

Andréa Bentes Flores

**CURUPIRÁ:**

uma poética cênica cartográfica entre comichidades ameríndias na Amazônia.

Tese inicial apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli.

Coorientador: Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima

### **Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Flores, Andréa, 1987-

Curupirá [manuscrito] : uma poética cênica cartográfica entre comichadas ameríndias na Amazônia / Andréa Bentes Flores. – 2019. 290 p. : il. + 1 Pen drive

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.

Coorientadora: Wladilene de Sousa Lima.

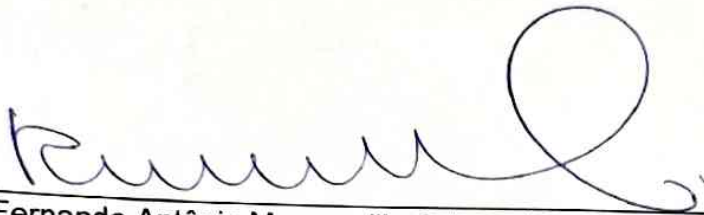
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Representação teatral – Teses. 2. Lendas – Amazônia – Teses. 3. Xamanismo – Teses. 4. Movimento (Encenação) – Teses. 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 6. Teatro – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Lima, Wladilene de Sousa. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna **ANDRÉA BENTES FLORES** Número de Registro **2016698017**.

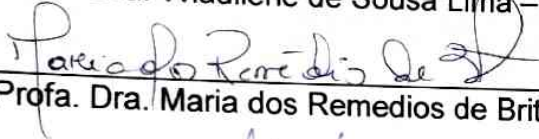
Título: **"CURUPIRÁ: uma poética cênica cartográfica entre comicidades ameríndias na Amazônia."**



Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Orientador – UFMG



Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima – Titular – UFPA



Profa. Dra. Maria dos Remedios de Brito – Titular – UFPA



Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco – Titular – UFPA



Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Titular – UFMG



Profa. Dra. Ananda Machado – Titular – UFRR

Belém, 11 de maio de 2019.

## AGRADECIMENTOS

À Escola de Belas Artes da UFMG, ao Instituto de Ciências da Arte e aos responsáveis por fazer do DINTER UFMG/UFPA uma realidade.

Aos colegas da Escola de Teatro e Dança da UFPA, minha segunda casa, e à Universidade Federal do Pará, pela licença e apoio para que esta pesquisa fosse possível.

Ao Fernando Mencarelli pela acolhida, compreensão, gentileza e abrigo.

A Wlad Lima, parceira de tantas trocas de vida, pesquisa e cena.

A Iara Souza, pela parceria iluminada.

A Danielle Cascaes, pelos belos e gentis cliques fotográficos, e pela companhia por outras terras.

Aos colegas que compõem a banca de avaliação desta tese, pelas contribuições valiosas.

Ao Ricardo, pelo amor.

Aos colegas do DINTER, pela partilha desta jornada; em especial, a Valéria Andrade, pelas risadas e afetos.

A Nilma, Roberto e Roberta Flores, pela existência amorosa.

Ao povo Pupÿkary e, em especial a Francisco Umãary, pelas transformações de vida, acolhida, e tanto mais que não cabe aqui.

A Rita Sales Huni Kuin, pelos afetos que nasceram entre nós.

Ao Vivarte, a Maria Rita Costa e Dani Mirini, pela acolhida e trocas.

Ao Dom Coletivo Ateliê-Residência e à Olaria Mundiar, por me receberem em momentos tão cruciais.

A todos os que vêm contribuindo, de alguma forma, para que esta experiência aconteça e siga ocorrendo, pelo Pará, Acre e Minas Gerais.

A Makunaima, deus do teatro amazônida, por todas as torções.

A Deus, em todas as suas formas, nomes e diferenças.

A todos os seres e gentes de floresta, pela existência e resistência nas Amazônias.

Procuro-me e não me encontro  
rastejando-me por dentro.  
Ofídio sou de desejos  
E não tenho pensamento.  
Minha existência é de ser  
na existência dos outros,  
pois existo tanto neles  
que não existo por mim.

João de Jesus Paes Loureiro

## RESUMO

Esta tese existe em escrita e cena, conhecimento incorporado. É constituída por uma poética cênica, Curupirá, e por escritos inventados junto com a cena. Curupirá é encenado pela atriz-pesquisadora onçada e seus parentes, a desenhar rastros de cobra em território amazônida de floresta profunda, em busca de comichidades ameríndias. Em diferença intensiva, camada sobre camada de transformações, compreendo Curupirá como Ato de Traquinagem, em que crio com risos de floresta, operando decolonização de meu corpo cômico, na fronteira entre xamanismo e teatro. Nesta pesquisa, meu desejo é cartografar a criação de Curupirá, poética cênica entre comichidades ameríndias amazônidas. No percurso, busquei pesquisar pistas de comichidade ameríndia entre escritos teóricos e poéticos, voltados para o assunto e suas zonas de vizinhança; pesquisar indutores poéticos para peitopensar a criação, em uma perspectiva decolonial, devorando escritos e experiências vivenciais junto a comunidades indígenas; e criar um Ato de Traquinagem a partir da incorporação de comichidades ameríndias e das sensibilidades xamânicas de mundo que as produzem e são por elas produzidas. Para tanto, faço cartografia. ofíδια, método e atitude de vida que assumo, adotando a cobra como ente através do qual meu corpo verticalizado horizontaliza-se, rastros devém as linhas do mapa e o verbo cartografar devém serpentear. No percurso, incorporo três encantados amazônidas, que atuam como procedimentos metodológicos. São eles: Curupira, Mapinguari e Matintaperera. Os escritos são apresentados como um emaranhado de rios, poeticamente divididos em afluentes do rio principal que é Curupirá. Os afluentes são noções acionadas no e a partir do processo de criação, comunicando sua concepção e desdobramentos. São eles: Cobra, Makunaimação, Comichidades Ameríndias, Onçar, Cosmodramaturgia, Narrativas, Chão e Sedimentos, este último consistindo em algo que o leitor pode compreender como uma conclusão. Para o leitor, há liberdade de seguir a ordem que eu proponho, ou inventar uma ordem pessoal, conforme o desejo. A tese é, ainda, composta por uma versão filmada e editada de Curupirá, que é tese, tanto quanto os escritos, disponibilizada em pendrive.

