critérios sociais da região de Maturacá foi realizada do ponto de vista de alguém de dentro. (Vieira, 2019, p. 163)

Também atribuiu como metodologia Kōkamōu não só os trabalhos realizados na região

de Maturacá que duraram seis meses e meio, mas também o acolhimento das lideranças Yanonami em sua casa na cidade de Manaus, bem como a realização do evento Suwë pë Kokamõu: arte, cultura e a articulação de mulheres indígenas, levando treze mulheres Yanonami para Manaus, além da participação do pajé-hekura Carlos Figueiredo e do professor Yanonami Marcos Figueiredo no IX Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, e o constante diálogo com os indígenas por meio de mensagens eletrônicas como e-mail, Facebook e Whatsapp. meio de mensagens eletrônicas como e-mail, Facebook e Whatsapp.

Também destaca a elaboração do livro *O Xamanismo Yanonami da Região de Maturacá/Yanonami tē pë hekuramou Maturacá a xapono há* (2018), escrito em parceria com o professor Yanonami Marcos Figueiredo e com publicação bilíngue (português/yanonami) com o apoio do Instituto Brasil Plural – AM, e a confecção de um DVD de cada pajé-hekura do xapono Maturacá realizando o ritual hekuramou, que no total somaram quinze.

A metodologia Kõkamõu chama (Vieira, 2019, p.78) atenção também para a responsabilidade da pluralidade corporal, já que, no atual momento da política pindorâmica, os conhecimentos tradicionais estão ameaçados pelas desmarcações de terra indígena, pelas perseguições religiosas e pelo desmantelamento das políticas públicas voltadas aos direitos humanos.

Em continuidade, no momento posterior à descrição e análise do ritual hekuramou e a corporeidade do pajé-hekura, Luiz teve como objetivo relacionar o ritual hekuramou da região de Maturacá com os conceitos da Performance-art, propondo uma aproximação com o ritual ou o contrário: a Performance Art e o Hekuramou. Uma reflexão que traçou as afetividades entre os paradigmas do ritual Yanonami com o ritual e reflexões acerca do estudo da performance e alguns desdobramentos como, a Performance-Art, e as performances culturais para então relacioná-las ao ritual *Hekuramou*.

Davi cita Richard Schechner com o intuito de limitar a performance para entendê-la e não reduzi-la a qualquer coisa.:

Qualquer coisa pode ser considerada e analisada “como” performance, embora o que a performance “é – um domínio mais limitado – só possa ser determinado dentro de contextos culturais específicos, localizados dentro de pontos ou intervalos de tempo específicos (Schechner apud Vieira, 2019, p.181).

O conceito de “Performance” vem do inglês médio *parfournem*, mais tarde *parfourmen*, que provém do francês arcaico *parfournir*: *par*(compreensivamente), *fournir* (mobilizar). (Vieira, 2019, p.182). A performance não necessariamente precisa expressar a manifestação da forma,

mas sim o sentido processual de levar à completude ou realizar. “sendo, fazendo, mostrar fazendo e explicar” (Schechner apud Vieira, 2019, p. 182).

Assim como fora citado no trabalho de Regina, Luiz também mencionou Schechner em relação ao comportamento restaurado. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – ações realizadas para as quais as pessoas passam por “iniciações, preparações, ensaios – ritos de passagem” (Vieira, 2019, p.183) Para Schechner:

O comportamento restaurado é comportamento que se vive, assim como um cineasta trata uma porção de negativo. Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos etc.) que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. A “verdade” ou “fonte” original deste comportamento podem ser desconhecidas, ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas – mesmo quando esta verdade ou fonte é enobrecida. Como estas porções de comportamento foram feitas, descobertas ou desenvolvidas, pode estar oculto ou ser desconhecido; elaborado; distorcido pelo mito e pela tradição. O comportamento restaurado pode ser de longa duração, como em performances rituais, ou de curta duração, como em gestos passageiros iguais a acenar adeus. (Schechner apud Vieira, 2019, p.183)

Em resumo, a ideia expressa no trabalho de Davi, é que o conceito de "performance" está vinculado à presença reconhecida por seus sinais, conforme sugerido por Geertz<sup>110</sup> e mencionado por Luiz Davi. Há uma distinção entre algo que é considerado como performance e o ato de ser uma performance. O status de performance é atribuído com base em contextos históricos e sociais, crenças, uso e tradição. Enquanto alguns limites existem para o que é reconhecido como performance, quase todas as ações podem ser estudadas como performances, dependendo das circunstâncias culturais específicas.

Não há características intrínsecas que qualifiquem ou desqualifiquem uma ação como performance; isso depende das convenções culturais, contextos, usos e tradições. Portanto, de acordo com a perspectiva da teoria da performance apresentada, todas as ações são consideradas performances, mas na prática cultural, algumas são julgadas como tais, variando de cultura para cultura e de período histórico para período histórico.

“A performance caminha para uma dissolução de fronteiras e a todo momento é e não é a mesma coisa que já foi e/ou será. Assim, torna-se um campo pantanoso para qualquer pesquisador interessado em caminhar nessa realidade.” (Vieira, 2019, p. 185). Após discorrer

---

<sup>110</sup> Clifford Geertz foi um influente antropólogo cultural norte-americano, nascido em 1926 e falecido em 2006. Ele se destacou por sua abordagem interpretativa na antropologia, focando na compreensão de práticas culturais através da interpretação de símbolos e significados compartilhados. Sua obra mais conhecida é "A Interpretação das Culturas", publicada em 1973, onde introduziu conceitos como "densidade interpretativa" e "descrição densa". Geertz também realizou pesquisas de campo em Bali e Marrocos, deixando um legado duradouro nas ciências sociais.

sobre o conceito de Performance, Luiz Davi traz para a reflexão o conceito de Performance Cultural, um conceito multidimensional e metodologicamente distinto originado na década de 1950, através do diálogo entre os pesquisadores Milton

Borah Singer e Robert Redfield (Universidade de Chicago):

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser. Neste movimento as performances são sempre plurais, pois solicitam o estudo comparativo, seja a partir de uma perspectiva macro (os grandes elementos da cultura, as Grandes Tradições, assim chamadas por Singer e Redfield) em contraste com as micro experiências (as variadas formas não oficializadas e diversas a que temos acesso) ou mesmo entre as pequenas tradições ou vice-versa. (Camargo apud Vieira, 2019, p.186).

A abordagem dos estudos sobre performances culturais busca entender a produção cultural humana de forma comparativa, destacando a diversidade simbólica presente em cada campo cultural. Os estudos das performances culturais são uma investigação conceitual em áreas como folclore, festas populares, cultos, rituais, cerimônias, celebrações religiosas, festivais, casamentos, recitais, teatro, danças, concertos, musicais, canções, textos verbalizados, poesia, a cena propriamente dita, conflitos e diversos outros "locais" que são instituídos pela cultura humana. Conforme citado por Luiz Davi, (Vieira, 2019, p.187) na década de 1970, surgiu a performance art como um desdobramento dos movimentos artísticos como o happening e body art. Essa forma de expressão artística, em contraste com o modelo aristotélico de arte com início, meio e fim, abriu caminho para a reintegração dos rituais na arte contemporânea. Isso colocou o artista em um papel semelhante ao de um xamã, atuando como catalisador e mestre de cerimônias, conforme destacado por Renato Cohen no livro “Performance como linguagem”. “A performance esteve durante o século XX no primeiro plano de tal atividade: uma vanguarda da vanguarda. (Goldenberg apud Vieira, 2019, p.187)

Conforme Jossete Féral (2015) (Vieira, 2019, p.189), a performance art na década de 1970 distanciou-se consideravelmente do teatro, tendo origens nas artes plásticas, como elementos pictóricos, escultóricos, arquitetônicos, musicais e literários. Entretanto, a autora destaca que na década de 1980, a performance art passou por transformações significativas, apresentando uma espécie de aprofundamento em suas práticas, incluindo o que poderia ser chamado de “instalação na performance”.

Nesse contexto, os objetivos da performance art não eram mais tão claros como na

década anterior, colocando-a, em certa medida, ao lado do teatro devido à subjetividade, especialmente em sua escritura cênica e na relação com o corpo do performer, o tempo real e o espaço. A performance-art nunca é estática. Nesse sentido, o ritual *hekuramou*, ritual já mencionado neste resumo, como a performance-art, nunca será o mesmo, seguindo uma lógica semelhante ao performer, pois o pajé-hekura desenvolve sua performance-ritual na interação estabelecida com os hekura-espíritos e as demais pessoas presentes no toxasiha. O performer na performance Art não precisa representar necessariamente um personagem, assim como o Pajé Hekura no ritual Hekuramou.

Após explorar os estudos sobre performance, performance cultural e performance art, Davi voltou ao desafio de comparar o ritual hekuramou Yanomami de Maturacá com a performance art, utilizando os estudos do antropólogo Victor Turner sobre rituais realizados junto ao povo Ndembu, no nordeste da Zâmbia. No final de sua carreira, na década de 1970, Turner, influenciado pela colaboração com o diretor de teatro Richard Schechner e inspirado pela história de vida de sua mãe, Violet Witter, que foi atriz fundadora do Teatro Nacional Escocês nos anos 1920, aproximou seus estudos do teatro experimental. Essas inspirações o levaram a escrever o livro "Do Ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar" (2015). Conforme Victor Turner (Vieira, 2019, p.193), a sequência da performance está intrinsecamente ligada ao ritual, independentemente da definição dada a esse termo. Dessa forma, em concordância com Turner (2015), é possível responder à questão inicial não apenas considerando a relação entre ritual e performance, mas, principalmente, aproximando a performance art do ritual hekuramou, visto que a sequência do ritual é a mesma da performance. O ritual torna-se o foco central, alinhando-se diretamente ao tema abordado, especialmente em relação às suas performatividades

Ao destacar o pajé-hekura como performer, o toxasiha como espaço de arte, a corporeidade como campo simbólico performático e o corpo-voz como meio de interação, são lançadas as performatividades do ritual hekuramou Yanomami, as quais assemelham-se à performance art. *“Eu conheci na prática, um pajé, que ele canta e dança o dia inteiro, das 9h até às 18h” (Trecho da conversa com Luiz, 2023).*

Em relação à Ecdise, é possível verificar no pesquisador uma grande mudança em todos os aspectos de sua vida desde o seu contato com a comunidade Yanonami. Já li em suas publicações e já o ouvi verbalizar diversas vezes que “o trabalho de campo” mudou a sua vida. Sua perspectiva como artista, que então, passou a ser artista-antropólogo, bem como, outros papéis relevantes de sua vida, como pai, professor, filho. Também considero notório mencionar que em seu livro “Do Sopro ao afeto”, resultado de seu pós-doutorado, Luiz deixa mais explícita a

questão da afetividade, um dos conceitos que permeiam suas reflexões, citando como exemplo o fato de que houve um momento em que tão empenhado com sua pesquisa, acabou por esquecer de destinar tempo para nutrir suas relações familiares, bem como, sua relação amorosa. Com o choque do término da relação com sua companheira da época, abriu-se um período marcado por depressão, autoconhecimento e muitas descobertas emocionais, e o fez se aproximar ainda mais da comunidade Yanonami e seus rituais de cura, o que acarretou em uma grande transformação em sua vida e conseqüentemente sua relação com o teatro/performance.

Hoje Luiz segue envolvido ativamente em contato com os Yanonamis, facilitando o acesso de indígenas no ambiente acadêmico bem como o contato de pessoas indígenas e não-indígenas.

A pesquisa de Arami Arguello Marschner é fruto de alguns anos de caminhada em aldeias, acampamentos e reservas indígenas Guarani e Kaiowa de Mato Grosso do Sul. Essa caminhada possibilitou vivência, apreciação e aprendizagem principalmente de seus cantos e rituais, suas danças e rezas. O seu interesse em relação às questões indígenas surgiu principalmente pela influência de sua mãe, Graciela Chamorro, que logo na infância incentivou a apreciar e respeitar a diversidade cultural, através de leituras e contação de histórias indígenas e visitas a aldeias. *“Meu interesse está ligado à minha estória de vida e a relação afetiva que eu tenho com as comunidades” (Trecho de conversa com Arami, 2023)*

Arami traz para tecer seus percursos a figura mítica de Ñandesy, mitologia presente na língua dos povos falantes de línguas Guarani. “A palavra Guarani Ñandesy significa “Nossa mãe” e é, nos relatos míticos, a primeira mulher, esposa do nosso primeiro pai Ñanderu e mãe dos gêmeos Pai’kaura, representado pelo Sol e pela Lua”. (Marschner, 2019, p.15).

No contexto de sua pesquisa Arami vivia em Dourados, Mato Grosso do Sul e menciona que como outros municípios do estado, desde o fim dos anos 1960, ela passou a depender cada vez mais, economicamente, do agronegócio, o que transformou drasticamente a paisagem do lugar. “Da terra coberta pela mata atlântica e pelo cerrado com ilhas de campo, a cidade cresceu imersa num mar de monocultura de soja, cana, milho ou pastagem” (Marschner, 2019, p.17). E infelizmente, entre os anos de 1950 e 1990, 95% do antigo sul de Mato Grosso foi desmatado. E conseqüentemente isso trouxe impactos negativos sobre a espiritualidade, modo de vida e cosmovisão dos indígenas Kaiowá, que provém seus conhecimentos do manejo de plantas e animais. “Essa transformação trouxe consigo também graves problemas fundiários, pois a expansão das fazendas se deu sobre antigas terras indígenas.” (Marschner, 2019, p.18).

Quando ingressou no Mestrado em Artes pela UNICAMP em 2015, Arami menciona

dois projetos que a motivaram profundamente: O projeto "Música Indígena no Palco" que trouxe a musicista Magda Pucci<sup>111</sup> à cidade de Dourados, onde ela ministrou uma oficina de Etnomusicologia no "Casulo - espaço de cultura e arte". A oficina resultou na formação de um grupo orientado pela direção musical de Magda Pucci, que se dedica a reinterpretar e adaptar as músicas indígenas, principalmente as Kaiowa, para apresentações em palco. Esse processo coincidiu com o primeiro semestre de Arami e deu origem ao espetáculo "Mborahéi Rapére - pelas trilhas do canto", o qual continua sendo apresentado tanto em aldeias como em teatros.

O segundo trabalho foi uma cena curta intitulada "Arabi Cobé", na qual a orientadora da pesquisa, Veronica Fabrini<sup>112</sup>, atua e dirige. Inicialmente, o processo de criação foi exibido em Manizales, Colômbia, como parte do XXXVIII Festival Internacional de Teatro. A cena fez parte do espetáculo "10 minutos en la UCI", um projeto de Investigação e Criação Teatral com direção geral de Daniel Ariza, da Universidad de Caldas. Nesse projeto, artistas colombianos e chilenos colaboraram em uma residência artística, cada um trazendo uma cena que abordasse a relação do corpo com a morte. Arabi Cobé levou a discussão sobre a realidade e o corpo Kaiowa para outros contextos e realidades. Trechos destes dois trabalhos estão incorporados na pesquisa de Arami.