**Palavras-chave:** Curupirá; Ato de traquinagem; Comichidades Indígenas; Amazônia; Xamanismo.

## ABSTRACT

This thesis exists in writing and scene, embodied knowledge. It consists of a scenic poetic, Curupirá, and of writings invented along with the scene. Curupirá is staged by the jaguared researcher.actress and her relatives, drawing snake trails in the Amazonian territory of deep forest, in search of indigenous comicities. In intensive difference, layer upon layer of transformations, I understand Curupirá as a trickstering act, in which I create with forest laughings, operating decolonization of my comic body, on the borders between shamanism and theater. In this research, I wish to map the creation of Curupirá, scenic poetic among Amazonian indigenous comicities. Along the way, I have researched for clues of indigenous comicities among theoretical and poetic writings, focused on the subject and its neighborhood zones; researched poetic inducers for chest-thinking the creation, in decolonial perspectives, eating writings and empirical experiences with indigenous communities; and also created an act of trickstering from the embodiment of indigenous comicities and the shamanic sensibilities of world that produce them and that are produced by them. To do so, I make ofidian.cartography, method and attitude of life that I assume, adopting the snake as the being through which my vertical body horizontalizes itself, traces become the lines of the map and the verb to map becomes to snake. In the course of the research, I embody three amazonian enchanted, that act as methodological procedures. They are: Curupira, Mapinguari and Matintaperera. The writings are presented as a watershed, poetically divided into tributaries of the main river that is Curupirá. The tributaries are notions triggered in and from the process of creation, communicating its conception and unfoldings. They are: Cobra, Makunaimação, Indigenous Comicities, To Jaguar, Cosmodramaturgy, Narratives, Ground and Sediments, this last one consisting on something the reader may understand as a conclusion. For reading, there is freedom to follow the order I propose, or to create a personal order, according to the wish of the reader. The thesis is, in addition, composed by a filmed and edited version of Curupirá, that is thesis, as well as the writings, and that is available on a pendrive.

**Keywords:** Curupirá; Trickstering Act; Amerindian Comicities; Amazon; Shamanism

## MAPA DE IMAGENS

p.27	Beira do Rio Purus, prestes a atravessar para a aldeia Camicuã, Boca do Acre, AM. Fotografia minha, 2017.
p.64	Grafismo criado por mim, a partir dos desenhos no corpo da cobra cascavel. Desenho meu, 2017.
p.74	Cobra Jiboia que atravessou nosso caminho pela mata, em Camicuã. Fotografia minha, 2017.
p.78	Desenho de Wlad Lima, sobre uma de suas experiências com o chá sagrado Ayahuasca. Publicado em Flores e Lima (2017).
p.83	Esse.que.não.chega.a.ser.cobra, incorporado em cena, durante ensaio aberto de Curupirá. Fotografia de Iara Souza, 2018.
p.87	Primeira espiral de pesquisa. Desenhos em perspectivas lateral e frontal do sistema helicoidal. Desenhos meus, 2017.
p.90	Segunda espiral de pesquisa. Desenho meu, 2017.
p.93	Terceira espiral de pesquisa. Desenho meu, 2018.
p.168	Sapo antropomórfico e um humano Wauja. Desenhado por Aulahu, que teve a alma raptada por esse ser, anos atrás. Fonte: Barcelos Neto (2008).
p.176	Dispositivo de xamanização em meu rosto, durante laboratório na casa de Iara Souza. Foto: Iara Souza, 2017.
p.181	“Makunaima V”, obra de Jaider Esbell, que me serve de inspiração para as energias que circulam entre a escada, a rede e eu. Fonte: ESBELL, 2018.
p.182	Experimentando rede e escada. Foto: Iara Souza, 2017.
p.183	Diferentes momentos dos experimentos com objetos e dispositivo de xamanização. Fotos: Iara Souza, 2017.
p.185	Objetos-olhares que ganham vida, espiralizando meu corpomaloca. Desenho meu, 2018.
p.188	De cima para baixo: desenho esquemático da maloca Marubo, de Cesarino (2011, s/p.); desenhos meus (2017), exercícios de peitopensar meu corpomaloca em processo de criação.
p.195	Corpo rompendo suas limitações urbanas, em experimentações para oncificação em sala de trabalho. Desenho meu, 2017.
p.199	Corpo onçado, povoado se seres não-humanos. Desenho meu, 2018.
p.203	Realce das extremidades do corpo, pés e mãos escurecidos com jenipapo. Foto: Dani Cascaes, 2018.
p.224	Armadilha de captura: desenho de experimento em sala de trabalho. Desenho meu, 2018.



p.225	Armadilha de captura: camada de possibilidade poética, sobre desenho anterior. Desenho meu, 2018.
p.226	Armadilha de captura: existência cosmodramatúrgica em acontecimento, criada com camadas de desenho. Fotografia de Iara Souza, 2018.
p.245	Mulher e máquina de costura, a costurar chãos de lona e memórias. Foto: Iara Souza, 2018.
p.256	Montagem de imagens do processo de pintura com os pés, entre meus sobrinhos e eu, no Dom Coletivo. Fotografias de Iara Souza, 2018.
p.257	Mulher sobre chão salpicado de vermelho, em ensaio aberto de Curupirá. Fotografia de Iara Souza, 2018.
p.261	Montagem com imagens que me inspiraram para trabalhar as dores do chão amazônico. Retiradas da internet, conforme legenda presente em nota, na página 267, do afluente Chão.
p.263	Luz da lanterna irrompendo a escuridão da noite em Camicuã. Fotografia minha, 2017.
p.266	Chão de luz multipoético. Fotografia de Dani Cascaes, 2018.

---

# CURUPIRÁ

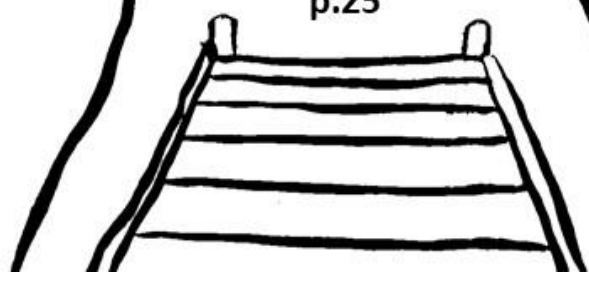
Chão. p.245

Cosmodontomatúgia.  
p.207

Cemidades  
Amerúndias. p.140

Cobra. p.63

Nascentes.  
p.25



Sedimentos. p.269

Narrativas.  
p.231

Ongar. p.173

Makunaimação.  
p.100

MAPA  
HIDROGRÁFICO

# À beira do trapiche: estratégias para habitar Águas

As encantarias que somos,  
onde deuses habitam  
na poesia,  
existem submersas  
na alma  
e na palavra  
de quem olha o rio.