Arami optou por iniciar citando logo após a introdução as mestras e os mestres Kaiowá que contribuíram com seu trabalho por meio de depoimentos orais. Ela destacou os nomes de Roseli Concianza Jorge, Floriza Souza Silva, Joel Hilton e Náilton Aquino. Além dos nomes indígenas, ela traz como amparo teórico Boaventura de Souza Santos<sup>113</sup> com as "epistemologias do Sul", Rustom Bharucha<sup>114</sup> com as reflexões sobre "inter e intraculturalismo" no teatro,

---

<sup>111</sup> Magda Pucci é musicista (arranjadora, compositora e intérprete) e pesquisadora da música de diversos povos do mundo. No âmbito da música indígena pindorâmica conhece e realiza intercâmbios musicais com os grupos indígenas Huni-Kuin (AC), Paiter Suruí (RO), Comunidade Bayaroá (AM) entre outros. É formada em Regência pela ECA-USP, mestre em Antropologia pela PUC-SP e é doutoranda em Performance e Creative Arts na Universidade de Leiden na Holanda. É diretora musical do MAWACA ([www.mawaca.com.br](http://www.mawaca.com.br)).

<sup>112</sup> Atriz e encenadora, Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP (1990), Mestre em Artes pela UNICAMP (Encenação -1996), Doutora em Artes Cênicas pela USP (Dramaturgia e Encenação, 2000), com pós-doutorado em Filosofia (Teatro e Filosofia, 2005/2006) na Universidade de Lisboa, junto ao Centro de Filosofia da Ciência. É professora colaboradora do Instituto de Artes da UNICAMP desde 1991 (efetiva em 1996).

<sup>113</sup> Boaventura de Sousa Santos GOSE (Coimbra, 15 de novembro de 1940) é um Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, *Distinguished Legal Scholar* da Faculdade de Direito da Universidade de Wisconsin-Madison e *Global Legal Scholar* da Universidade de Warwick.

<sup>114</sup> Rustom Bharucha é escritor, diretor e dramaturgo baseado em Kolkata, na Índia. Ele é membro correspondente da Academia Britânica e professor aposentado de Estudos de Teatro e Performance que lecionou na Escola de Artes e Estética da Universidade Jawaharlal Nehru, Nova Délhi, Índia, entre 2012 e 2018.

Eduardo Viveiro de Castro<sup>115</sup> com o “perspectivismo”, Tício Escobar<sup>116</sup> com a “arte indígena”, Antonin Artaud<sup>117</sup> com as reflexões sobre teatro a partir de sua vivência com os indígenas Tarahuamara e Luciana Lyra com a “*Artetnografia*” para fiar o liame poético traçado entre Arami e as comunidades indígenas.

Como a questão da Terra foi e continua sendo um tema que me interessa dentro dos estudos sobre comunidades indígenas, tanto a caráter de denúncia, nos casos de violência e retirada de comunidades indígenas de seus territórios, quanto a caráter de preservação, por ter consciência de que os povos indígenas cuidam e respeitam as florestas que habitam. Exponho informações onde Arami fala das Aldeias e Acampamentos das comunidades que visitou. Como mulher branca, acredito que a preservação da terra pode ser um território comum de luta entre pessoas indígenas e não- indígenas, visto que é neste planeta que habitamos e todas as pessoas necessitam dos elementos e das curas advindas de florestas preservadas.

Panambizinho e Panambi (Marschner, 2019, p. 37) são comunidades indígenas irmãs, também conhecidas como 'Borboletinha' e 'Borboleta', respectivamente. Muitas famílias dessas comunidades têm lutado pela retomada das terras onde seus pais, avós e bisavós nasceram, mas que agora pertencem a não indígenas, sendo transformadas em propriedades rurais.

Panambizinho é na verdade chamada de Yvy(a) Kandire, que significa 'terra abençoada', conforme revelado pelo herói cultural Ke’y Rusu, a Pa’i Chiquito, antes de ele buscar um novo lugar para a comunidade se estabelecer sob sua liderança.

Panambizinho está localizada em uma antiga floresta subtropical do Mato Grosso do Sul, conhecida como Matas de Dourados, que quase não existe mais devido à expansão das fazendas de gado e plantações de milho, soja e cana. A destruição da mata acompanha a expropriação das terras indígenas por particulares, sejam pequenos agricultores vindos de outras regiões do país, como Nordeste, Minas Gerais e São Paulo, ou grandes proprietários que chegaram à região com o boom da soja na década de 1970. Esse processo de expropriação começou em 1916, quando o governo começou a dividir e vender as terras ocupadas pelos indígenas.

---

<sup>115</sup> Eduardo Batalha Viveiros de Castro (Rio de Janeiro, 19 de abril de 1951) é um antropólogo pindorâmico, professor do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicou inúmeros artigos e livros, considerados como importante contribuição para a antropologia pindorâmica e a etnologia americanista, entre eles: *Amazônia: etnologia e história indígena* e *A inconstância da alma selvagem* e outros ensaios de antropologia.

<sup>116</sup> Tício Escobar é um advogado paraguaio, acadêmico, autor, diretor de museu e ex-ministro da Cultura do Paraguai. Ele defendeu os direitos dos povos indígenas do Paraguai, escrevendo e curando mostras sobre o tema.

<sup>117</sup> Antonin Artaud (Marselha, 4 de setembro de 1896 — Paris em 4 de março de 1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX.

Durante a demarcação das reservas indígenas Guarani e Kaiowa no sul de Mato Grosso entre 1915 e 1928, as comunidades de Panambi e Panambizinho resistiram à política de recolhimento dos indígenas na Reserva Indígena de Dourados. Panambizinho lutou para manter uma pequena parte de sua terra, 60 hectares, desde a implantação da CAND em 1943 até 2004, quando finalmente teve sua demarcação e homologação concluídas, totalizando 1.272,80 hectares.

Essa história (Marschner, 2019, p.38) de resistência permitiu que Panambizinho conservasse características próprias da língua Tupí-Guaraní, preservasse sementes nativas, mantivesse rituais antigos, como o da nomeação de crianças e a iniciação das meninas, além de rituais de plantio, batismo e colheita do milho branco, rituais de cura com diversos tipos de cantos que refletem sua cosmologia, e rituais de enterro e luto, entre outros.

Hoje a população de Panambizinho, Panambi e seus acampamentos está dividida. Parte dela é profundamente apegada às instituições antigas e fica perplexa diante das mudanças decorrentes do contato cada vez mais intenso com a sociedade não indígena. Enquanto isso, outra parte, especialmente a mais jovem, está mais conectada às instituições novas advindas de políticas públicas, missões religiosas e interação com a sociedade não indígena em geral.

O acampamento Itay Ka'aguyrusu (Marschner, 2019, p.39) está localizado na Terra Indígena Panambi, em Douradina, e foi retomado por cerca de 200 indígenas há 9 anos. A retomada enfrentou forte repressão dos proprietários, mas a comunidade resistiu e permaneceu no local, ocupando parte da antiga Missão Alemã e uma área contígua. Joel Hirto é o líder desse acampamento.

O acampamento Guyra Kambiy, com aproximadamente 100 pessoas, também ocupa uma área próxima, do outro lado da estrada mencionada, desde 2011, após retomar uma parcela de uma fazenda vizinha.

A aldeia Jaguapiru faz parte da Reserva Indígena de Dourados, fundada em 1917, onde vivem as etnias Terena, Kaiowá e Guarani, enfrentando dificuldades. Ela ocupa a maior parte da reserva e tem a maior população, estimada em 15 mil habitantes, sendo cerca de 12 mil morando na aldeia Jaguapiru. Floriza de Souza, a interlocutora, vive na região limítrofe da reserva com o município de Itaporã.

Boa parte das 8.100 pessoas que, (Marschner, 2019, p. 18) segundo o censo de 2010 do IBGE, vive fora das terras indígenas, reside em acampamentos, em barracos precários feitos de sucata e lona plástica, em vagões de trem abandonado, muitas vezes sem acesso à maior parte dos benefícios previstos para as comunidades indígenas nos programas dos governos. Os acampamentos estão na beira de rodovias, na periferia das cidades e das reservas ou terras

indígenas e nas proximidades de terras reivindicadas pelos indígenas. Sob a pressão formal e informal dos proprietários vizinhos e pela própria necessidade de sobrevivência, a população acampada é muito flutuante na sua composição social e na sua localização geográfica. Em outubro de 2012, havia em torno de 40 acampamentos de Kaiowa e Guarani no Estado (Chamorro apud Arami, 2019 p.29).

A liderança destes acampamentos é muito visada pelas armas daqueles que, afetados pelas reivindicações dos indígenas, dizem “fazer justiça pelas próprias mãos”. Em tempos de enfrentamento todos os acampados são estigmatizados e alvos de pré-conceitos, 19 ataques, ameaças e morte. É precisamente nos acampamentos que os saberes tradicionais são retomados e que os canto-danças e as rezas são revitalizados.

A pesquisa de Arami navega pela descrição do processo criativo do espetáculo intitulado “Ára Pyahu – des/caminhos do contar-se”, que aborda o mito dos gêmeos: Sol e Lua, e a figura de Ñandesy que também está presente neste mito e que opera ao lado do trabalho também como mitologia pessoal<sup>118</sup>. São explorados elementos do mito e aspectos da realidade atual dos Kaiowá, bem como a concepção de corpo neste contexto. Na sequência o foco é a questão do canto e suas representações corporais entre os Kaiowá, tendo como ponto de partida o processo de criação do espetáculo “Mborahéi Repére – pelas trilhas do canto”. E por fim, a pesquisadora trata do processo criativo da cena curta “Arabi Cobé”, abordando imagens que retratam o corpo Kaiowá, seus adornos, interioridade, relação com a terra e sua condição no desterro. Também costura ao final de cada capítulo exercícios cênicos relacionados aos temas discutidos, os quais ministrou em oficinas nos últimos anos. “ *Entrar em contato com os povos indígenas transformou a minha prática em teatro, a minha poética de vida*” (Trecho de conversa com Arami, 2023).

Além disso, nesta pesquisa, Arami traz a figura mítica Ñandesy, como parte de sua mitologia pessoal, que por sua vez, passou a conduzir Arami nos liames desta pesquisa. Somado a esta escolha, Arami deparou-se com o conceito de *Artetnografia*, que a subsidiou neste traçado poético entre ela e as comunidades indígenas. Este conceito, criado pela artista e professora Luciana Lyra em seu projeto de doutoramento, serve como um lugar dialógico entre a prática artística e a prática etnográfica onde o trabalho de campo e a criação artística se entrecruzam. “Este processo não estabelece uma dicotomia entre o desenvolvimento e o envolvimento, mas os percebe como “polaridades dinâmicas” e complementares (Lyra apud Marschner, 2019,

---

<sup>118</sup> Campo de investigação referente ao mito e suas relações com o universo auto-referente e na sua relação com a experiência artística (Lyra apud Marschner, 2019 p.29).

p.30.)

O termo (Marschner, 2019, p.30) abrange o “cruzamento complexo gerado do contato entre comunidade e artista, entre os eus e as alteridades” e tem como aspiração teórica a Antropologia do Imaginário, a Antropologia da Performance e as referências advindas do movimento surrealista. A respeito deste processo de pesquisa, Lyra afirma que: “a *Artetnografia* só pode existir na base da troca e de todos os ruídos que as relações com a alteridade possam suscitar” (Lyra apud Marschner, 2019, p.30)

Esta construção e reconstrução levaram Arami a refletir sobre o processo criativo do ator/da atriz ou performer, artista que tem como ofício gerar personas. Renato Cohen<sup>119</sup> em sua definição de máscara ritual, defende a ideia que o performer ao atuar constrói algo diferente da sua pessoa cotidiana, sem chegar a interpretar algo, no sentido ilusionista e verossímil, mas sim “simbolizar algo em si (...) se aproximando estreitamente da vida” (Lyra apud Marschner, 2019, p.30). Luciana Lyra ressalta o cunho idiossincrático da máscara ritual, na medida que a experiência polarizada entre ator e persona revela questões sobre o próprio ator, ou no caso, sobre a própria atriz. Neste sentido Lyra adapta esta terminologia para máscara ritual de si mesmo onde persona e artista influenciam-se, num jogo dicotômico entre ficção/fricção, fazendo eclodir uma f(r)icção, que se mesclava à própria história do ser humano e, assim, do ator/da atriz (Lyra apud Marschner, 2019, p. 30). Assim, Ñandesy opera no trabalho de Arami como a sua máscara-ritual “Ñandesy enraizou-se, a cada processo criativo, mais profundamente em mim e hoje me aparece como uma personagem que construí, reconstruindo-me constantemente.” (Arguello, 2019, p. 31).

Ñandesy significa "Nossa Mãe/Avó". Essa designação refere-se à primeira mãe e esposa na mitologia das comunidades indígenas guarani falantes. Além disso, no contexto da religião tradicional, o termo representa as mulheres Kaiowa, Mbya e Ñandeva, que são reconhecidas como líderes espirituais dentro da estrutura social de suas comunidades.

Para compreender a introdução à figura de Ñandesy na cultura oral, na relação social e religiosa dos Kaiowa, a pesquisadora referencia o Mito dos Gêmeos como base.

Este mito, central no núcleo mítico-ritual dos Kaiowa, aborda eventos após a cosmogênese,

---

<sup>119</sup> Possui graduação em Engenharia de Produção pela Universidade de São Paulo(1978), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo(1987), doutorado em Doutorado Em Artes pela Universidade de São Paulo(1994) e pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo(1998). Atualmente é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor titular RTC da Universidade Estadual de Campinas. Atuando principalmente nos seguintes temas:LINGUAGEM, CENA CONTEMPORÂNEA, TEATRO CONTEMPORÂNEO, WORK IN PROGRESS, PÓS-MODERNIDADE e VANGUARDAS.

destacando a presença frequente de Ñandesy. A narrativa oral é proveniente da liderança indígena Ifigeninha Hirto, do acampamento Itay em Douradina- MS, e foi transcrita por Wagner Farias Torres em 2014, na época acadêmico de artes cênicas e integrante do grupo Mandi’o. O mito dos gêmeos (Marschner, 2019, p.45) Sol e Lua é, certamente, o relato mais popular entre os Guarani e Kaiowa de Mato Grosso do Sul. Este mito também é muito recorrente entre outras etnias falantes ou não de línguas guarani, como a Mbyá e Kariri Xokó.

### MITO DOS GÊMEOS

Nossa Mãe, Ñandesy, foi para a estrada à procura de Nosso Pai, Ñanderu, que a abandonou, grávida de gêmeos. O Sol, sendo o gêmeo mais esperto, dentro do ventre de sua mãe, conversava com ela. Ele viu uma flor e pediu para sua mãe: “pega para mim”. Sua mãe pegou. Quando viu outra flor, pediu novamente à sua mãe. Ele, desde o ventre, conversava com sua mãe. Quando esta pegou a flor, foi picada por uma vespa. Ficou zangada e disse: “não vou pegar mais”. Depois perguntou ao filho: “Por onde foi seu pai?”. Mas Kuarahy, o Sol, não quis lhe contar. Mostrou-lhe o caminho errado. Sua mãe errou o caminho e foi parar na casa da onça. A onça comeu o corpo da Nossa Mãe. As crianças cresceram na casa das onças. Certo dia, uma das onças disse para o Sol: “vá fazer voar perdizes”. A Lua foi com o Sol. Então um pássaro, que fala bem, dialoga bem, o Guyra Ñe’êngatu, contou para o Sol quem é o assassino da sua mãe. Quando viu os ossos de sua mãe, a Lua quis levantar novamente sua mãe. Mas ela não ficava em pé. Quando chegou o Sol, ele também quis erguer sua mãe. A Lua estava muito ansiosa. Mas os ossos da mãe não ficavam em pé. O Sol foi com Jasy, a Lua, colher frutas e pôr nome nas coisas. Depois de fazerem muitas coisas, eles fizeram uma armadilha para a velha onça, e chamaram todos os parentes delas e os conduziram até uma ponte sobre o rio. Chegando lá eles cortaram as cordas da ponte e toda a família da onça, caíram no rio, transformavam em cobras, jacaré, etc. Depois desses acontecimentos, eles procuraram o caminho para se reencontrarem com Nosso Pai. O Sol e a Lua subiram por uma escada de luz lá para cima e chegaram junto do seu pai e da sua mãe. O sol e a lua disputavam a luz do Sol e a luz da Lua, o Sol mandava a luz para cima. Porque eles não disputavam aqui na terra. Disputavam no Marangatu , lá em cima, para ver como o ser humano ia dormir e como o ser humano ia trabalhar.