A encantaria no fundo do rio  
é o sonho do olhar (PAES LOUREIRO, 2017, p.147).

Preciso que tu convoques uma imagem para ti. Um rio de águas doces à tua frente, teus pés na beira de um trapiche de madeira, em qualquer lugar<sup>1</sup>. A outra margem é distante ou sequer aparente; rio largo. Águas passam em fluxo rápido e contínuo, mas tu não consegues ver muito bem, porque está quase tudo escuro. Escuridão entrecortada pelos últimos sinais de luminosidade no céu, sons de floresta ao teu redor: grilos e seus *cris*, sapos, os últimos cantos de pássaro conhecidos, outros tantos sons. Muitas cigarras em *cis*. Há alguns pequenos insetos

---

<sup>1</sup> Uma confissão: preferi escrever colocando o leitor nessa situação, à beira do rio, no cair da tarde. Se fosse eu, teria de incluir longas linhas sobre a enxurrada de carapanãs, maruins, mucuins, mutucas, piuns, e toda a legião de insetos que amam picar minha pele em qualquer horário, em áreas de beira de rio, e que resistem bravamente a qualquer tipo de repelente, seja os naturais, seja os comprados em farmácia e levados em vão para minhas viagens. Sou alérgica a picada de insetos, então teria também de descrever não somente a dor, mas principalmente a incontrolável coceira provocada em uma pele que mais parece recobrir o corpo de um europeu branco que nunca viu uma floresta, do que o meu. Enquanto todos aproveitam, eu sou aquela que se coça o tempo inteiro e está usando calças e mangas compridas, sabedora de que os insetos, quando lhe acham, atravessam até as mais duras camadas de tecido em busca do sangue que parecem tanto preferir, antes de qualquer outro ser humano: o meu. Os insetos, porém, não me vencem. Nem as feridas que se abrem depois de levar um sova de suas picadas. Mesmo assim, evitei o relato, que se tornaria estranho ao leitor, a não ser que compreenda, em sua pele, o que é essa alergia e o desespero de sentir-se atacado, enquanto outras pessoas apenas elogiam o efeito maravilhoso do repelente que somente em mim não funciona, ou talvez também em alguns outros seres agraciados com pele semelhante a esta em que habito.

luminosos, luz que atravessa vezenquando tua visão, enquanto uma ou outra espuma do rio caudaloso chama tua atenção, deixando-se ver nos restos de claridade que se despede. Uma espécie de troca de turno na floresta. Gosto muito de fins de tarde, eles me fazem pensar. Como foste parar ali, naquele trapiche, em pleno anoitecer, não sei te dizer, mas ali escolheste ficar, então segues quieto, observando, ouvindo e pensando tudo. Nem te dás conta quando o dia se vai por completo.

Horas se passam, continuaste ali. A noite adensou. Já não há mais tantas cigarras, uma ou outra insistente. As outras morreram, pensas, lembrando que alguém um dia te contou que cigarras cantam até explodir. Não é verdade, elas trocam de corpo. Pensamentos como este te atravessam, algo bobos, ou muito sérios: cigarras, teus planos de vida, a morte dos rios da Amazônia... Pensar em cigarras é sério; pensar demais em teus planos pode ser bobagem. A noite é tão profunda, que te inspira reflexões como essas, mas não somente isto. Os sons mudaram, alguns deles tão estranhos, que não te arriscas a adivinhar o que são. Mas é inevitável. Que barulho foi esse?

Um arrepio te sobe a espinha, a cabeça vira de um lado para outro, à procura. Até que avistas uma coruja no alto daquela árvore. Alívio. São tantos os sons, que quase podias jurar que uma fera de outro mundo se avizinhava. Ou então, como ocorre com o som que passas a ouvir agora, parece que há máquinas operando no rio. “Que bobagem!”, dizes a ti mesmo, para que te acalmes. “Como poderia haver máquinas aqui?”. À noite, os pensamentos são imensos e profundos, a imaginação viaja. Os sons, porém, aumentam e agora também enxergas luzes, como de uma embarcação submersa nas águas. Na escuridão intensa, aquelas luzes são como o portal de um mundo que se abre e ofusca os olhos.

Unurato volta para seu povo na forma de um submarino carregado de mercadorias. Aparece à meia-noite, o navio tem luz elétrica. Com as máquinas, os seres-cobra estão construindo uma cidade imensa dentro do rio. Quando você chega lá perto, ouve o barulho dessas máquinas dentro da água (PINTO, 2012, p.62).

Marilina Conceição Bessa Serra Oliveira Pinto (2012) reuniu em sua pesquisa uma série de narrativas orais de povos indígenas amazônicos, registrados por outros pesquisadores, em que a cobra é mencionada e tem papel ativo, seja transformando-se em objetos e elementos naturais, como canoas e acidentes geográficos, seja gerando filhos híbridos com mulheres humanas, e mesmo ensinando agricultura, tecelagem e cerâmica. O trecho que trago para dentro de tua experiência no trapiche trata de um possível destino da Cobra Unurato. Unurato é o nome que recebeu um dos filhos híbridos que a cobra-grande deixou no mundo, na versão de narrativas dos povos indígenas Arapaço, segundo a autora. Cobra de dia e gente de noite, Unurato desejava sair desse encanto, para ser sempre humano. Em uma das versões da história, ele teria alcançado seu desejo, após levar um tiro acidental de um branco que tentava ajudá-lo. Noutras versões, porém, Unurato, após o tiro, transforma-se nesse submarino iluminado, que acompanha o trabalho de outros seres-cobra a maquinar mundos dentro do rio.

Tu consegues ouvir o som dessas máquinas, tu estás encantado pelas águas, pela noite, pelas cobras. Agora sabes que nas entranhas do rio, há seres-cobra construindo algo. Em meu corpo, eu.rio, um processo de criação está em maquinação por entre estes escritos. Teu trapiche é a beira desta escrita, exatamente onde te encontras agora e onde se situa o participante de Curupirá, à espera do acontecimento, enquanto a porta da sala, do teatro, da casa, não abre. Teu trapiche é iminência, como um livro com o título “UM”, algo começou, mas algo também está prestes a acontecer: um percurso pelas águas, no qual é preciso um olhar que sonha, uma alma submersa no olhar de rio, que te permita onçar, makunaimar, decolonizar, navegar, enfim, com a pesquisadora, no corpo.rio da pesquisa.cena. Corpo em maquinação, habitado por seres-cobra que maquinam mundos.