Segundo relatos dos Kaiowa, após a criação da terra, Ñanderu, referido como 'Nosso Pai', descobriu Ñandesy debaixo de uma vasilha de barro, em uma cesta, ou a criou usando seu Jeguaka (adorno de cabeça). Em todas as versões, ela tornou-se sua esposa. Juntos, abriram uma clareira na mata, estabeleceram a primeira capoeira e plantaram as primeiras sementes. Como mencionado anteriormente, Ñandesy é descrita como grávida de gêmeos, representados como Pai'kuara (Sol) e Jacy (Lua), muitas vezes considerados palavras sonhadas. Isso destaca a significativa importância da palavra-alma "ñe'ê" para os Kaiowa e "ayvu" para os Ñandéva e Mbyá, refletindo nas crenças desses grupos., “na origem de cada ser humano existe um sonho, por isso cada humano é uma palavra sonhada (Chamarro apud Marschner, 2019, p.48)”.

Como citado no mito, Ñanderu abandona sua esposa, pois suspeita que os filhos no centro dela não eram seus:

Abandonada Ñandesy se põe a caminhar... caminha... caminha... Pés sobre o chão... passos sobre o corpo da terra... cria caminhos com os seus pés e recria o mundo com seus caminhos. O Tape, é um elemento presente especialmente nesta parte do mito. Através de seus pés Ñandesy abre caminhos pela mata e percorre longas caminhadas. (Marschner, 2019, p.50)

Ñandesy encara o temido Marãny, um vento forte enviado por Ñanderu como expressão de sua ira. Esse elemento é crucial no pensamento Kaiowa, sendo temido até hoje por carregar a fúria de Ñanderu e pressagiar algo negativo. Na narrativa de Naílton Aquino, líder espiritual da aldeia Panambizinho, Ñanderu envia, através do vendaval, água, fogo, pedras e animais. Este vento poderia ter destruído tudo e alterado a história se Ñandesy não tivesse enfrentado o perigo com seu bastão de ritmo, o Takua, entoando a música sagrada das mulheres. O Takuá é o instrumento ritual das mulheres Kaiowá, Ñandéva e Mbyá, feito de bambu com cerca de um metro de altura.

Percutida contra o chão, (Marschner, 2019, p.51) ela acompanha as canções e algumas rezas, como a reza sagrada das mulheres. Este canto-reza é cantado pelas Ñandesys, lideranças espirituais, até hoje, principalmente quando contam o episódio do vento forte e quando ameaça um temporal. Assim, com seu Takua e seu canto sagrado Ñandesy resiste. Se salva, salva o mundo criado, seus futuros filhos e suas futuras filhas. Ñandesy (Marschner, 2019, p.52) segue caminhando: Nossa Primeira Mãe é a primeira viandante. Junto ao corpo dela vive Guyra, o pássaro guardião entre céu e terra. Através dos passos da nossa primeira mãe fez-se o caminho. Deste caminho nascem todos os outros: o caminho da mata, o caminho dos rios, o caminho do

corpo, o caminho da voz e o caminho das palavras. (da dramaturgia *Ára Pyahu* – des/caminhos do contar-se, citado por Arami).

No decorrer da história, os filhos de Ñandesy, Pai’Kaurá - o Sol e Jasy - a Lua, desde o interior do ventre, insistem que Ñandesy procure o esposo que a abandonara. Ñandesy o faz seguindo as indicações de seu filho o Sol, Pai’kuará.

Durante o caminhar, o Sol, Pa’i Kuará, deseja brincar com uma flor amarela que avistou na beira do caminho, a futura flor dos Kaiowa, Kaiowa potyrã. Desde dentro do ventre, Pa’i Kuará pede à sua mãe que lhe dê, uma e outra vez. Numa destas Ñandesy, ao cortar a flor, é picada por uma vespa (ou marimbondo, dependendo do narrador) o que a deixa muito irada. Neste estado, ela bate em sua barriga com a pretensão de bater em seu filho Pa’i Kuará, que também fica irritado; oñemoyrõ, para usar a expressão Kaiowa (Pimentel apud Marschner, 2019, p.53)

A figura de Ñandesy, que abandonada enfrentou o vento forte, abriu e percorreu caminhos e acabou devorada pelo jaguar, vive no imaginário Kaiowa, como um ser de tristeza, mas também de resistência, que nos faz seguir caminhando a pesar das dificuldades.

*“Meu interesse está ligado a minha estória de vida e a relação afetiva que eu tenho com as comunidades”.* (Trecho de conversa com Arami, 2023). Arami começou sua jornada artística nas terras vermelhas das aldeias indígenas Guarani e Kaiowa, participando ativamente dos ensaios de teatro e dança com o coletivo Mandi’o, vinculado à Universidade Federal da Grande Dourados. Ao longo da produção do espetáculo "*Ára Pyahu - descaminhos do contar-se*", ela desempenhou papéis significativos como atriz-bailarina e assistente de direção. O nome do grupo, Mandi’o, inspira-se na mandioca, simbolizando a necessidade de imersão e emergência na terra, o entendimento das culturas regionais e o crescimento em humanidade e experiência artística. O espetáculo dirigido pela professora e doutora Carla Ávila, foi concebido com base nessa perspectiva, destacando-se pelo processo de criação situado entre a convivência com os indígenas e os ensaios em estúdio.

Quando penso nos caminhos de Ñandesy narrados pelos Kaiowa com tanta veemência, lembro dos caminhos profundos e densos que eu e o grupo Mandi'o percorremos entre as aldeias indígenas e os ensaios. Caminhos existentes: de terra e asfalto, e caminhos construídos: de imaginação e palavras. (Marschner, 2019, p.56)

O grupo ensaiava e apresentava as cenas às comunidades indígenas, compartilhando o que estava sendo construído a partir da colaboração conjunta. Em resposta, as comunidades geralmente riam do peculiar sotaque no guarani do grupo, faziam comentários, faziam perguntas e nos observavam atentamente com seus olhares. Segue uma citação, da diretora do espetáculo, onde é possível identificar traços do processo vivenciado.

O corpo do elenco era preparado com diversos exercícios técnicos de dança, de voz e de teatro, práticas e jogos oriundos dos mais diferentes campos de conhecimento; visando a preparação de um corpo presente, com tônus muscular e capaz de realizar com sensibilidade, agilidade e segurança cantos, danças, textos, atuações e encenações repletas da verdade a altura do que vimos a campo. E com poesia suficiente para não se limitar a uma mimese de estereótipos do imaginário do que é ser e viver como indígena. Durante o processo de criação, algumas vezes voltamos às aldeias com cenas e atos já prontos e os indígenas parceiros do projeto opinavam e explicavam com seus olhares e cosmologias próprias se estavam se sentindo representados e se estabeleciam novos discursos construídos por meio da cena (Ávilla, apud Marschner, 2019, p.61)

Durante o processo criativo de Ara Pyahu, o grupo realizou, além das visitas frequentes, um evento imersivo nos acampamentos Guyra Kambiy e Itay, explorando cantos e diversas formas de arte e conhecimento incorporadas a essa prática. Esses conhecimentos abrangeram desde a culinária até a medicina tradicional Kaiowa. No evento, denominado "Pré-festival de cantos e danças guarani e kaiowa", eles tiveram a oportunidade de ouvir e experimentar práticas mais tradicionais e antigas, incluindo rezas de cura, Ñevanga, explicações em guarani e Kaiowa feitas pelas jarís (mulheres mais velhas), e traduções correspondentes por gerações mais jovens, que desempenhavam o papel de intermediadores linguísticos entre indígenas e não indígenas.

Nesse evento e em visitas diárias às aldeias, o grupo apresentava os cantos Kaiowa aprendidos com os indígenas em suas próprias vozes e timbres, reproduzindo também as danças em seus corpos e movimentos, o que era bem recebido pelos indígenas. Além disso, traziam versões retrabalhadas de cantos e danças, incorporando outros instrumentos e adaptando elementos do espetáculo "Ára Pyahu". A participação ativa dos indígenas nas reinterpretações e ações criativas, baseadas nos códigos culturais compartilhados, foi crucial para a construção do espetáculo, permitindo que expressassem como desejavam ser representados na obra. Essa interação intensa, envolvendo risos, lágrimas e feedback, promoveu um profundo reconhecimento e respeito mútuo às diferenças entre o elenco e os indígenas.

No decorrer da experiência, Arami, juntamente com os membros do grupo Mandi'o, aprendeu com os Kaiowa que o tempo primordial transcende o passado, envolvendo-se como uma manta sobre o presente. Danças e cantos permitiram a participação nesse tempo, unindo o primordial ao contemporâneo, proporcionando uma conexão que ampliava a percepção da realidade. Essa ligação conferia uma sensação de proteção e tranquilidade, reduzindo preocupações. Imersa nessa experiência, ela se sentia parte de um corpo maior, movendo-se pelos caminhos indicados pelos Kaiowa, um organismo construído que se conectava com outros níveis de existência sobre a superfície do corpo da terra. Esses encontros foram fundamentais para o início da construção do que imaginava como a personagem mítica Ñandesy,

gerando questionamentos e reflexões sobre os processos teatrais e suas dinâmicas interculturais.

Outro projeto desenvolvido por Arami dentro do processo de mestrado foi o projeto do espetáculo *Mborahéi Rapére* – pelas trilhas do canto, que surgiu a partir do interesse de artistas, docentes e estudantes não indígenas em se aproximar da arte indígena local. Este trabalho cênico musical concebido e criado pelo grupo Veraju, propôs um mergulho vivencial na cultura indígena, partindo especialmente dos cantos Kaiowa.

*Mborahéi Rapére* é uma produção artística que combina elementos teatrais e musicais para apresentar cantos indígenas, especialmente os da comunidade Kaiowá. A performance explora as diversas dimensões harmônicas, rítmicas, melódicas, cosmológicas e políticas desses cantos. Além disso, o espetáculo incorpora mitos e danças tradicionais das comunidades indígenas, envolvendo as linguagens do circo, teatro e performance. A visão de mundo Kaiowa permeia toda a apresentação, proporcionando ao público uma imersão nos significados, símbolos, reivindicações e na beleza da palavra- cantada. O trabalho também se estende para incluir cantos de outros grupos étnicos, como Guarani, Mbyá, Huni Kuin, Deni, Shipibo e Krahô.

No terceiro capítulo Arami inicia questionando Ñandesy Floriza, uma mulher Kaiowá, sobre a compreensão do corpo na cultura dessa comunidade indígena. Ñandesy Floriza destaca a importância do cedro, (Maschner, 2019, p.134) considerado a "árvore boa" pelos Kaiowa, que é associado ao corpo humano. Cada parte do cedro representa uma parte do corpo humano, e sua preservação é crucial, pois ele possui memória e é comparado ao corpo humano. Outro interlocutor, Ñanderu Joel Hilton, menciona um grande Kurusu (objeto ritual) que sustenta a terra e contém todos os seres. Cuidar desse objeto é essencial para manter a ordem no mundo. Ele compara esse Kurusu ao Kurusu dentro de cada ser humano, a estrutura que nos sustenta.

A narrativa também destaca a comparação entre o corpo humano e a casa de reza, óga ppsy, onde a entrada principal representa a parte frontal do corpo, e a parte traseira, o Oeste. Os membros superiores são associados às entradas laterais da casa, formando um mapa corporal orientado pela estrutura da casa de reza. A autora relaciona essas concepções com as ideias do dramaturgo Antonin Artaud, que defendia a transformação do corpo no teatro, buscando inspiração em culturas indígenas, como a dos Tarahumara no México. Os Tarahumara mantêm uma relação distante com seus corpos, desvinculada da noção de "eu", o que influenciou a visão de Artaud sobre a desconstrução e reconstrução do corpo no contexto teatral.

Enquanto estudava sobre a concepção de corpo para a população indígena Kaiowá. Arami foi convidada por sua orientadora, Veronica Fabrini, a participar da construção de uma cena curta chamada "Arabi Cobé". Essa colaboração visava integrar uma residência artística em Manizales, Colômbia, promovida pela Universidad de Caldas, junto ao grupo Andromeda 3.07, e

outras duplas de atrizes do Chile e da Colômbia. A proposta estética estava relacionada à pesquisa do grupo sobre corpos ligados a máquinas, especialmente em ambientes hospitalares, com todas as duplas construindo cenas situadas em uma UTI.

A cena foi inspirada na imagem de Arabi-Cobé (Marschner, 2019, p.143), uma menina indígena internada na UTI devido a complicações no parto. Veronica Fabrini propôs uma reflexão sobre o corpo dessa mulher indígena visto pelas lentes da medicina ocidental convencional. A cena explorou a situação de Arabi aprisionada numa UTI, dando à luz a uma filha morta, sob os cuidados de uma ciência que desconhece a essência desses corpos .

O título da cena, Arabi-Cobé, foi escolhido por sua sonoridade e significado, representando "Lindas Lágrimas" e "A Maneira Como Se Vive", respectivamente. A performance explorou metaforicamente as concepções antagônicas entre a vida indígena e a civilização tecnológico-tecnocrata. Através de movimentos sutis, sons de máquinas hospitalares e cantos indígenas, o imaginário indígena invadiu o ambiente hospitalar, criando uma nova anatomia baseada nas imagens indígenas sobre o corpo. Durante o processo criativo, a autora questionou constantemente quem seria Arabi, explorando as impressões em torno da imagem proposta por Veronica Fabrini e buscando conectar a performance ao imaginário em torno do corpo Kaiowa, presente nos testemunhos orais mencionados ao longo da dissertação. “ *A questão pra mim foi: Porque a gente não tem essas referências dentro do teatro se existem elementos das artes da cena tão presentes nestes contexto de celebração indígena ?(Trecho de conversa com Arami, 2023)*”

A compreensão do corpo está intrinsecamente ligada ao sistema simbólico, mitologia, cosmologia, trabalho, alimentação e vida cotidiana do povo. Essa compreensão destaca a relação intrínseca do corpo com a terra, sendo o corpo indígena gerido, adornado, perfumado, defumado, perfurado e pintado, tornando-se o suporte para expressão cultural e transformações culturais. O corpo é considerado o instrumento de guerra e confronto, testemunhando a (re)existência indígena.

Na perspectiva do pensamento ameríndio, (Marschner, 2019, p.147) o corpo é visto como a roupagem que condiciona a pessoa a uma "realidade perspectiva", com múltiplos pontos de vista. O perspectivismo destaca que a diferença dos corpos só é apreensível de um ponto de vista exterior, e o corpo é um maneirismo corporal que reflete as diferentes perspectivas.

A narrativa destaca Arabi-Cobé, cujo corpo, ligado às máquinas de uma UTI, simboliza o desterro da terra indígena, conectando-se a um sistema estrangeiro e hegemônico. O texto explora a transformabilidade dos corpos indígenas, destacando o desejo de Arabi-Cobé de se transformar em uma onça, uma experiência temida denominada jepota.

A concepção de pessoa nas sociedades indígenas, (Marschner, 2019, p.150) tem contraste com a visão ocidental, é dinâmica e em constante transformação. O corpo é praticado e "performado" por meio de ações e afecções, refletindo uma pessoa em processo permanente de transformação.