Em Curupirá, algo se maquina. Seres-cobras habitam meu corpo, meu peitopensar, interior do rio. Ali constroem, produzem algo, que não tem forma definida; como a cidade dentro do rio, na história contada pelos Arapaço, como o que vês e ouves aí, no trapiche, sem saber ao certo o que é. O que sabes é que o barulho existe e ele não é provocado

pelas turbinas das hidrelétricas que dolorosamente se multiplicam pelos rios da Amazônia.

Para saber da maquinaria em operação, em construção, em produção, em Curupirá e nesta escrita, precisas te aproximar das águas, precisas mergulhar meu corpo. O que te anuncio neste trapiche é que as máquinas operadas na escrita.criação não produzem efeitos, ou melhor, afetos, apenas em meu corpo.rio; ao te aproximares, meu desejo é que também experimentes afecções e tenho buscado, em processo de criação, que isto seja possível. Que sejas atingido pela máquina, ou que te percebas subitamente habitado por seres-cobra que te invadam, que te atinjam como uma arma. Como a arma do onceiro onçado de Guimarães Rosa, no conto “Meu tio, o Iauaretê”. Antes um caçador de onças, o personagem do conto empunhava armas de fogo para matar onças, para desonçar aquela terra; agora, entretanto, tornado ele mesmo uma onça, passa a usar uma zagaia<sup>2</sup>, matando homens e entregando-os às onças. O objetivo passa, assim, do desonçar ao de desgentar a região. (CERNICCHIARO, 2014; ROSA, 2015).

A maquinaria atinge o leitor.participante como zagaia, arma que desgenta, que deliberadamente quer superar certos modos de produzir conhecimento e riquezas para poucos, tão arraigados nesta terra, e tão imbricados entre si em suas estratégias de dominação, que a tempos desonçam tudo: das florestas aos sentipensares. Onças em risco de extinção, não somente em seu habitat, mas principalmente no corpo, desonçado, colonizado. Mas esse corpo também resiste. Os seres-cobras em mim tentamos operar, em Curupirá, uma espécie de contra-movimento: da desoncificação, à desgentação. Da morte das cobras, onças e gentes daqui, da morte dos modos amazônicos de saber o mundo, a mundos que produzem barulho. Barulho e luminosidade, contra silenciamento e invisibilização. Em celebração ao modo como caminha o Curupira, com a poética cênica que é tese convido a curupirar, virar os pés, virar a cabeça, alterar perspectivas. Curupirar, verbo que vira Curupirá. Curupirá é a virada de um corpo que abandona o Ocidente como referência absoluta para o pensamento.criação. Maquinações produzidas pelo riso

---

<sup>2</sup> Lança de origem indígena, usada para caçar onça.

decolonial, traiçoeiro, potente para a vida humana dentro e fora das Amazônias. Zagaias de desgantação. É preciso Curupirá o mundo e ainda haverá um dia em que o mundo Curupirá.

Eu já te avisei que precisas te lançar ao rio para conhecer essas maquinações, mas ainda te sentes seguro em teu trapiche, esse que inventaste para ti, obedecendo docemente a meus comandos, como se pudesses confiar em mim. Presa seduzida pela beleza da onça, da cobra jiboia e seus magníficos desenhos pelo corpo. Cuidado, as doces águas de um rio escondem perigosas correntezas e seres traiçoeiros. É enquanto pensas sobre isto que ouves estalos e, de súbito, teu trapiche começa a balançar e pender para um dos lados. O trapiche ameaça ceder. Em desespero, seguras em uma das vigas e percebes que as outras foram cortadas. Alguém pregou uma peça em ti. Quem poderá tê-lo feito? Em meio aos estalos, consegues também ouvir uma gargalhada ecoando pela mata. Curupira te encontrou.

1

Tenho os pés tortos para trás  
de tanto caminhar  
pelos caminhos de folhas  
da floresta.  
Para iludir predadores.  
Para fazê-los caminhar ao revés  
dos caminhos fecundos da floresta.

Mas prefiro, ai de mim!  
meus tortos pés  
de tanto caminhar  
e guardar a floresta,  
a ter os pés  
perfeitos,  
mas sem caminhos de folhas  
por onde caminhar.  
Ai! Angústia dos que não têm caminhos a seguir  
e nem florestas erguidas a guardar.

2

Meus pés ficaram tortos  
de pisar pedras e raízes a defender a floresta  
e o sacrário de aldeias reunidas.  
Mas nunca de pisar  
o coração dos homens.  
Quando os caminhos retos são injustos  
a justiça caminha nos caminhos tortos (PAES LOUREIRO, 2017,  
142-143)

Isto é o que te aguarda daqui para frente. Ou segues pelo rio, ou Curupira te pega pela mata. Mas ele não gargalha à toa. O riso que ouves, o ato de cortar as bases de teu trapiche, são menos brincadeira ao acaso, que uma força a impedir que caminhes sempre reto, pés perfeitos, como dos predadores, dos caçadores de onças. Já que os caminhos retos são injustos, ele entorta nossos caminhos, o meu e o teu. O riso de Curupira entorta meus caminhos na entrada da floresta e, aqui, ele confunde teu lugar seguro.

A sorte está lançada: voltar pela mata, como faz o colonizador, e ser morto pelo encantado, ou lançar-te ao rio. A escolha precisa ser rápida. Se esta tese não faz sentido em suas proposições teóricas e poéticas, se gostarias de ouvir-me noutros termos que defines, talvez, como mais dignos de uma tese, quem sabe noutros enquadramentos que julgues, porventura, mais acadêmicos, ou noutras epistemes, quiçá consideradas por ti mais “artísticas” ou “teatrais” ou “científicas”, se tudo ou parte disto te ocorre, para por aqui e vai entender-te com Curupira. Seguir adiante implica lançar-te ao rio e, se esta for tua escolha, então permite que te apresente os modos pelos quais podes fazê-lo.

Apenas um pedido: não deixes de lançar-te no corpo.rio se estiveres apenas com medo das cobras, dos seres-cobras maquinando debaixo d’água. O que mata não é cobra. O que só mata é o medo.

Boca do Acre.

Nas manhãs da manhã

a Cobra Surucucu pensou a vida  
e deu-se em infeliz...

O Sapo Tarô-Bequê, vendo-a triste,  
coaxindaga:

- O que é que você tem?

Que cara é essa cara?

- Tristeza de ser dita venenosa,

De tantas mortes, ardis, ser acusada...

Tarô-Bequê, malicioso:

- Mas, tuas picadas causam tantas mortes...