O terceiro capítulo também destaca a importância dos enfeites no corpo, que não apenas adornam fisicamente, mas também têm significados cosmológicos. Cada enfeite corresponde a um duplo, uma personificação de atributos divinos, destacando a relação entre o corpo humano e o das divindades. Além disso, são exploradas palavras específicas que se referem a partes do corpo, como o estômago-coração, associado às emoções, e o útero, relacionado ao lugar de pertencimento e ao nascimento.

Ao final de cada capítulo, Arami apresenta exercícios cênicos que surgiram das reflexões discutidas ao longo do capítulo correspondente. Esses exercícios, acompanhados por breves explicações de seu desejo pedagógico, são organizados em três partes consecutivas, alinhadas com os três capítulos da dissertação, formando assim a estrutura de uma oficina completa. Cada parte complementa as outras, refletindo a experiência de criação nas aldeias e acampamentos, conforme abordado nos três capítulos, e se desenvolvem de maneira progressiva. Esses exercícios foram aplicados em forma de oficina durante o período de mestrado em eventos acadêmicos e na circulação dos trabalhos cênicos discutidos e podem ser encontrados no corpo de sua dissertação, entre a página 174 e 181. “ *Na época em que eu fiz o mestrado não havia praticamente nada de referência de teatro e povos indígenas*” (Trecho de conversa com Arami, 2023).

Após adentrar no caminho metodológico de Arami, digo que é possível atrelar práticas de criação com práticas existentes em comunidades. Trazer para a roda temática questões pertencentes à comunidade e utilizar o mito como veículo para pensar, refletir e criar. Observo a Ecdise presente no trabalho de Arami quando expõe seus caminhos de criação, que a meu ver, refletem uma transformação frente aos modos hegemônicos de práticas de criação. Arami também subverte a lógica de trazer para a discussão apenas vozes de teóricos e teóricas que inscrevem seu saber a partir da escrita, quando traz para a discussão pessoas indígenas que escoam sua sabedoria de formas-outras. Passos decoloniais.

Ao concluir a análise dos trabalhos mencionados, torna-se evidente que cada pesquisador(a) trilhou seu próprio caminho de descobertas e criações a partir do contato com as comunidades escolhidas. As comunidades indígenas, ao integrarem suas tradições culturais, histórias, heranças ancestrais, mitologias e costumes às artes da cena, contribuem significativamente para a riqueza e diversidade do cenário teatral. É importante destacar que a

linguagem do teatro e da performance, quando utilizada sem uma intenção e caráter colonizador, pode se tornar um aliado crucial na preservação e transmissão das tradições, especialmente para pessoas brancas que não pertencem à comunidade e desconhecem seu contexto.

Conforme mencionado no início deste capítulo, a seleção dos títulos das pesquisas a serem exploradas ocorreu de maneira orgânica. Dado o caráter desconhecido desse universo para mim, as referências foram se revelando ao longo do percurso. Registro, ainda, minha escolha inicial de apresentar pesquisadoras(es) não indígenas em interação com comunidades, considerando ser, neste momento, uma abordagem ética, dada minha identidade como pessoa branca.

Entretanto, sinto-me profundamente curiosa em explorar e mergulhar nos trabalhos escritos por pessoas indígenas, e sinto que isso representa o próximo estágio do levantamento bibliográfico que foi iniciado com esta pesquisa. Registro alguns nomes de pesquisadoras/es indígenas com quem tive breve contato, mas que por questão do tempo, não pude mergulhar profundamente em seus trabalhos. Esses nomes esboçam um caminho de leitura que pretendo seguir após este momento inicial. Escrevo esses nomes para que possam servir de referência para outras pessoas que possuem o interesse de aprender com os saberes indígenas: Daiara Hori Figueroa Sampaio – Tukano,<sup>120</sup> Jaider Esbel, Célia Xakriabá<sup>121</sup>, Julie Dorrico<sup>122</sup>, Naíne Terena de Jesus<sup>123</sup>, dentre outros(as).

---

<sup>120</sup> Daiara Hori Figueroa Sampaio, conhecida como Daiara Tukano, ou Duhigô, da etnia Tukano é uma artista visual reconhecida por seu trabalho como muralista, professora e ativista pelos direitos indígenas pindorâmicos.

<sup>121</sup> Célia Nunes Correa, também conhecida como Célia Xakriabá, é uma professora ativista indígena do povo Xakriabá em Minas Gerais, filiada ao Partido Socialismo e Liberdade.

<sup>122</sup> Jullie Dorico Dorrico é uma escritora indígena pindorâmica, de etnia Macuxi. Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia.

<sup>123</sup> Naine Terena de Jesus, também conhecida como Naine Terena é uma ativista, educadora, artista e pesquisadora indígena do povo Terena.



### 3 PÓS-ECDISE

#### 3.1 Ações de aproximação com mulheres indígenas, Art(e)tnografia e Conversações.

A *Artetnografia* surge a partir das investigações de mestrado e doutorado em Artes Cênicas e pós-doutorado em Antropologia da pesquisadora Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra. Durante esses estudos, ela elaborou a *Mitodologia em Arte*<sup>132</sup>, um complexo de procedimentos de cunhos ritualísticos e míticos, que estimulam a eclosão de pulsões pessoais dos artistas, aperfeiçoando o pluralismo das imagens colhidas nas experiências ditas artetnográficas. A *Artetnografia* foi um conceito cunhado por Luciana em seu doutoramento (UNICAMP, 2011) e pós-doutoramento em Antropologia (USP, 2013) e se constitui a partir do trânsito entre o eu e a alteridade, do artista e a comunidade em questão.

A partir de experiências Mitodológicas/Artetnográficas, foram criados espetáculos como "Joana In Cárcere" (2005), "Guerreiras" (2009) e "Homens e caranguejos" (2012), dentre outros até a presente data, fomentando um terceiro conceito: o Ator de F(r)icção. A *Artetnografia* se desvela justamente no trânsito entre o eu e a alteridade, do artista ao meio, e busca promover a contaminação entre artistas e comunidades, criando um espaço político de transgressão e ruptura. No artigo "Homens e caranguejos: relato de uma experiência", as autoras e autores discorrem sobre a *Artetnografia* da seguinte forma:

A ideia da jornada Artetnográfica não é capturar uma realidade para dramatizá-la, dramatizar dramas sociais e políticos, também não é elaborar modos de dramatizar observações e argumentos sobre a vida pessoal, social e cultural, nem se ocupa de representar literalmente fontes da realidade sociocultural. A *Artetnografia* constitui-se como um operador que promove contaminação entre artistas e comunidades. Sendo que estas são delimitadas a partir das dinâmicas pessoais dos artistas no processo de criação. (Mado, et al., 2013, p.92)

Inspirada pelo mito de Hermes, A *Artetnografia* busca orientação e sentido através da poética, do politeísmo e das questões profundas da alma individual e coletiva. Contrariando uma abordagem direta do intelecto em relação à comunidade, a abordagem

---

<sup>132</sup> Ver mais no próximo capítulo.

artetnográfica procura construir conexões entre fenômenos, compreendendo-os como co-implicados num movimento sempre provisório entre artista e comunidade, ser e cosmos.

A conexão proposta por Luciana com a *Artetnografia*, não é de maneira superficial e apenas criativa, mesmo que, o processo Artetnográfico possa vir a desaguar em algum processo criativo. Ela se revela como uma forma de interação autêntica entre o artista e a comunidade:

*A Artetnografia confere um poder à imaginação de um ethos coletivo comum, capaz de dinamizar, reforçar, ou mesmo romper laços de comunhão, onde grupos acabam por reconstruir suas identidades experienciando histórias sobre si mesmo, numa espécie de autobiografia coletiva, que parte, necessariamente, de ecos e pulsões particulares dos artistas. É na dramaturgia/encenação que a Artetnografia encontra o lugar privilegiado, na evocação de universos multivocais e fragmentários, próprios da performance, que não enfatiza a escrita como principal mediador de significados. (Lyra, 2014 p.12)*

Nesta pesquisa entrelaço a concepção de *Artetnografia* com minhas experiências junto a mulheres indígenas, tanto dentro das aldeias quanto fora delas, denominando como “ações de aproximação”, assim como uma série de conversas, denominadas como “conversações” com as pesquisadoras e pesquisadores estudados no capítulo anterior.

A minha ideia inicial de contato/aproximação com comunidades tinha por objetivo realizar uma imersão em alguma aldeia. Porém os rumos desta pesquisa foram outros, e vi a possibilidade de aproximar os estudos sobre *Artetnografia* às “ações de aproximação” e “conversações” que realizei com pesquisadoras/es.

O conceito de conversa surgiu quando contei à Luciana que gostaria de entrevistar os pesquisadores e pesquisadoras estudados, visto que seus escritos e pesquisas datavam anos anteriores, e minha curiosidade era descobrir como se encontrava atualmente as suas relações com as comunidades. Então Luciana me indicou a leitura do texto “Conversa como metodologia de pesquisa: Por que não?”<sup>133</sup>, e a partir desta leitura, a ideia de entrevista foi se transformando em conversa, porque:

“As conversas nos convidam à inventividade e, por isso, são astutas, porque todo movimento de aprisioná-las falha. São movediças e agem de modo contrário à estaticidade e também são elásticas, por vezes se iniciam, se delongam e retornam ao princípio, às primeiras palavras soltas” (Costa – Farias ;Oliveira; 2021, p.221)

---

<sup>133</sup> As autoras(es) desde texto são: Sandy Lima Costa, Wenderson Silva de Oliveira, Isabel Maria Sabino de Farias.

Conversar é espontâneo e abre espaço para que o acaso ensine. Rompe a lógica estruturada da pergunta/resposta e dá possibilidade para que outras experiências sejam expressadas/compartilhadas no diálogo: “Ao reconhecer e assumir a conversa como metodologia de pesquisa, significa assumir também que a investigação não tem objetivos fechados, mas sim interesses, o pensar e aprender junto.” (Costa;Farias ;Oliveira, 2021, p.221). As conversas realizadas nesta pesquisa seguiram os seguintes temas norteadores:

- 1- Tempo de trabalho com a comunidade.
- 2- Interesse.
- 3- Contato/Negociação.
- 4- Transformação do artista/pesquisador no contato com a comunidade.
- 5- Transformação nas práticas e metodologias cênicas após o contato com a comunidade.
- 6- Intercâmbio/troca entre a cultura dos povos originários e o teatro/performance.

Além disso, a ideia de conversa reforça o interesse pela decolonialidade presente nesta pesquisa, visto que, a partir de minhas visitas em Aldeias, pude perceber que a transmissão de conhecimento não se restringe apenas a escrita, mas é feita muitas vezes de forma silenciosa, em um círculo ao redor da fogueira, no momento da refeição, no ritual, em conversas cotidianas e trabalhos manuais. Então, vejo a Art(e)tnografia se fazer presente no momento em que estabeleço contato com o(a) pesquisador(a) que vivenciou e desenvolveu uma experiência na aldeia.

Segue o link com as conversas realizadas no formato remoto.

Conversa com Arami Arguello Marshner, realizada em novembro de 2023. O vídeo contém 30 minutos de duração.

<https://youtu.be/SZNidhcnFhM>

Conversa com Luiz Davi Vieira, realizada em novembro de 2023. O vídeo contém 48 minutos de duração:

<https://youtu.be/Gfxvy6-XD44>

Conversa com Regina Pollo Muller, realizada em novembro de 2023. A conversa possui 1h de duração.

#### Conversa com Regina Pollo Muller - YouTube

Conversa com Zeca Ligiéro, realizada em novembro de 2023. A conversa possui 1h de duração:

[https://www.youtube.com/watch?v=AWNkLalGhmo&ab\\_channel=NathaliaBarp](https://www.youtube.com/watch?v=AWNkLalGhmo&ab_channel=NathaliaBarp)

Com as conversas pude perceber a importância de ouvir e aprender com quem veio antes, perceber que as pesquisas são movediças e que muito conhecimento foi produzido a partir da experiência de cada pesquisador(a) em aldeias.

#### *Conhecimento vivencial, transmitido de forma oral, característica decolonial?*

Além das conversas, foram realizadas três “ações de aproximação”. A escolha do termo "aproximação" é intencional, visando estabelecer uma distinção em relação à "apropriação", e propor um diálogo reflexivo sobre as nuances entre essas duas abordagens.

A *Apropriação cultural* ocorre quando elementos específicos de uma cultura são adotados por membros de outra cultura, muitas vezes sem compreensão ou respeito pelos contextos e significados originais, desconsiderando a sua importância histórica e social. A aproximação que proponho representa uma troca respeitosa. Envolve o estabelecimento de conexões genuínas, promovendo diálogo e troca de conhecimentos, sem desrespeitar ou descontextualizar elementos específicos das culturas em questão.

A primeira ação de aproximação ocorreu no primeiro semestre de 2022, quando o grupo MOTIM (Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes) realizou uma prática chamada “Partilha perfo-temática”, onde cada pesquisador teve a oportunidade de apresentar os caminhos de sua pesquisa, podendo também trazer alguma convidada(o) para a conversa. Assim, convidei a professora indígena Marize Vieira Oliveira para

participar do encontro e compartilhar uma fala.

Antes mesmo de ser selecionada para integrar o programa de Mestrado, eu já havia a contatado e contado sobre a possibilidade desta pesquisa acontecer e desde o início se colocou à disposição para me ajudar no que fosse preciso. Todas nossas conversas ocorreram via whatsapp e quem fez a ponte para que nosso encontro acontecesse foi meu namorado Igor que já a conhecia. Abro um parêntese aqui para transcrever algo que o professor Luiz Davi mencionou em uma de nossas orientações: a importância de existir uma pessoa para fazer a ponte no ato de “negociação” para uma pessoa branca chegar até uma comunidade indígena pela primeira vez. Ler experiências e dialogar com pessoas que já estiveram em alguma comunidade visitando ou realizando algum tipo de trabalho é uma dica de aproximação.

O encontro com Marize ocorreu no dia 26 de Abril de 2022. Combinamos que eu falaria por 30 minutos e ela na sequência, também por 30 minutos. Enviei a ela alguns temas que poderiam servir de inspiração para sua fala.

- 1 - Etnia de mulheres presentes no RJ.
- 2 - Situação social das mulheres presentes no RJ.
- 3 - Envolvimento em grupos e atividades coletivas.
- 4 - Relação com práticas de teatro e performance.
- 5 - Colaboração do teatro/performance para a vida dessas mulheres.
- 6 - Como mulheres não-indígenas podem se aproximar da luta das mulheres indígenas?
- 7- - Mitologia indígena.

Pensando nas propostas de descolonização que venho estudando, e o cuidado ao descrever falas de pessoas indígenas e nem me apropriar de suas vozes, optei por não descrever as falas de Marize. E sim, partilhar um vídeo com suas falas e participação. O vídeo contém 1h de duração. Segue o link:

[https://www.youtube.com/watch?v=YO9Bfn- qeAM&ab\\_channel=NathaliaBarp](https://www.youtube.com/watch?v=YO9Bfn- qeAM&ab_channel=NathaliaBarp)

Figura 24 - Encontro Perfortemático do MOTIM - Maio 2023



Fonte: Acervo Pessoal, 2025.

A minha segunda ação de ocorreu no dia 30 de dezembro de 2022, quando me desloquei até a aldeia indígena Mata Verde Bonita, que pertence ao povo Guarani e localiza-se no município de Maricá – RJ. Escolhi conhecer esta aldeia por conta da proximidade do local onde moro. Maricá está há aproximadamente 60 Km do Rio de Janeiro. Fiz então um contato prévio para anunciar a minha visita, mandando mensagem para Amarildo; um morador indígena da Aldeia. Ele disse que não estaria na Aldeia, mas que poderíamos chegar sem nenhum problema.