- Não é verdade.

O que só mata é o medo.

Posso provar que é certo...

(PAES LOUREIRO, 2015, p.193)

PRIMEIRA PAUSA, PARA DECIDIRES O QUE FARÁS



Já que resolveste Curupirá, já que seguirás pelo rio, te apresento três modos possíveis de seguir nesta escrita, três estratégias de habitar rios, que deves escolher para teu percurso pelas águas. Percebe as implicações de cada uma delas.

**Leitor.nadador:** diante da queda iminente do trapiche, simplesmente pulas no rio sem pensar muito e tomas fôlego para seguir nadando. Não é tarefa fácil, nadar cansa, não irás muito longe. É impossível sair nadando por absolutamente todos os rios amazônicos. Nadarás por algumas reentrâncias, mas logo pararás, talvez por um ou mais dias, talvez para sempre. Como *Leitor.nadador* terás de escolher alguns lugares para transitar, alguns que couberem em teu fôlego. Os demais, deixas para outro momento, para outro dia ou quem sabe nunca leias tudo. Nadas por onde queres, até onde puderes. E não precisas seguir reto.

Uma vez me disseram que eu não nadava bem. Desde pequena acostumada às águas, nadando contra correntezas mesmo em sonho, não afundava, nem ameaçava afogar-me. Entretanto, quando me puseram em aulas de natação em piscina, na cidade, uma tentativa de fazer-me praticar atividade física, fui considerada uma nadadora ruim. Os problemas eram principalmente três: as raias da piscina, as técnicas de natação e o tempo estipulado. Eu não conseguia nadar reto, sempre me machucava nas cordas que demarcavam as raias e, quando elas não existiam, sempre nadava em curvas, nunca em linha reta. Também não dominava bem as técnicas, nado de peito, nado de costa, nado “golfinho”, tantos outros, e nada de prazer, porque eu tinha de obedecer os tipos de nado comandados e não eram todos que eu gostava; aliás, nunca havia visto um golfinho na vida. O primeiro que vi foi com quase trinta anos e achei parecido com o boto. O último problema é que nunca fui muito boa com rapidez, velocidade; dar dez voltas na piscina em um tempo estipulado era coisa que me enfadava, principalmente se estava competindo com alguém. Por essas coisas, diziam que eu não nadava bem. Foi quando me enquadrei a tudo isso, com o passar do tempo, que passei

a ser considerada uma boa nadadora. Foi também quando invento que descobri que isso não fazia sentido: bons nadadores não são os que se enquadram, mas o que constroem uma prazerosa relação com a água. E isso eu já tinha desde a infância.

O *Leitor.nadador* não deve preocupar-se com linhas retas, técnicas ou tempo. Deve ser bom nadador, construir sua relação com a escrita, sua própria experiência de habitação. A cada nado, percorrerá somente o que desejar, como desejar. Talvez noutro momento, noutro dia, ao retornar, vá devagar lendo uma por uma das partes que não havia lido inicialmente, mas isto é o que menos importa. O *Leitor.nadador* deixa o tempo escorrer, já iniciando seu percurso sem preocupar-se quando e onde o encerra. O risco, aqui, é próprio do ato de nadar em um rio amazônico: afogar-se ou ser devorado. Risco de morte, de perder a vida, de perder a leitura de afluentes importantes para o percurso de criação desta tese, que talvez poderiam acrescentar-te algo mais. Eu, porém, não quero deter o controle disto e prefiro deixá-lo correr risco de morte. Se morres, morro também, em minha aposta de que poderia deixar que tivesses acesso a apenas algumas partes, sob o risco de perder teu interesse pelo trabalho como um todo.

**Leitor.embarcado:** certa vez passei quinze dias na pequena cidade de Gurupá, no Marajó, Pará. Estava acompanhada de uma amiga professora, que fazia ali o mesmo que eu, ministrando aulas para as duas turmas de Licenciatura em Teatro do PARFOR<sup>3</sup>. No final de semana entre as aulas, cansadas dos primeiros sete dias e sem poder retornar para casa ainda, resolvemos passear em algum lugar por ali. Como minha amiga é nascida naquela cidade, foi fácil conseguir o convite de um parente para irmos a uma festa em uma comunidade próximo dali, acessível pelo rio. O que não foi fácil foi conseguir embarcação, já que a cidade inteira parecia querer ir para a tal festa e não havia transporte. Foi quando o irmão de minha amiga conseguiu uma rabeta, nome que designa

---

<sup>3</sup> O PARFOR (Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica) era um programa do governo federal, através da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), voltado a ofertar ensino superior gratuito e de qualidade para professores da rede pública de ensino básico, que não possuísem formação na área em que atuam.

o motor para barco, mas que por aqui pelo Pará acaba nomeando a própria embarcação, que se assemelha a uma pequena canoa motorizada. Seguimos, então, “de rabeta” para a festa, como crianças que receberam o melhor presente do mundo, porque conseguimos um transporte. Algo, porém, chamou minha atenção. Quando encontrávamos conhecidos pela festa, a perguntar sobre como havíamos conseguido chegar, mencionávamos a querida rabeta e todos riam. O mesmo ocorreu durante a semana seguinte, quando a história virou piada para nossos alunos durante as aulas que se seguiram. Eu não entendia nada. Minha amiga então explicou-me que a rabeta, ali, era como um carro velho, um fusquinha, comparado às *Ferraris*, as embarcações maiores, com as quais seria mais desejável chegar a uma festa.

O *Leitor.embarcado* é o que encontra uma rabeta atracada ao lado do trapiche, e, antes que tudo desabe de vez, desata a corda que a prende, embarca e segue. Este leitor não tem as limitações de quem nada. Com a comodidade do motor, o cansaço é menor, tornando possível transitar por todos afluentes que encontrar pelo caminho. No percurso, poderás seguir o caminho que desejares. Nesta estratégia, visitarás tudo, mas na ordem que te aprouver, mesmo que apenas de passagem. Ir e vir em um percurso inventado, criado, performado para a leitura.navegação; parar em alguns pontos, ficar, voltar; ir contra e a favor da correnteza. O *Leitor.navegador* traça seu próprio percurso, perfazendo a leitura do começo ao fim, porém sem sequência prévia.

Toda liberdade tem seu risco, é claro. E o que percebo nesta estratégia é o risco de ficar sem combustível. Motores são movidos a combustível, como tu sabes. E ao transitar livremente, pode ser que termines sem nada, pairando no meio do rio. Ficar sem combustível, aqui, relaciona-se ao ato de perder o fio da meada ou mesmo o interesse na leitura, já que, sem a costumeira ordem, tuas ideias podem terminar embaralhadas. Perco em absoluto o controle sobre teu percurso pelas criações em escrita.cena que faço aqui e não posso dimensionar se essa estratégia poderá ser sustentada até o fim. Conte-me depois.