Desloquei-me para a aldeia, em uma quarta-feira chuvosa. Comigo estava Igor, bem como Camila Montoto e Ismael Trabuco, dois amigos artistas que estavam hospedados em minha casa e quiseram conhecer a aldeia. Chegando lá estacionamos o carro próximo à uma casa onde havia uma mulher indígena sentada chamada Juçara. Perto dela estava seu esposo e também uma criança. Pedimos licença e nos apresentamos. Intentei ouvir mais do que falar. Falei das intenções do projeto de mestrado. Juçara ouviu e indicou que eu conversasse com sua irmã, a cacique Jurema, pois ela poderia me orientar sobre como proceder com o projeto. Nesta conversa, Juçara também falou sobre as dificuldades da aldeia em relação à água e as constantes ameaças de despejo. Também contou sobre falecimento de seu pai, o seu Pedro, esposo de dona Lídia: Pajoa e mulher mais velha da aldeia.

Antes de falar com Jurema, fui saldar rapidamente a dona Lídia, mulher mais velha da

aldeia, ela me recebeu e pediu que eu levasse chimarrão na próxima vez que voltasse para lá. Também conheci a sede do instituto, a casa de rezo (opy), a escola e posto de saúde. Por conta da chuva, nenhum indígena me acompanhou neste deslocamento, mas Juçara disse que eu poderia andar à vontade para conhecer a aldeia.

Antes de finalizar a visita, fui à casa da Cacique Jurema, onde me apresentei e falei sobre o projeto. Trocamos contato e marcamos uma nova conversa para os primeiros meses de 2023.

Figura 25- Aldeia Mata Verde Bonita – Maricá (RJ)



Fonte: Acervo Pessoal, 2023

Figura 26 - Primeira visita na aldeia / Ano: 2023



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

Figura 27 - Instituto da Aldeia Mata Verde Bonita



Fonte: Acervo Pessoal, 2023

Tive dificuldade em manter contato online com Jurema. Nas vezes que voltei a falar com ela sobre minha próxima ida à aldeia, não tive retorno. Sem a comunicação com Jurema, conversei com o cacique Tupã, pois o conhecia de uma visita que fiz à aldeia há alguns anos. Conversei com ele sobre as mesmas pautas que conversei com Jurema. Tupã recebeu bem a ideia e permitiu que eu ficasse hospedada no instituto por alguns dias.

Me organizei para passar alguns dias na aldeia. Acabei ficando por três dias. Optei por não levar nenhuma proposta prática em relação à teatro/performance, porque gostaria de conhecer melhor a comunidade indígena e também me deixar conhecer antes de iniciar algum processo artístico. Precisava descobrir que tipo de trabalho faria mais sentido para a comunidade. Meu intuito não era chegar com propostas prontas, mas construir junto e com a aldeia. Segue o relato desta experiência.

## **DIA 01**

Iniciei minha transformação ao arrumar a mochila para a Aldeia, conectando-me ao aprendizado de viajar apenas com o essencial, algo que descobri em 2018 durante minha jornada pela América Latina. Assim como naquela viagem, evitei usar meu próprio carro para ir a Maricá, optando por caminhar, pegar metrô, Uber e ônibus. Ninguém carregaria minha bagagem além de mim mesma. Menos roupas, menos objetos, menos produtos, menos livros... meu trajeto começou deixando coisas pelo caminho, desapegando. Ao longo da jornada, conversei com motoristas de Uber, ônibus, policiais e moradores para me orientar sobre o transporte até a Aldeia. Surpreendeu-me a pouca familiaridade das pessoas com a Aldeia Mata Verde Bonita, e quando sabiam algo, pouco conheciam. Cheguei à Aldeia por volta das 23h de 06 de Março, encontrando Dona Lídia acordada à minha espera. Lembrando minha visita à Aldeia Chico Curumim em 2018, trouxe alimentos para compartilhar, como arroz, feijão, ervilha, sardinha, molho de tomate, cebola, legumes... Embora não tenha encontrado a erva-mate solicitada por Dona Lídia, entreguei os alimentos e, enquanto conversávamos, respirei o aroma da natureza sob o céu estrelado, permeando nossa conversa com momentos de silêncio. Eu havia levado minha barraca, mas dada a hora avançada e minha insegurança, aceitei o convite de Tupã para hospedar-me no instituto, onde ele vivia com um amigo indígena, sua esposa (ausente naquele momento) e filha. No instituto, discutimos sobre o projeto e os movimentos na Aldeia.

Mauro, indígena que também estava em minha recepção, compartilhou suas experiências de viver na cidade e depois retornar à Aldeia, lamentando a perda de tradições entre os indígenas, inclusive em sua própria família. Conversamos sobre mitos e antigas histórias, e revelei meu interesse pela mitologia indígena. Descobri que tanto Mauro quanto Tupã conheciam narrativas sobre a criação do universo, da humanidade, dos povos indígenas, do sol, da lua, etc. Dona Lídia, uma profunda conhecedora dessas histórias, foi mencionada por Tupã. A noite avançava, Tupã montou minha barraca no chão batido do instituto, e deitei-me após um período ansiosa pelo próximo dia e com muito calor, que fora causado pela fogueira feita por Mauro para espantar os mosquitos.

## **DIA 02**

Acordei por volta das 7h e fui até a cozinha comunitária da Aldeia Mata Verde Bonita, onde as mulheres se responsabilizam pelas refeições. Surpreendentemente, o café da manhã na aldeia é semelhante ao almoço na cidade, sem o hábito de café, pão, manteiga, sanduíche ou tapioca pela manhã. O cardápio inclui carne ou peixe, arroz, feijão e legumes, preparados em uma

panela ao fogo à lenha no chão, com pratos, talheres e copos compartilhados em uma cozinha sem paredes ou armários. As famílias se reúnem para as refeições, conversam brevemente e preparam as crianças para a escola. Mulheres cuidam da limpeza, enquanto homens realizam tarefas como construção, pesca e plantação. Mauro explicou que os homens indígenas não planejam a longo prazo, adaptando suas atividades conforme a necessidade da aldeia. Durante a primeira refeição, pouco conversei, já que o Guarani era a língua predominante. Fui até a escola, onde observei o lanche matinal das crianças. Após a limpeza, conheci um professor indígena e a cacique Jurema. Posteriormente fui ao instituto para tomar banho e acabei participando da pesca com Mauro, uma tarefa desafiadora para mim. Após a pescaria, alguns indígenas se banharam no rio, e eu também nadei antes de ajudar Mauro a limpar a pesca.

Refleti sobre como o contexto urbano nos distancia de certas habilidades e me questionei se o avanço tecnológico é verdadeiramente saudável. Desmistifiquei a ideia de que "índio é preguiçoso", observando o comprometimento da população indígena com suas responsabilidades familiares e o desenvolvimento da comunidade. No segundo dia, lavei roupa, escovei os cabelos e conversei com Mauro e Tupã. Mauro preparou um doce de banana no fogo à lenha, e à tarde jogamos futebol. Ao observar o pôr do sol e a lua, Mauro compartilhou um mito Guarani sobre o Sol e a Lua.

### **DIA 03**

No terceiro dia me antecipei na cozinha e ofereci ajuda para o café da manhã a uma mulher indígena. Como a comida já estava quase pronta, acabei lavando a louça. Depois, voltei à escola e pedi para observar a turma das crianças mais velhas. Naquele dia a professora ensinava matemática em português. Apresentei a possibilidade de aulas de teatro na escola e a maioria das crianças e a diretora mostraram interesse. Fiz essa pesquisa pois não sabia se as mulheres indígenas adeririam à proposta. Naquele dia, almocei na casa de Juçara com Mauro, sua família e alguns vizinhos. Acompanhei o preparo do frango com mandioca, desde a colheita até a descascada da mandioca com uma moça indígena. Refleti sobre como as atividades cotidianas são desvalorizadas no contexto urbano, distanciando-nos das funções básicas e delegando-as a pessoas de classes sociais mais baixas, geralmente negras e indígenas. Na aldeia, o tempo parece dilatar, permitindo realizar diversas atividades em um único dia. Após o almoço, dialoguei com uma filha mais velha de Tupã e retomei o diálogo com as crianças empolgadas com as aulas de teatro. Ao anoitecer, percebi que meu objetivo de contato com as mulheres estava se perdendo. Vi que a barraca que levei estava intacta e decidi sair do instituto, armando-a perto da casa de Dona Lídia. Meu encontro com as mulheres ocorreu quando elas me viram

com dificuldade para armar a barraca. Um grupo de mulheres se compadeceu e ofereceu ajuda. Me emocionei ao conseguir armar a barraca e me juntei ao círculo das mulheres indígenas da etnia Guarani na noite de 8 de Março, coincidentemente o Dia da Mulher. Na roda, comemos pipoca, maçã e conversamos sobre vários temas. Lídia compartilhou as práticas de cura desenvolvida pelas mulheres na Opy. Percebi que conquistar confiança e espaço com as mulheres seria um desafio maior, diferente da escola, que prontamente aceitou a proposta. No dia seguinte, parti. Lídia pediu que levasse roupas e missangas caso retornasse.

Figura 28 - Barraca no instituto indígena



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

Figura 29 - Instituto



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

Figura 30 - Bacia com roupas



Fonte: Acervo pessoal, 2023

Figura 31 - Mandioca



Fonte: Acervo pessoal,2023.

Figura 32 - Anoi-tecer



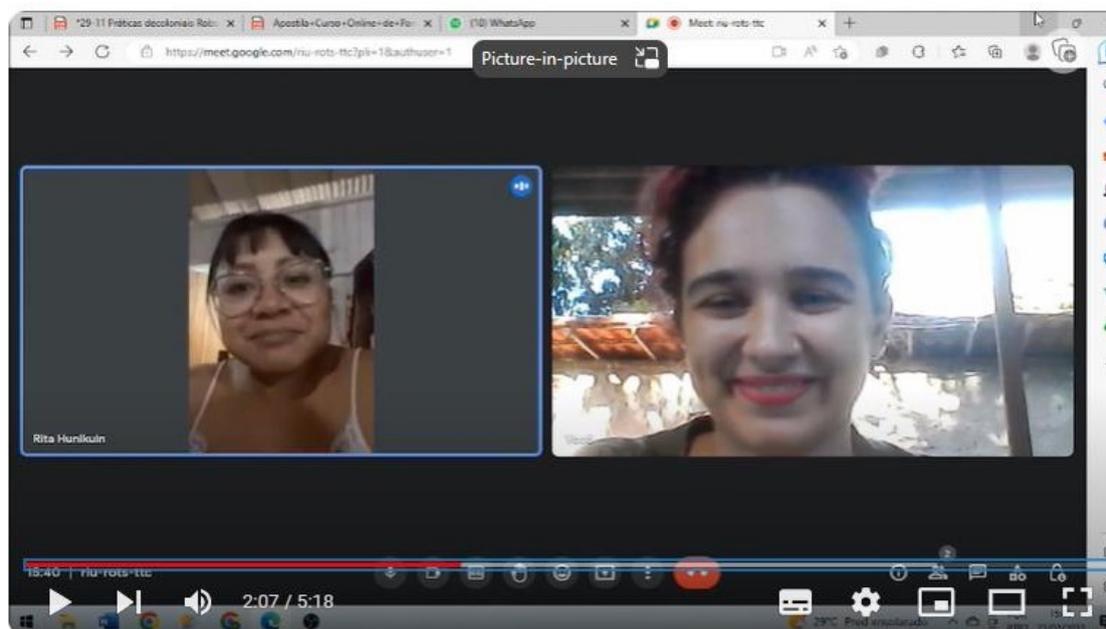
Fonte: Acervo Pessoal, 2023

Voltando da Aldeia me senti um tanto desanimada para desenvolver trabalho com as mulheres. Sei que havia recebido abertura na escola para desenvolver o projeto com as crianças, mas achei que estaria descaracterizando o objetivo inicial da pesquisa: aproximar-me de mulheres indígenas para desenvolvermos um trabalho em vídeo-performance tendo a mitologia como mote. Tentei contato via whatsapp com Márcia, irmã de Tupã, mulher que conheci na Aldeia, para reforçar a ideia do trabalho, mas também não obtive aderência.

Continuei desanimada e pensei que uma alternativa seria falar com Rita Huni Kuin, uma mulher indígena já amiga que conheci no município Jordão, no Acre, e que me hospedou em sua casa antes de eu ir para a Aldeia Chico Curumin, em 2017. Falei sobre o projeto com Rita, via whatsapp e realmente ela se mostrou muito interessada e disponível. Marcamos uma reunião on-line.

Novamente, opto por não descrever as falas de Rita, e sim, partilhar em vídeo trechos de nossa conversa. Segue o link com parte de nosso encontro. Para contextualizar: Entrei em contato com Rita Via Whatsapp no dia 17 de Março de 2023. Conteí sobre minha proposta de pesquisa e ela prontamente se mostrou interessada e disponível. Marcamos uma reunião online no dia 23 de Março e posteriormente marcamos o trabalho para Setembro. O vídeo contém 5 minutos e 18 segundos.

Figura 33- Conversa com Rita



### Conversa com Rita Huni Kuin - Março 2023

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

[https://www.youtube.com/watch?v=jGvpFMDe6fk&ab\\_channel=NathaliaBarp](https://www.youtube.com/watch?v=jGvpFMDe6fk&ab_channel=NathaliaBarp)

Continuei mantendo contato online com Rita nos meses que seguiram, porém, não conseguimos mais conciliar nossas agendas de encontro e tive que recorrer a outra estratégia de criação. Porém, considerei importante manter a descrição de nosso processo, pois, como mulher branca que nunca havia trabalhando diretamente com uma mulher – indígena, esses pequenos momentos de troca e aproximação, foram partes de suma importância para essa pesquisa.

Lembrei-me de Maria Aranda, uma amiga e artista que morou comigo nos anos de 2020 e 2021. Ela já havia manifestado interesse em participar de algum processo colaborativo de criação, e ao convidá-la para integrar o projeto, já estava resignado à ideia de que não seria possível estabelecer uma conexão criativa com uma mulher indígena. No entanto, para minha surpresa, descobri que Maria era crioula, como ela mesma explicou: “mis padres de origen criollo, es decir mezcla de español com indígena. (palavras de Maria enviadas por Whatsapp). Sugerindo que ela explorasse mais sua ascendência, deparei-me com outra surpresa ao descobrir que ela pertencia à etnia Guarani. Essa revelação me encheu de alegria, pois, antes de realizar a ação na Aldeia de Maricá, eu havia estudado materiais sobre a cultura Guarani, o que me proporcionou mais segurança para conduzir um processo de criação em performance, que será relatado no

próximo capítulo.

Como a ideia da *Artetnografia* "não é capturar uma realidade para dramatizá-la, dramatizar dramas sociais e políticos, também não é elaborar modos de dramatizar observações e argumentos sobre a vida pessoal, social e cultural (...) (Lyra,2013,p.29) ", e sim produzir contaminações entre artistas/pesquisadores e comunidades, vejo que as "conversações" e as "ações de aproximação" podem afetar o modo de ser, pensar e agir do artista/pesquisador que passa por esta experiência em forma de vivência, ou em forma de estudo/leitura/escuta, desencadeando transformações, o que nesta pesquisa chamo de *ecdise*.