**Leitor.dibubua:** não há embarcação a motor ao lado do trapiche. Nem sequer uma rabeta. Há somente uma pequena canoa, amarrada ali, com um remo. Tu te equilibras, saltando para dentro dela, sem outra alternativa que não sair remando para longe, apenas seguindo a correnteza. Remas pela noite, cuidando que tua canoa não bata na margem ou em troncos de árvore. É quando passa ao teu lado- e levas um baita susto diante de tudo o que já viveste esta noite- o que chamas de marapatá ou perinantã: pequeníssima ilha, formada por porção de terra e vegetação que a correnteza arrancou das margens. Ali resolves atracar tua canoa, deixando-te, a partir daquele ponto, ser puxado pelo marapatá rio acima ou rio abaixo, no curso da enchente ou vazante. Na canoa, então, te deitas e és levado, sem te preocupares por onde vás, conduzido enquanto aproveitas a paisagem, instaurando um imaginário criador dos cenários que te vão aparecendo diante dos olhos. Segues “de bubua”, ou praticando “dibubuismo”, termo que Paes Loureiro (2008) empresta do contista paraense Rafael Costa, para designar esse ato de literalmente seguir boiando pelo rio, sobre a canoa, levado pela correnteza.

Não é, apenas, um deixar-se levar pela correnteza do rio porque o caboclo foi quem tomou essa decisão e pode renunciar a ela no momento que deseje. Há, nesse dibubuismo, uma integração funcional com o fluir das águas do rio, quando o caboclo se faz parte do dinamismo de seu movimento. Mas ele não está nadando ou interferindo no ritmo desse devenir. Trata-se de uma espécie de repouso no movimento. Imobilidade móvel e sem imobilismo. Esse gesto revela preguiça? Creio que não. Denota sabedoria? Creio que sim. Por que gastar energias físicas quando não é necessário e se pode deixar que apenas o espírito, a imaginação, o devaneio trabalhem? Há uma relação lúdica operativa com a natureza. E é pelo devaneio diante da beleza natural que o caboclo exerce a sua compreensão da realidade. Libera sua imaginação no campo de um imaginário com dominância poética, através do que é capaz de compreender e recriar a realidade (PAES LOUREIRO, 2008, p.130).

O *Leitor.dibubua* opta por não interferir no ritmo da escrita. Segues o curso do rio, a leitura sem desvios, obedecendo à ordem que eu estabeleci. Acompanhas a correnteza porque não tens necessidade de ir contra ela. Queres apenas devanear, criar relação por imaginação poética com a escrita, na ordem tal qual organizei aqui, como proposta

para este tipo de leitor. Esta atitude, como explica Paes Loureiro, não é passiva, nem preguiçosa, mas uma integração funcional com a natureza, para o ser amazônico. Aqui, tua integração é com meu próprio modo de compreender a experiência, sem que isto signifique negar-te a compreender e recriar realidades. Imobilidade móvel.

A questão é: tu podes mesmo confiar em mim? O risco que se apresenta aqui é seres docemente conduzido, sem que percebas, à boca de uma imensa sucuriju, como as que habitavam (ou ainda habitam?) o Rio Acre, conforme contaram-me por lá, medindo quase trinta metros, e que inspiraram muitas histórias de cobra-grande. Podes ser engolido por meu modo de organizar tudo e perder a oportunidade de interferir no ritmo da escrita. Entregar-se ao curso das águas é atitude sábia para o ato do caboclo amazônico, mas para a leitura desta escrita pode facilitar minhas estratégias de devorar-te, enquanto obedeces a experiência. armadilha de compreender esta escrita.

A escolha é tua.

## SEGUNDA PAUSA, PARA DECIDIRES COMO FARÁS

Tomada tua decisão, por onde, então, seguirás tua leitura, quer nades, quer embarques, que bubuies? Que caminhos te aguardam?

\*\*\*

É preciso que compreendas que esta tese é um emaranhado de rios. O rio principal é Curupirá. Digo que nele deságuam todos os outros, a que chamo afluentes, embora não compreenda Curupirá como o único fim de tudo. A escrita deságua em tantos oceanos, rios, lagoas e outras geografias poéticas possíveis, que seria irreal dizer que o processo de criação é a única foz de todos os cursos de água. No fluxo de tese em que correm as águas, porém, há um atravessamento principal em toda a escrita. cena, que é o Ato, como se a densidade poética do trabalho cênico, todo seu volume de águas, inspirasse essa composição de rios que se relaciona à criação. Curupirá não existe, senão em meu corpo.

Logo, quando me refiro ao rio principal, que o leitor perceba, ao nadar, navegar ou bubuiar, tu o fazes em meu corpo, eu que me tornei rio desde o início desta escrita. Para acessar Curupirá, não é suficiente ler estes escritos, é preciso acessar a tese enquanto poética, tornando-se participante do ato em si. Por essa razão, Curupirá foi filmado e editado, como parte integrante da tese.

Com o rio principal demarcado, podes te guiar, para tuas escolhas de leitura, pelo Mapa Hidrográfico que inicia estes escritos. Nele, tomas conhecimento da existência de nove afluentes, por entre os quais nadas, navegas ou bubuias. O volume de água de cada um, sua importância, é apenas medida em sua relação com o rio principal. Tu, porém, és livre para criar outras relações com eles, quem sabe formar teu próprio emaranhado de rios, desviando o curso de minhas águas para onde desejares, em teus próprios processos de pesquisa e criação, em teu mundo.

Entre os afluentes desta escrita, comunico princípios e processos de criação de Curupirá. Todos estão conectados; por vezes, ao longo da escrita, deixo a conexão evidente, citando outros afluentes e/ou sugerindo que o leitor transite por eles. Estes espaços de conexão entre os afluentes são os **FUROS** da escrita, assim marcados com fonte diferente e caixa alta, quando aparecem. Trata-se de um termo amazônico, furo, que designa um pequeno córrego que faz comunicação entre dois rios maiores, ou entre um rio e uma área de várzea (lagoa formada na cheia do rio) ou igapó (terreno encharcado). Aqui, os furos são esses córregos instantes que fazem conexões, sugerindo que o leitor pode interromper seu curso de leitura ali, para seguir o furo e migrar para outro afluente, caso deseje.