*Do eu, Ao outro:*

*Mistério, m(ar).*

*Eu No outro*

*Mistérios a desbrav(ar).*

---

### 3.2 Experimentos de criação: Performance, Mitodologia em Arte, Cobra, e Águas.

Neste capítulo apresento uma palestra proferida pela professora phd, artista e diretora Luciana Lyra, onde fala sobre sua experiência de vida e atuações na seara do teatro e da educação, abordando temas como procedimentos de criação em teatro e reflexão com grupos a partir de sua metodologia de trabalho atrelada ao mito, estudo que influenciou diretamente na prática de criação artística desta pesquisa.

[https://www.youtube.com/watch?v=aMGf07NoMxY&t=4828s&ab\\_channel=Feldenkra isBrasilworkshops%20forma%20A7%20A3oepalestras](https://www.youtube.com/watch?v=aMGf07NoMxY&t=4828s&ab_channel=Feldenkra%20isBrasilworkshops%20forma%20A7%20A3oepalestras)<sup>134</sup>

Adentrei na obra de Luciana antes de ingressar no programa de mestrado, e além de encontrar algumas similaridades de pensamento que me aproximaram de seu trabalho, também encontrei formas de relação e procedimentos de criação utilizando os mitos que me interessaram, como a *Mitodologia em arte*, prática elaborada por Luciana Lyra e defendida em seu doutoramento (UNICAMP, 2011):

Com inspiração primeiro na ideia de Mitodologia, nomeada por Gilbert Durand (1990), a Mitodologia em Artes Cênicas lida com forças pessoais que movem o atuante na relação consigo mesmo e com o campo artetnografado, num processo contínuo de retroalimentação. Da perspectiva durandiana e seus predecessores estudiosos do imaginário, entendemos que o ser humano tem uma vocação mitológica e ritualística, performática, como também aponta Victor Turner (1974) em seus estudos sobre a Antropologia da Experiência. Há assim uma necessidade vital da imagem e da experiência, uma herança de mitologias, que se põe à prova pelo rito. Desse ponto de vista, o símbolo permite estabelecer o acordo entre o eu e o mundo. Tal constatação conduz a uma transformação epistemológica e metodológica, a qual se distancia de uma estratificação pedagógica de transmissão vertical dos saberes para aproximar-se de certa pedagogia gnóstica, o que Morin (1995) vem a chamar “o método do método”. (Lyra, 2011, p. 2).

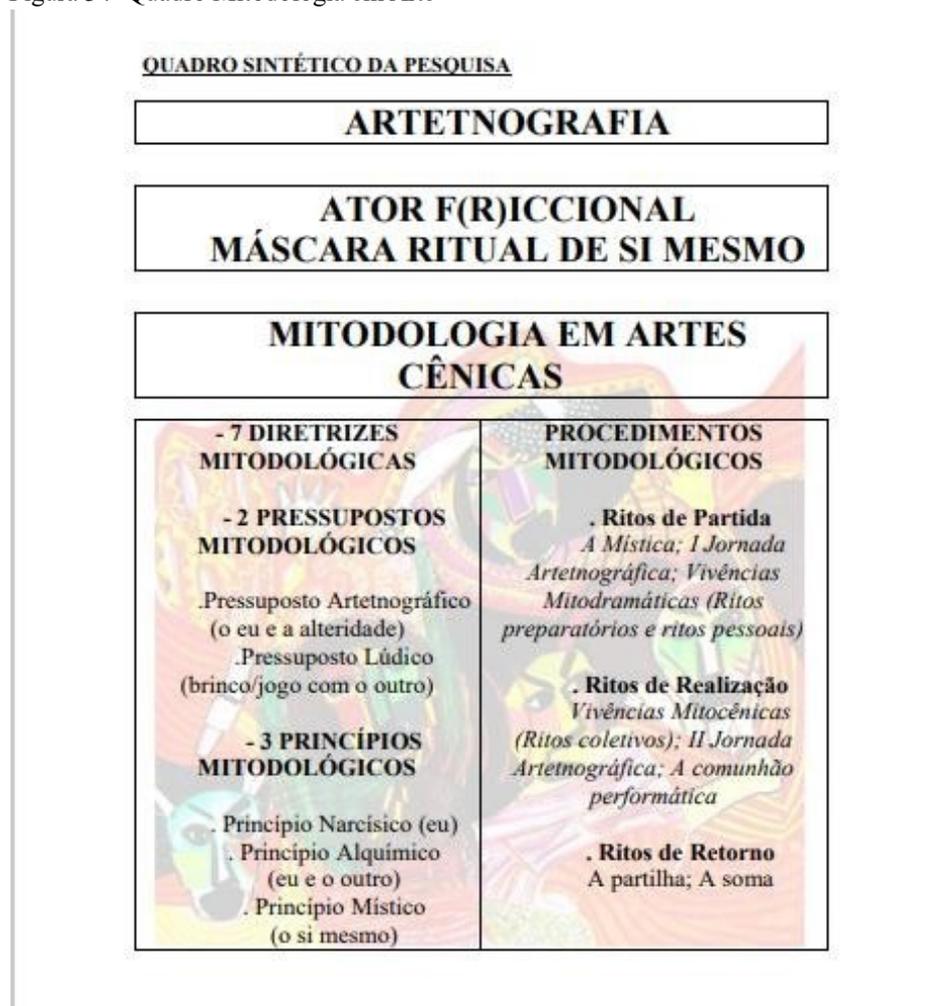
Em outras palavras, a *Mitodologia em arte* pode ser entendida como um complexo de procedimentos de cunho ritualístico, metodológico, criativo, que aproximam o mito à outras práticas metodológicas, revelando-se em práticas de auto-olhar e criação; “via aberta a diferentes processos de construção da cena” (Lyra, 2011, p.45);

---

O estudo desenvolvido por Luciana acerca da *Mitodologia* é muito rico, bem estruturado e aprofundado em reflexão e conceitos. Além disso, destaca-se pela experiência prática,

evidenciada pelo envolvimento dos participantes em exercícios e práticas elaboradas. A seguir, apresento um esboço da estrutura delineada pela pesquisadora em seu doutoramento:

Figura 34- Quadro Mitodologia em Arte



Fonte: Luciana Lyra, 2005.

Os procedimentos mitodológicos representam práticas que aderem as orientações preconizadas, alinhadas aos pressupostos estabelecidos e fundamentadas nos princípios previamente delineados. Essas práticas têm como base experiências cênicas anteriores desenvolvidas no período de 2000 a 2007, refinadas durante a pesquisa de doutorado. Na

organização desses procedimentos, são incorporados elementos da jornada mítica ou dos ritos de passagem (1978): ritos de partida, ritos de realização e ritos de retorno. No âmbito dos ritos de partida, destacam-se as seguintes práticas: A Mística, a I Jornada artetnográfica e as Vivências Mitodramáticas. Os procedimentos associados aos ritos de realização abrangem: Vivências Mitocênicas, II Jornada artetnográfica e a Comunhão Performática. No que diz respeito aos ritos de retorno, incluem-se: A partilha e A soma.

Não adentrarei em todos os pressupostos metodológicos de Luciana, porém, relacionarei alguns destes procedimentos com as práticas que desenvolvi na criação da videoperformance “*Evocação MBOI TU’I*”.

Os ritos de partida (Lyra, 2011, p.355) são ritos iniciáticos do processo de criação. Seguindo a teoria dos ritos de passagem de Van Gennep<sup>124</sup> equivalem aos ritos de separação, quando acontece o comportamento simbólico de afastamento do indivíduo ou de um grupo de um ponto fixo da estrutura social. No que se refere à *Mitodologia em Artes Cênicas*, os ritos de partida são momentos, por meio dos quais os atuantes suspendem o movimento cotidiano para deixar emergir outro estado corporal, outra qualidade espaço-temporal. São eles: I- A Mística; II- I Jornada Artetnográfica; III- Vivências Mitodramáticas (ritos preparatórios e ritos pessoais).

A Mística configura-se como momento onde os artistas envolvidos no processo de criação realizam reflexões a respeito de seus princípios artísticos, porquê da busca por aquela poética, por aquela determinada temática, tomando como referências diversos pensadores e práticas relacionadas ao mito-guia do processo.

Inspirada pela ideia de explorar a mitologia da jibóia na cultura HuniKuín, inicialmente não busquei outros mitos. Entretanto, ao receber a notícia de que minha amiga indígena, destinada a realizar a performance comigo, não poderia mais participar do projeto, lembrei-me imediatamente da mitologia Guarani *Mboi Tu’i*, que veio a tornar-se o mito-guia desta criação.

Optei por trabalhar com este mito por três razões fundamentais: primeiro, por ser um mito pertencente à cultura guarani, uma etnia presente na ancestralidade da artista Maria. Segundo, pela presença do símbolo da cobra em sua representação, já que *Mboi Tu’i* possui corpo de cobra e cabeça de papagaio. E terceiro, por abordar a temática crucial da

---

<sup>124</sup> Arnold van Gennep (1873–1957) foi um etnógrafo e folclorista francês conhecido por seu trabalho sobre ritos de passagem. Ele nasceu em Ludwigsburg, Alemanha, e posteriormente tornou-se cidadão naturalizado francês. A obra mais influente de Van Gennep é seu livro "Os Ritos de Passagem" (1909), no qual introduziu o conceito de "ritos de passagem" e analisou diversas cerimônias e rituais culturais associados às transições da vida.

proteção das águas, um tema que me interessa profundamente, especialmente neste período de apocalipse climático.

*Anda, quero te dizer nenhum segredo*

*Falo desse chão da nossa casa*

*Vem que tá na hora de arrumar.<sup>125</sup>*

Desde que comecei a pensar sobre o tema que poderia me aproximar de uma mulher-indígena, para além do conceito de transformação, que já vem imbricado nesta pesquisa, imaginei que a proteção/cuidado/respeito para com o planeta terra seria um caminho. O aquecimento global representa uma ameaça significativa para o equilíbrio ambiental e a sustentabilidade do planeta, impactando diretamente as comunidades indígenas. O aumento das emissões de gases de efeito estufa, resultante da atividade humana se intensifica a cada ano, contribuindo para o aumento das temperaturas médias globais. Isso desencadeia uma série de riscos e problemas sociais, como o derretimento acelerado das calotas polares e glaciares, o que pode levar a elevações do nível do mar e consequentes inundações costeiras. Além disso, eventos climáticos extremos, como furacões, secas e ondas de calor, tornam-se mais frequentes e intensos, impactando ecossistemas, agricultura e comunidades vulneráveis, caracterizando o racismo ambiental em curso, tanto nas cidades como em áreas rurais. O aumento da temperatura global anual constitui uma preocupação alarmante, refletindo as consequências de um estilo de vida não sustentável, impulsionado por valores capitalistas centrados no acúmulo de riqueza, competição e busca por poder. A acidificação e o aumento da temperatura dos oceanos também é uma preocupação, afetando a vida marinha e a saúde humana.

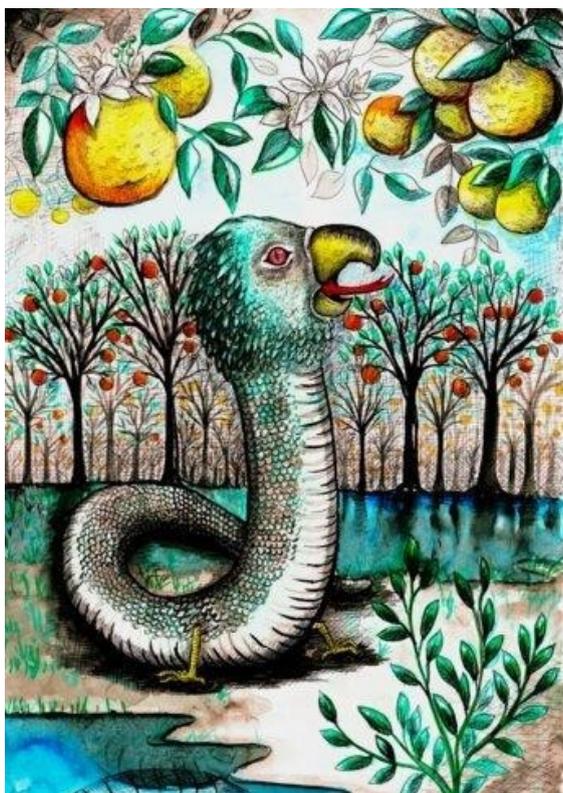
Vi a possibilidade de discutir a temática do meio-ambiente, mais especificamente, a proteção das águas através da criação da vídeo-performance “*EVOCACÃO MBOI*”<sup>126</sup> *TU’I*”, que descrevi no início deste capítulo ancorando-me em alguns princípios da

---

<sup>125</sup> Trecho da música “O sal da terra” de Beto Guedes.

<sup>126</sup> Uma referência importante para a criação desta vídeo-performance foi o processo de criação da vídeo-performance SerD’água, realizada no ano anterior junto ao Grupo de Pesquisa GESTA (Grupo de Estudos Transdisciplinares do Ator), através do projeto de pesquisa Compossíveis: Quando o Ambiente Vira corpo do Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura, que ocorreu durante o período de agosto de 2021 a junho de 2022, onde realizamos pesquisas e apresentações públicas de vídeo-performances sobre corpo e meio ambiente. [https://www.youtube.com/watch?v=XRmG\\_IBbD70&t=1868s](https://www.youtube.com/watch?v=XRmG_IBbD70&t=1868s) (Link com apresentação das vídeo-performances realizadas pelo Grupo, sob direção da Prof<sup>ª</sup> Dra<sup>a</sup> Tatiana Cardoso da Silva e concepção visual da artista Antonella Dianna (Teatret OM – DK).

Figura 35 - MBOI TUI - Ser Mitológico Guarani



Fonte: Google Imagens, 2023.

Mboi Tu'i é uma serpente com uma enorme cabeça e bico de papagaio. Tem uma língua bifurcada vermelha. Sua pele é escamosa e penas cobrem sua cabeça. Possui um par de asas em branco, rubro e preto. Ele é o responsável por patrulhar pântanos e proteger a vida dos animais marinhos. Gosta muito de umidade e de flores. É considerado o protetor das áreas úmidas e dos animais aquáticos. Solta um poderoso e terrível grito que causa trauma nos órgãos de quem, por sua vez, desrespeitar o ambiente que MBOI TU'I protege: os pântanos.

Conta o mito que: Depois de abandonar TejuJagua em uma caverna, Kerana abandonou seu segundo filho com Taubá chamado Mboi Tu'i em um pântano no interior de Pindorama, conhecido como pantanal, que se estende pelos estados do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

Certa noite havia ali um homem em uma canoa que estava a caçar jacaré para saborear a sua carne e vender seu couro no mercado negro. O Homem estava passando bem devagar no pantanal com uma pequena lanterna em sua mão direita a iluminar os arredores da canoa a procura de um grande jacaré que lhe rendesse uma boa quantia em dinheiro. Ao perceber que ali havia um caçador movido exclusivamente pela ganância e ambição, Mboi Tu'i ficou em alerta, preparando-se para matar o caçador. Desceu então sorrateiramente da árvore onde estava e se embrenhou vagarosamente em meio às águas do pantanal. Nadou até o lado esquerdo do rio onde estava a canoa e o caçador sobre ela a procurar com a lanterna por um dos jacarés habitantes do pantanal, e quando percebera que estava sob a canoa, nadou até o fundo do pântano e depois subiu em alta velocidade

e bateu com suas costas no casco da canoa. Foi quando o caçador levou um tremendo susto, vindo a desequilibrar e a deixar sua lanterna cair na água. O caçador então, bravo com aquela situação, gritou, pensando que era um jacaré que havia sacudido sua canoa. O caçador então pegou a lanterna reserva que havia levado e começou a procurar pelo jacaré que quase havia lhe matado de susto. Foi quando de repente o barco sacudira novamente, desta vez mais forte do que a primeira, mas como o caçador estava preparado para o possível ataque do jacaré, logo a batida na canoa exercida por *Mboi Tu'i*, que o caçador ainda pensava ser tão somente um jacaré.

Vendo que o “jacaré” não havia logrado êxito em derrubar-lhe de sua canoa, o caçador deixou o revólver 38 que estava nas mãos e pegou em meio a suas tralhas uma espingarda, carregou-a e se preparou para matar o que ele pensava ser um jacaré, segurando com a mão esquerda a parte de baixo da espingarda junto com a lanterna e a mão direita o cabo do gatilho. Vendo que falhara nas duas vezes que tentara derrubar o caçador de sua canoa, *Mboi Tu'i* mudou de estratégia. Sabendo que sua arma mais poderosa era o grito terrível e horripilante que bradava do fundo de seu ser, resolveu então sair da água e subir novamente até a árvore onde antes estava a descansar e a se preparar para dormir, com o propósito de, lá de cima, soltar seu poderoso e terrível grito de papagaio e assim derrubar o caçador de sua canoa para posteriormente mata-lo.

*Mboi Tu'i* então tomou impulso dentro do pântano e pulou da água até a árvore onde se escondera. O caçador ouvira um barulho em suas costas, mas quando se virou nada percebeu, pois o menino fora tão veloz em sua subida à árvore que quando o caçador se virou nada conseguiu enxergar, e logo apontou sua espingarda para a água do pântano e, com raiva, começou a atirar a esmo, sem, no entanto, nenhum jacaré acertar. Seu ódio era tanto que ele já estava pensando em não matar o jacaré de uma vez, mas sim fazê-lo sofrer bastante antes de morrer.

Quando terminou de formular em sua cabeça seu pensamento sádico, o caçador olhou para a copa da árvore que estava à sua frente e tão de repente viu *Mboi Tu'i* para mata-lo e salvar a vida do Jacaré, este soltou do fundo de seu ser um grito tão assustador e terrível que paralisou completamente de medo o caçador que levou em sua cara uma rabada na água imediatamente, fazendo-o desmaiar de susto e pavor.

Quando acordou o caçador estava pendurado de cabeça para baixo por uma corda no tronco da árvore, sendo segurado na outra ponta da corda por *Mboi Tu'i*, que, aos poucos, bem devagarinho, fora soltando a corda em direção ao pântano onde estava agora o verdadeiro jacaré-açu a espera de seu jantar. O menino então soltou a corda de uma só vez, fazendo com que o caçador descesse de cabeça para baixo até o pântano. No entanto, antes mesmo que a cabeça do caçador tocasse na borda aquática do pântano o jacaré-açu já havia saltado da água e abocanhado sua cabeça. *Mboi Tu'i* fizera do corpo do caçador um troféu e um aviso para outros possíveis caçadores que viessem até aquele local com a intenção de ceifar a vida dos anfíbios que ali viviam tranquilamente no pantanal. E até o dia de hoje é possível ver a corda com o corpo decomposto do caçador pendurado naquela árvore do pantanal mato-grossense, servindo de aviso para os outros caçadores.

Além da temática da proteção das águas já mencionada, este mito também destaca a importância de respeitar e reconhecer a natureza como um ecossistema interligado, onde cada ser desempenha um papel crucial. A caça desenfreada representa uma ameaça a esse equilíbrio, colocando em perigo não apenas as espécies alvo, mas também a harmonia do ambiente como um todo.

Permeada por este imaginário, iniciei meus trabalhos com Maria Aranda. No primeiro encontro, movida pela ideia dos ritos de partida de Luciana, trabalhamos com *improviso de movimentos* a partir dos seguintes estímulos: *água, vento e transformação*. Neste encontro, propus a Maria um distanciamento do estado corporal cotidiano, fazendo emergir um estado corporal com qualidades ventosas e aquosas. Também ao final deste encontro, desenhamos ao som de uma música indígena da *etnia Huni Kuin* um desenho a partir dos mesmos estímulos. Fato curioso foi que pela primeira utilizei música indígena no momento de criação.

Figura 36 - Desenho de Maria



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

Figura 37 - Desenho meu.



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

No segundo encontro, iniciamos com a proposta de lermos o mito juntas, debatermos sobre os principais pontos, e em seguida vimos figuras e desenhos de *Mboi Tu'i* para criarmos a atmosfera da criação do dia. A partir deste momento, conduzi Maria em uma movimentação corporal que tinha como princípio o estímulo do *espreguiçar*. Após *espreguiçar* todas as partes do corpo de diferentes formas, estimulei Maria a não parar o movimento de espreguiçar e transformá-lo numa dança, tendo como subtexto<sup>127</sup> a imagem de uma criança que descobre o corpo pela primeira vez. Destes dois momentos, nasceu a imagem do feto no chão, que aos poucos começa a espreguiçar o corpo pelo espaço.

Na sequência partimos do mesmo princípio do espreguiçamento, porém, usando o estímulo *torção*, que por sua vez, também lembra o movimento de uma cobra. Maria foi transformando as “ações *espreguiçadas*” “em ações *torcidas*”, que no movimento contrário de ir do chão ao corpo em pé, partiu do corpo em pé para o retorno ao chão. Retornando ao chão, Maria continuou seus movimentos até encontrar o descanso, e, repentinamente, como um bote, levantou-se e emitiu o som MBOI TU'I.

Neste encontro, trabalhamos diretamente com o *Princípio alquímico*, transformando o mito nos estímulos corporais descritos. Discorrer sobre o Princípio Alquímico da *Mitodologia em Arte* é falar da possibilidade de transformações, passagens de um estado do ser para outro que esse processo pode suscitar”. (Lyra, 2011, p.352)

A partir deste encontro, Maria criou uma sequência de movimentos que chamamos de *evocação*. Além disso, por Maria possuir descendência Guarani, sugeri que ela experimentasse uma pintura corporal inspirada em pinturas Guaranis para o momento da gravação. As cores escolhidas para o figurino foram: vermelho, roxo, lilás, laranja, bege.

---

<sup>127</sup> É a camada de significado que está presente abaixo da superfície do texto principal, podendo ser interpretada através de elementos como linguagem figurativa, simbolismo, escolhas de palavras, tom e contexto.

Figura 38- Pintura corporal inspirada em pinturas da cultura Mbya Guarani.



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

Para me adaptar ao curto tempo desse processo criativo, e entendendo que dentro da *Mitodologia em Arte* “não poderia existir uma pré-fixação incondicional de procedimentos para criação, mas proposições de cunhos ritualísticos e míticos” (LYRA, 2011, p.320), transformei este processo criado em parceria com Maria em uma *Evocação*,

onde o mito-guia trabalhado “volta constantemente para extrair novos significados (...)” (Lyra, 2011, p.143) à medida que é experimentado por diferentes *performers*. Para materialização da repetição, da circularidade, promove-se uma ritualização, a performance”. Neste caso, o mesmo programa circulou pelas veias criativas de diferentes artistas, e cada um encontrou seu caminho ao que diz respeito aos movimentos do mito, como este se modifica ao entrar em atrito com o performer, e como ele se processa em expressão.

A evocação foi estruturada da seguinte forma e enviada para os artistas participantes via whatsapp:

*Gravar um vídeo de no máximo 3 minutos. Movimentos improvisados de caráter ritualísticos com o intuito de evocar/chamar o ser mitológico MBOI TUI. Os estímulos são: Vento, água, transformação, espreguiçar, nascimento, torcer.*

*Gravar em um ambiente natural, ou uma sala com algum símbolo de natureza ou bacia d'água.*

*As roupas podem ser em tons de vermelho, roxo, lilás, laranja.*

Assim iniciou-se a configuração de uma vídeo-performance, onde “a partir da Mitodologia em Artes Cênicas, a performance tornou-se expansão do mito” (Lyra, 2011 p.331), que por meio da via-alquímica, utiliza os símbolos de sua linguagem própria como chaves para descobrir o sentido oculto dos contos, das lendas e dos mitos nos quais discerne o drama das perpétuas transformações da ala e o destino da criação. (Artaud apud Lyra, 2011, p.353).

A escolha não foi representar o mito, e sim descobrir o que os símbolos contidos nesta mitologia desencadeariam corporalmente em cada *performer*. Aonde toca, o que reverbera, e o que é entregue para o mundo: “O mito configura-se então como a organização de imagens universais em constelações, em narrações para a criação cênica, sob a ação transformadora da situação social” (Lyra, 2011, p.330).

A linguagem da performance surge como possibilidade de criação aliada ao princípio Alquímico da Mitodologia em Artes operando como lócus performático, lugar de ludicidade e do jogo ritual, sendo a performance o espaço de materialização da expressão que vai além da mera comunicação de significados. Do topos do entre, a performance localiza os atuantes sociais na experiência, que é por si, um constante rito de passagem. A performance como expressão de experiência.

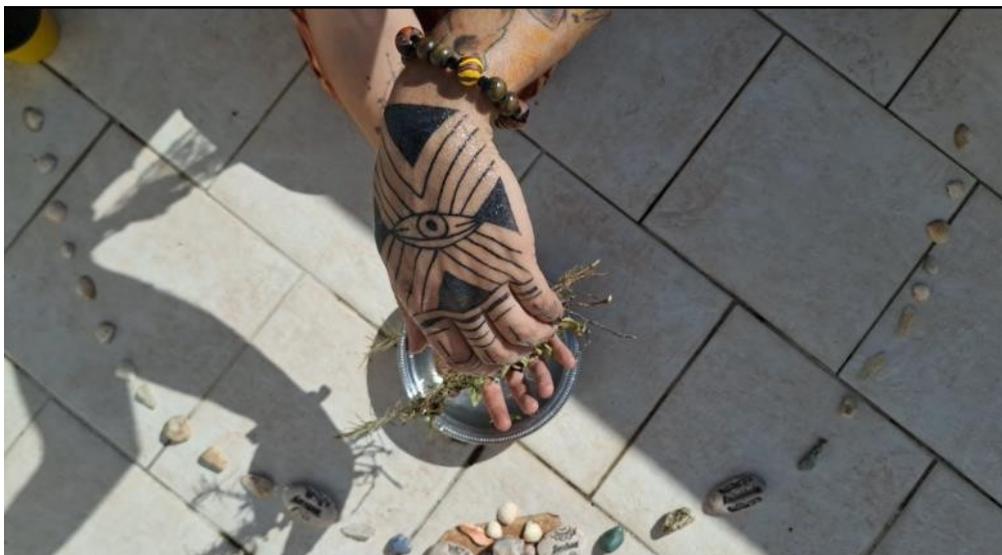
“ En el momento de la grabación del vídeo performance, sentí que fue como um llamado a esse guardian de las aguas, senti que fue una danza de llamado, a esa fuerza, cuando lo dije com palabras, su nombre... Mboi Tui” (palavras de Maria após a gravação de sua vídeoperformance”).

O percurso que aprendi em relação à *Mitodologia em Arte* de acordo com a experiência de Luciana em seu doutoramento, diz respeito ao seguinte caminho:

Investigação de fontes externas sobre o mito-guia (filmes, textos em prosa e textos dramáticos, imagens...); ♣ Pesquisa em campo: a *artetnografia*; ♣ Levantamento dos mitemas em torno do mito-guia, tendo como bases as fontes externas e a pesquisa artetnográfica; ♣ Vivências mitodológicas para levante das máscaras rituais, a partir do mitoguia e seus mitemas (vivências mitodramáticas e mitocênicas) Cruzamento de todas estas experiências: dramaturgia e performance. (Lyra, 2011 p.145)

A experiência que realizei e posteriormente propus para os artistas-performers participantes foi: - Investigação sobre o mito-guia (leitura, conversa e apreciação de imagens), - Criação de estímulos corpóreos a partir de palavras subjacentes do mito, - Levantamento dos mitemas<sup>128</sup> - Cruzamento de todas estas experiências: dramaturgia e performance.

Figura 39- Registro Vídeo-Performance Kanauã



Fonte: Google Imagens, 2023.

<sup>128</sup> Os mitemas (LYRA, 2011) são conjuntos de situações, quer emblemas, quer cenários, lugares que se repetem e regressam em diferentes pontos na reafirmação do mito. (...) os mitemas eclodem nas cenas performatizadas, são os pacotes de imagens relativas a cada máscara ritual, desde símbolos, a situações, gestos, lugares, emblemas que se apresentam.

Figura 40- Registro Video-Performance Maria



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

Figura 41 - Registro Video-Performance Igor



Fonte: Acervo Pessoal, 2023.

Segue o vídeo-final resultado desta experiência: [Evocação Mboi Tu'i \(youtube.com\)](#)

#### 4 OUROBORUS – (EPÍLOGO)

Para responder à questão “Como me aproximar de forma ética e cuidadosa da mitologia indígena?” rastejei inicialmente por conceitos como: *Branquitude*, *Lugar de fala* e *Apropriação cultural*. Movimento que me proporcionou mais segurança para que eu pudesse adentrar no trabalho das pesquisadoras e pesquisadores em contato com comunidades, com menos chance de cometer equívocos.

Embora compreenda que as dinâmicas interpessoais não se restrinjam exclusivamente a questões raciais, reconheço a extrema relevância de abordar e debater tais temáticas. Este entendimento é crucial para o desenvolvimento de políticas que visem reparação e equidade social. Pude reconhecer a partir do estudo da *Branquitude*, questões pertencentes a minha raça, principalmente no que diz respeito ao reconhecimento de privilégios, e quais os lugares ocupados pelas pessoas brancas no contexto social e no contexto de um imaginário colonizado. Nomear a norma para que possa ser desconstruída e reflorestada.

No início da pesquisa, sentia muito medo de estudar os temas que envolviam os povos originários, porém, a partir do momento em que conheci o conceito de *lugar de fala* de Djamila Ribeiro, tive a oportunidade de entender que posso me relacionar com assuntos que não “dizem respeito” diretamente a minha raça, porém, ao falar sobre estes temas, necessito primeiramente demarcar o meu *Lugar de fala*. Sempre falarei a partir do ponto de vista e experiência de uma pessoa branca que nasceu no último país a abolir a escravidão no continente americano, que colonizou e também escravizou os povos originários que habitavam e preservavam este território. O *Lugar de fala* me possibilitou o estudo, a troca, a expansão do diálogo e a capacidade do desenvolvimento da empatia.

A reflexão sobre a *Apropriação cultural* desempenhou um papel crucial ao fornecer as informações necessárias para evitar que eu me apropriasse indevidamente dos estudos que vinha desenvolvendo. Dessa maneira, busquei não utilizar de maneira mercantilista e irresponsável a riqueza preservada na ancestralidade de cada povo com o qual tive contato. Ao invés de adotar uma postura de apropriação, optei pela aproximação, termo sugerido pela colega Tathy, membro do grupo MOTIM, durante uma troca de ideias sobre os primeiros passos desta pesquisa.