Os afluentes são guardados por Esses.que.não.chegam.a.ser.bichos. Por hora, basta que saibas que eles são seres de floresta que guardam os caminhos de rios, abrindo os caminhos para que ingressem neles. Sugiro pedir permissão a eles para passar. Guardiões de floresta costumam vingar-se de maneira muito traquina e, por vezes, cruel, dos que invadem seu território sem autorização. Para pedires autorização,

é preciso que saibas o que desejas neles, motivo pelo qual te explico o que encontras em cada afluente.

**Nascentes:** As nascentes são irrupções do rio através da terra, começos pelo meio, que alguém poderia querer chamar de introdução, mas que eu não denomino assim. Três nascentes se delineiam em escrita, comunicando as irrupções, a emergência dos sentipensares desta pesquisa.criação: Eu.rio; Decolonizar-me e Topografias.

**Cobra:** operador teórico-poético que atravessa toda a pesquisa. Por vezes montada na cobra, noutras tornando-me o bicho, discuto minhas experiências com cobras ao longo do processo de pesquisa.criação, para a formulação do que compreendo como cartografia.ofídia, meu modo de estar no trabalho e operá-lo, rastejando, nadando e pulando pelo território. Entre escritos e desenhos, que também são texto, construo presenças insistentes da cobra nesta tese, remetendo-me à poética cênica em si ou ao processo de peitopensar, inventar, maquinar a pesquisa.

**Makunaimaçã:** em Makunaimação, percorro um modo de sentipensar a poética que invento para operar, em cena, com o riso ameríndio, por torções, makunaimações do mundo. O que são essas torções, o que torcem e como o fazem no processo de criação de Curupirá, são questões que me orientam nesta escrita.

**Comicidades Ameríndias:** este afluente sai das águas e ganha terra. O leitor precisa caminhar por trilhas imprecisas, enquanto reúno pistas sobre comicidades entre povos indígenas amazônicos, em busca de traçar um plano de composição de pistas acerca dessas comicidades, sem homogeneidade, definição precisa ou ordenamento

lógico. O tom é de uma partilha dos caminhos através dos quais sigo em criação, a partir das pistas que encontro, floresta adentro.

**Onçar:** onça torna-se verbo, onçar, em um afluente que discute o processo de oncificação do corpo da atriz no processo de criação poética. Capturo, aqui, as transformações por que atravessa a atriz.pesquisadora, no processo de habitar salas de trabalho e conceber a encenação de Curupirá.

**Cosmodramaturgia:** a cosmodramaturgia é uma existência dramatúrgica alicerçada na própria concepção de encenação de Curupirá, que se configura como um cosmos em contínua (re)criação, formado por diversos patamares ou estratos, e que não cessa de se diferenciar. Este afluente trata da concepção e produção cosmodramatúrgica de Curupirá, inclusive atravessando o que denomino de Armadilha de Captura, inventada para experimentações situadas entre cena e desenho, que me auxiliam no processo de composição cosmodramatúrgica.

**Narrativas:** as histórias que adaptei como possíveis de serem acionadas em Curupirá, até o momento em que encerrei esta escrita, estão reunidas aqui. O leitor pode visitar cada uma das narrativas cômicas que fazem parte da cosmodramaturgia.

**Chão:** este afluente atravessa ideias experimentadas e postas em cena quanto ao chão em que acontece o Ato. O chão, que já foi composto por tapete de lona salpicado de tinta vermelha e hoje é configurado apenas por iluminação, é o disparador de um discurso cênico acerca das Amazônias, por entre invenções, racializações, colonialidades, mas também território de produção de saberes e modos de vida resistentes, insurgentes.



**Sedimentos:** os rios amazônicos carregam, em seu curso, pedaços de floresta arrancados das margens, que seguem viagem nas águas, a fertilizar outros territórios. Nesta escrita, que poderia ser lida como uma conclusão, embora não haja um fim delimitado para a tese, o leitor encontra sedimentos imagéticos do processo de criação, que seguem seu curso pelas águas, para- quem sabe- inspirar outras criações.

Agora já tens o que precisas para te aventurar, fizeste tuas escolhas. É hora de seguir teu curso pelas águas. Eu não controlo mais o que acontecerá contigo daqui para frente.

Segue  
 como as águas errantes desse rio  
 que faz dentro de si o seu caminho.  
 E não me dês ouvido.  
 Ai! Não queiras saber por mim  
 o teu destino,  
 que eu de ti somente sei  
 o que não queres saber  
 (PAES LOUREIRO, 2017, p.141).

## REFERÊNCIAS

CERNICCHIARO, A. C. Antropofagia e perspectivismo: a diferença canibal em “Meu Tio o Iauaretê”. **Revista Landa**, Santa Catarina, v.3, n.1, p.84-102, 2014. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-3-no-1-2014>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008.

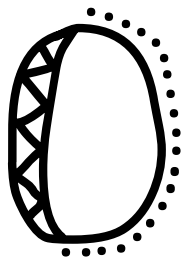
\_\_\_\_\_. **Cantares amazônicos**. 4 ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

\_\_\_\_\_. **Encantarias da palavra**. Belém: ed.ufpa, 2017.

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. Manaus: EDUA, 2012.

ROSA, Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In:\_\_\_\_\_. **Estas estórias**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.155-190.