Ao entrar em contato com as pesquisadoras e pesquisadores, pude ampliar meu olhar e possibilidades de fazer arte e aprender profundamente com suas pesquisas em diálogo com

comunidades: Felicitas Barreto com suas inúmeras expedições e catalogação das danças de diversos povos da América Latina e seu comprometimento verídico com as causas indigenistas; Regina Pollo Muller com toda a inteligência e sensibilidade ao relatar/registrar a amplitude de diversos aspectos dos Asurinís do Xingu focando posteriormente em suas expressões ritualísticas, bem como a sua coragem de viver um tempo aldeada em um período em que o contato entre indígenas e não-indígenas ainda não estava desenvolvido como nos dias atuais; Ana Luíza da Silva pela sua perspicácia crítica e determinação em conscientizar a sua comunidade branca, por meio do seu espetáculo "Terra Adorada", os impactos nefastos da colonização, invasões, mortes e violência vivenciados pela comunidade Guarani no Rio Grande do Sul; Luiz Davi Vieira por se deixar transformar a partir do afeto no trabalho de campo, pensar e registrar o Ritual Hekuramou dos Yanonamis de Maturacá e seguir totalmente comprometido com as causas da comunidade que o recebeu; Arami Arguello Marshner pelo empenho em pensar suas práticas cênicas atreladas aos anos de caminhada em aldeias, acampamentos e reservas indígenas Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul.

Após esse primeiro contato teórico estabeleci diálogos com as pesquisadoras e pesquisadores mencionados, permitindo-me aprofundar meu entendimento sobre as repercussões atuais de suas pesquisas. Esse intercâmbio fortaleceu minha convicção na legitimidade do que defendo como conhecimento: a cultura oral. Desde o início, propus-me a refletir sobre as estruturas que me conferem privilégios enquanto pessoa branca, e a estrutura acadêmica emerge como uma dessas instâncias. Se considerarmos que o conhecimento não se restringe exclusivamente à escrita, percebemos uma ampla variedade de formas de compreender o mundo ao nosso redor.

Em relação ao contato com mulheres indígenas, percebo que as ações de aproximação foram preâmbulos do que pode vir a ser um contato com tempo mais alargado no futuro. Tenho notado que o que emerge como necessidade no contato de pessoas indígenas e pessoas não-indígenas é o que venho a chamar de *lógica da compensação*. O verbo compensar significa “equilibrar ou contrabalançar algo; atenuar ou anular o efeito de uma perda ou desvantagem com algo positivo”. Não podemos mudar o passado, mas podemos compensar. As relações de alteridade entre mulher indígena e não-indígena necessitam de compensações em diversos âmbitos. E cada relação de alteridade é única, não é possível generalizar. É apenas no contato direto com outras pessoas que podemos notar, através das entrelinhas sutis de percepção qual é a compensação necessária. E aí “abrir mão do privilégio” torna-se real.

Em uma conversa recente que tive com um o Pajé indígena Ninawá da *Etnia Huni Kuin*

tive o seguinte insight: a maioria das pessoas indígenas aprendem o Português para conseguir se comunicar com as pessoas não-indígenas, e quantos de nós nos movemos para aprender o Guarani, o Caxinawá ou sequer uma das línguas dos tantos povos originários que habitam nosso país? Optamos por aprender o inglês, o francês, o italiano, que seja... Mas não nos lançamos a aprender uma língua indígena se quer.

Vejo mulheres indígenas e pessoas indígenas se engajando na “política do branco” para lutar e tentar reparar as feridas que marcam nossas desigualdades. Mas quantas de nós, pessoas brancas, vamos até uma Aldeia para vivenciar a política dessas comunidades e implementá-la em “nossas políticas”? Seguimos ouvindo músicas de artistas estadunidenses em nossas rádios e não o poderoso canto da floresta e a força da Maraca emanada pelos nossos irmãos e irmãs indígenas.

Então, como bem mencionou Daniel Mundurunku em um vídeo que assisti durante a pesquisa “Vamos nos aproximar, conhecer a arte indígena”, não no lugar de população branca salvadora que precisa legitimar essa arte com seu olhar, mas no lugar da população branca que precisa “aprender a viver”, como mencionou a amiga Ivana<sup>129</sup> em uma conversa que tive há pouco tempo atrás. Sem vitimismo e com maturidade podemos olhar para a nossa estória e fazer o que há de ser feito, através de parcerias saudáveis que operem a partir da lógica da compensação. Vamos para um ritual indígena curar as nossas vaidades! Vamos ouvir o que os seus cantos e as suas medicinas tem a nos dizer e nos ensinar.

Quando pensava em criar algum trabalho artístico com mulher indígena, tinha a intuição de que o tema que poderia permear a nossa relação seria o cuidado com o meio-ambiente, e assim foi: a videoperformance criada teve como mote-criativo a partir do símbolo da cobra e a mitologia guarani Mboi Tu’i: o cuidado e a proteção das águas. Tive a oportunidade de mergulhar, mesmo que brevemente nos procedimentos criativos inerentes à *Mitodologia em Arte* e estudos da Performance, ansiando mais tempo para correlacionar estas novas possibilidades de criação aos meus procedimentos de criação em andamento da *Ecdise*.

A *Ecdise* que iniciou esta pesquisa sendo um conceito que abarcava procedimentos de trabalho com mitologias a partir de arquétipos de Deusas gregas, acabou por agregar novas camadas como: Princípios éticos de aproximação entre mulher indígena e não-indígena; Levantamento bibliográfico de pesquisadoras(es) em contato com comunidades indígenas, que por sua vez, sugeriram metodologias de trabalho e criação em arte não eurocêntrica;

---

<sup>129</sup> Artista, massagista, rezadeira. Co-criadora da Igreja Vegetalista Haira Haira.

possibilidades de criação com uma mitologia indígena a partir de uma breve passagem pelos procedimentos inerentes a *Mitodologia em Arte e Estudos da Performance*.

Reitero que a criação da vídeo-performance “Evocação Mboi Tu’i” só se consolidou porque fora realizada em parceria com Maria. Após adentrar nos estudos éticos de aproximação, jamais teria coragem de trabalhar com uma Mitologia Indígena sem o devido cuidado, respeito e representatividade na equipe de criação.

Sinto-me satisfeita com os caminhos trilhados com esta pesquisa, e também, extremamente pequena. Pequena para aprender mais, pequena para aprender sempre:

Se o teatro foi capaz de desestruturar cosmovisões, valores e sensibilidades, se foi capaz de sufocar modos de pensar e de se relacionar com a realidade, poderá o teatro colaborar para reconstruir cosmovisões, valores, modos de pensar e de se relacionar que sejam plurais? Teria o teatro alguma potência de cura, de reparação? Gosto de pensar que sim, mas para isso o teatro terá que ser reinventado. Ou antes, relembrar-se de sua raiz ancestral enquanto conector de mundos. (Fabrini, 2019 p. 43)

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Franciele – *Branquitude e feminismo: uma análise do periódico nós mulheres (1976-1978)*. 2020, 58 f. (Trabalho de conclusão de curso – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, departamento de História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2020.

BARP, Nathalia Scapin – *ECDISE: Variações sobre o impulso no contínuo da ação física*. 2016, 57 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Teatro: Licenciatura) - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, 2016.

DA SILVA, Ana Luiza: *Terra adorada: um olhar para a resistência dos povos indígenas a partir da perspectiva de uma bufona*. 2019. 154 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. 29. ed. São Paulo: Palas Athena, 2014.

CARLI, Tassiana. Reflexões sobre lugares sociais de mulheres brancas. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 21, p. 66-76, 01 fev. 2022.

CASELA, Cesar. A noção de cultura em apropriação cultura. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau*, v. 15, n. 2, p. 189-194, maio/ago. 2021. ISSN 1981-9943.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: corpo-em-experiência. *ILINX - Revista do Lume*, n. 4, p. 1-11, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 03 out. 2020.

FERRAZ, Ana Lucia - “Jajeroky”. Corpo, dança e alteridade entre os Mbya Guarani. *Rev. Antropol*, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 350-381, 2019.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira *Do sopro ao afeto: corpos Kōkāmou na experiência xamânica*. São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Corpos Kōkamōu: uma relação simétrica entre indígena e não indígena na tríade corpo-cultura-aldeia/cidade. *Revista Aspás*, 2020 [S. l.], v. 10, n. 1,

p. 23-37, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/190538>. Acesso em: 03 out 2022.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. *O(s) corpo(s) Kōkamōu*: a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá. 2019. 340 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Oficina de florestas: Tupi or not Tupi, that is the question. *Sala Preta*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 185-196, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185074>. Acesso em: 03 out de 2022.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Performance-Ritual ÜHPÜ: o indígena e o não indígena juntos na cena decolonial. *MORINGA — Artes do Espetáculo (UFPB)*, [S. l.], v. 12, n.1, p. 11-31, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59956>. Acesso em: 03 out. 2022.

HADERCHPEK, Robson; BRONDANI Joice; ALMEIDA Saulo. *Práticas decoloniais nas artes da cena*. Rio de Janeiro: Editora Giostri, 2022. ISBN-10 :6587182321

LIGIERO, Zeca. Ancestralidades nômade. *Revista Rascunhos*, Uberlândia, n.1, p. 168-176, 2020. ISSN 2258-3703.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo*: estudo das performances brasileiras. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens*: estudos das performances afro-ameríndias.1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LOCH, Silvia. *Descrever o movimento*: perceber com ele espaços. Coreografias e cenografias entre um grupo indígena das terras baixas da américa do sul, 2021. Tese (Doutorado) - UDESC, Florianópolis, 2021.

LOPES, Pamela Fogaça. *Poner la cuerpa*: mulheres e dissidências latino- americanas em atos performáticos. Dissertação (Mestrado) – UFPEL, Pelotas, 2021.

LUZ, M. A. P. de C.; LUZ, F. A. Apropriação cultural e o mecanismo de opressão. *Educação*, [S. l.], v. 47, n. 1, p. e53/ 1–4, 2022. DOI: 10.5902/1984644461877. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/61877>. Acesso em: 14 jan. 2025.

LYRA, Luciana de Fatima R. P de. Escrita acadêmica performática... Escrita F(r)iccional:

Pureza e perigo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-13, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17759>. Acesso em: 29 nov. 2021.

LYRA, Luciana de Fatima R. P. de. Artetnografia e Mitodologia em arte: práticas de fomento ao ator de f(r)icção. *Urdimento -Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 167 - 180, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014167>. Acesso em: 29 nov. 2021.

LYRA, Luciana de Fatima R. P. de. *Guerreiras e heroínas em performance: da artenografia a mitologia em artes cênicas*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

LYRA, Luciana de Fatima R. P. de. Por uma dramaturgia feminista: jornadas de f(r)icção. In: MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (org.). *Estudos Interdisciplinares sobre Gênero e Feminismo 2*. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.

LYRA, Luciana de Fatima R. P. de. Uma academia toda nossa. *DA Pesquisa*, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-08, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17928>. Acesso em: 29 nov. 2021.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Mito rasgado; performance e cavalo marinho na cena in processo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

MACHADO, Marlise do Rosario. *Investigando uma prática performática da memória*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro: Licenciatura) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro, 2013.

MARSCHNER, Arguello Arami *Saberes do corpo Kaiowá: Lugar de murmúrio e resistência*. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Campinas, São Paulo, 2019.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade, o lado mais escuro da modernidade. *Revista brasileira de ciências sociais*, Rio de Janeiro, v.34, n. 94, p. 2-18, 2017.

MULLER, Regina, Danças indígenas: arte e cultura. *História e performance Indiana*, Alemanha, n. 21, p. 127-137, 2004. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz Berlin.

OLIVEIRA, Marize Vieira. Feminismo indígena. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. v. 2, p. 301-324.

OLIVEIRA, Wenderson; FARIAS, Isabel; COSTA, Sandy. Conversa como metodologia de pesquisa: por que não? *Teoria e Prática da Educação*, v. 24, n.3, p. 221- 225, set./dez. 2021. Doi: <https://doi.org/10.4025/tpe.v24i3.59742>.

POLIDORO, Stefanie Liz. *EU-TERNURINHA: o processo criativo e curativo da atrizpersonagem a partir de seus excessos e vivências nas ruas, e o ativismo político e feminista que compões suas teatropalestras*. 2020. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

POTIGUARA, Reinaldo. *Aldeia Mata Verde Bonita (Tekoa Ka' Aguy Ovy Porã) "Nhandecy no Cuidado Ancestral & Acolhimento e Cooperação de Nhanderú Etê*. Artigo independente.

SANTOS, Antonio Bispo. *Colonização, Quilombo: modos e significados*. 1. e d. Brasília: Somos da terra, 2015.

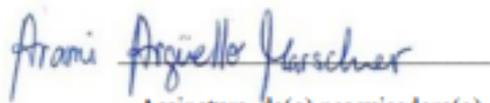
RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. 1. ed. [S.l.]: Editora Pólen Livros, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude e privilégio. In: SILVA, Maria Lúcia *et al.* (org.). *Violência e sociedade: o racismo como estrutura e da subjetividade do povo brasileiro*. São Paulo: Escuta, 2018. v.1, p.137- 150.

## ANEXO A – Carta de Participação de Pesquisadores

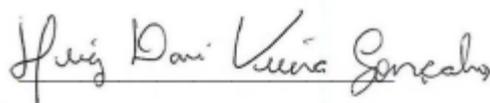
## CARTA DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu Arami Argüello Marschner CPF 03487349132 consinto em participar voluntariamente da entrevista/conversaão em modo remoto da pesquisa de mestrado vinculada ao programa de Pós Graduação em Artes da UERJ PPGARTES, da mestranda Nathalia Scapin Barp intitulada “Ecdise: Aproximação de mulheres indígenas e não-indígenas na criação em vídeo-performance” sob orientação da professora Dra Luciana Lyra, e co-orientação do professor Dr Luiz Davi Vieira no período de Outubro/Novembro de 2023. Autorizo o uso de minha imagem e fala na pesquisa supracitada.

  
Assinatura da(o) pesquisadora(o)

## CARTA DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

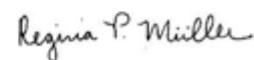
Eu Luiz Davi Vieira Gonçalves CPF 00227401123 consinto em participar voluntariamente da entrevista/conversaço em modo remoto da pesquisa de mestrado vinculada ao programa de Pós Graduaço em Artes da UERJ PPGARTES, da mestranda Nathalia Scapin Barp intitulada "Ecdise: Aproximaço de mulheres indígenas e não-indígenas na criaço em vídeo-performance" sob orientaço da professora Dra Luciana Lyra, e co-orientaço do professor Dr Luiz Davi Vieira no período de Outubro/Novembro de 2023. Autorizo o uso de minha imagem e fala na pesquisa supracitada.



Assinatura da(o) pesquisadora(o)

## CARTA DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu, Regina Aparecida Polo Müller, CPF 664775148-34, consinto em participar voluntariamente da entrevista/conversação em modo remoto da pesquisa de mestrado vinculada ao programa de Pós Graduação em Artes da UERJ PPGARTES, da mestranda Nathalia Scapin Barp intitulada "Ecdise: Aproximação de mulheres indígenas e não-indígenas na criação em vídeo-performance" sob orientação da professora Dra Luciana Lyra, e co-orientação do professor Dr. Luiz Davi Vieira no período de Outubro/Novembro de 2023. Autorizo o uso de minha imagem e fala na pesquisa supracitada.



Assinatura da pesquisadora

---

Rio, 19.11.2022

#### CARTA DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO

Eu Zeca Ligiéro (José Luiz Ligiéro Coelho) CPF 270437627 15 consinto em participar voluntariamente da entrevista/conversaço em modo remoto da pesquisa de mestrado vinculada ao programa de Pós Graduaço em Artes da UERJ PPGARTES, da mestranda Nathalia Scapin Barp intitulada "Ecdise: Aproximaço de mulheres indígenas e não-indigenas na criaço em vídeo-performance" sob orientaço da professora Dra Luciana Lyra, e co-orientaço do professor Dr Luiz Davi Vieira no período de Outubro/Novembro de 2023. Autorizo o uso de minha imagem e fala na pesquisa supracitada.



---

Zeca Ligiéro

(José Luiz Ligiéro Coelho)