# Nascentes

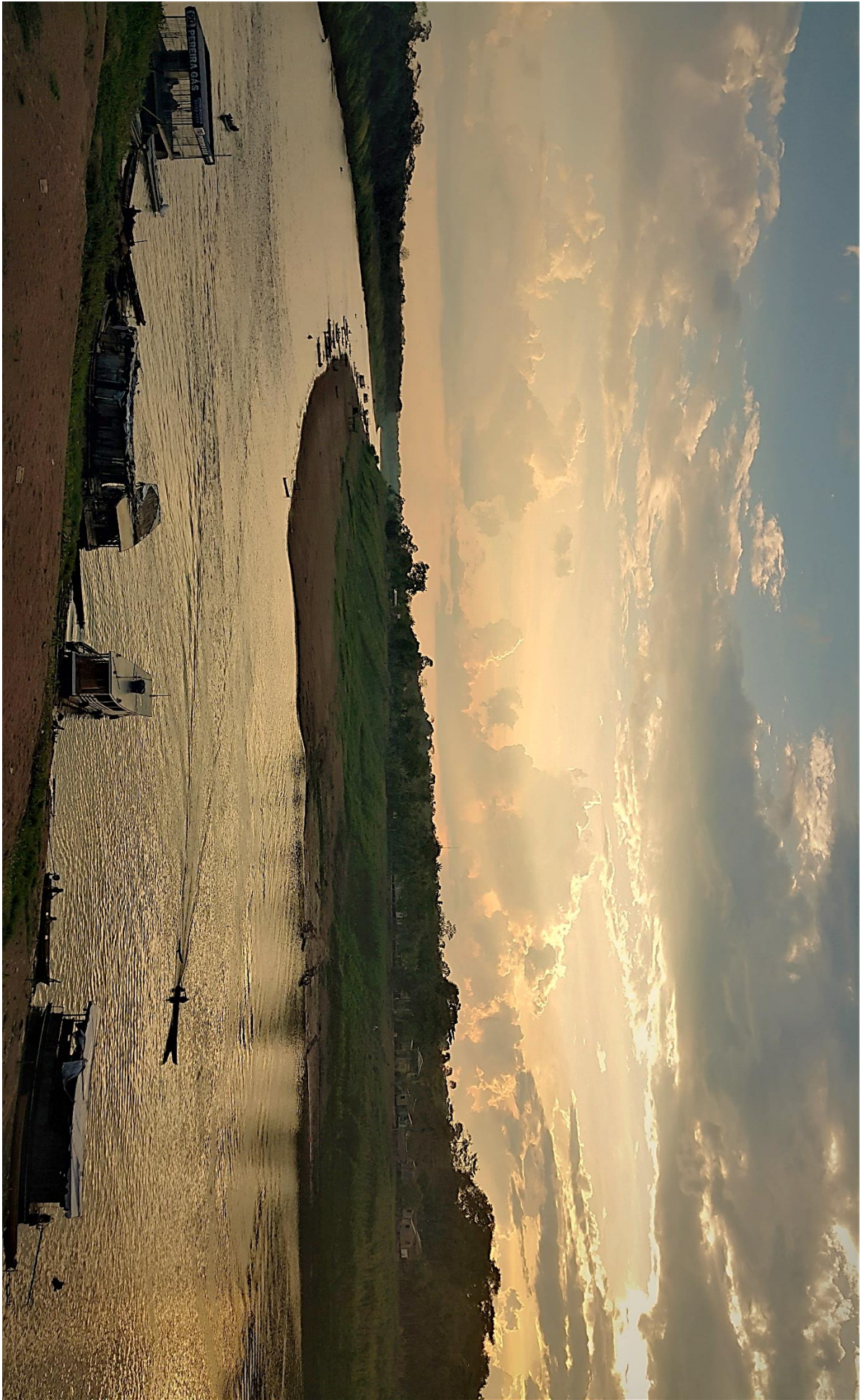


s rios parecem nascer ali. Mas o que são nascentes? Pergunte ao rio onde começa. Aposto que não saberá dizer, não há começo, nem fim em águas. Há, isto sim, um lugar onde as águas rompem o solo, racham sua dureza e finalmente vêm à superfície para serem vistas. Dali, vão se ampliando em largura, em beleza, como cabelos que se avolumam, viram rio. Então afirmo que uma nascente é mais que um começo. É um lugar a partir do qual é possível presenciar um momento singular de disputa entre água e terra. Momento em que a terra cede, as águas vêm à tona e crescem com força diante dos olhos. O que foram as águas antes da nascente e para onde irão depois de divertirem-se, serpenteando o chão, não há como saber.

Eu.rio

Eu sou  
pelo que não sou.  
A minha alma  
dissolveu-se em água.

(PAES LOUREIRO, 2017, p.133)



Corpo dissolvido em águas. O pensamento não está no corpo, como entidade exterior e dicotômica, que se assenta sobre ele. Nesta pesquisa, pensamento é corpo, corpo é pensamento, sensibilidades, ações. São fundidos, mutuamente implicados, continuamente conectados, tornando sem sentido qualquer cisão, sem que, com isso, sejam reduzidos a fantasmas. Eu não acredito em fantasmas. Aprendi, com gente de floresta, a acreditar que há seres visíveis e invisíveis que não somente agem, mas que compreendem o mundo em uma perspectiva própria e que, a depender de quem os vê ou de como veem a si mesmos, são bicho, planta, coisa, gente, tudo ao mesmo tempo. Estados intensivos; nisto, acredito. A humana que experiencio em cena, como também a autora destes escritos, tem também multiplicidade desses estados e se ocupa muito mais deles que de uma incompreensível- desde o ponto de vista desta pesquisa- separação entre corpo e mente, sensibilidade e razão, ação e pensamento, dicotomias que não me servem. Corpo conhece e o conhecimento é incorporado; esse complexo corpo.que.é.conhecimento.que.é.corpo<sup>1</sup> está imbricado a realidades políticas, econômicas, sociais, epistêmicas, históricas, poéticas, que também são, em criação, indissociavelmente, corpo.

Esta escrita não é sobre Curupirá, a poética cênica que é tese tanto quanto cada linha de escritura; a escrita é com Curupirá, criada junto com a cena, ela mesma se constituindo noutras dobradas da cena, do corpo. Na palavra, uma poética, camadas de corpo. A escrita é criação, já que, nela, Curupirá e a atriz.pesquisadora se continuam, em outra poética imanente ao Ato de Traquinagem que levo à cena. Mas Curupirá também se afasta desta escrita, através de linhas de ruptura traçadas no inconciliável entre Escrita e Teatro- embora Teatro talvez já não seja palavra suficiente para o que ocorre neste Ato, entre florestas, xamanismos, comichidades e... Nesse meio do caminho, pleno

---

<sup>1</sup> Sempre que a conexão entre palavras é proposta por mim, uso o ponto ao invés do traço para realçar essa ligação. Invento que o traço não é suficiente. Quando resolvo juntar duas palavras nesta escrita, sua proximidade é maior que a proporcionada pelo hífen. Se me parecer conveniente, a conexão ocorre, também, por síntese das palavras, sem traço, nem ponto, momento em que a junção é tamanha a ponto de eliminar os sinais. É uma estratégia pessoal de escrita que escolho para a tese, sem qualquer conexão entre o que é ponto ou hífen nas normas da língua portuguesa.

de movimento, esta tese se constitui: escrita e cena, escrita.cena, escritacena, corpo.

Imobilidade não existe  
 Interior e exterior são ilusões  
 Nesse rio  
 Transpassa tarde a luz

Um outro rio-luz transpassa noites

Respirar é seu único translado

Movimentos minúsculos inventam  
 imobilidade

Músculos moluscos sangram  
 tumores  
 Extintas terras em superfície  
 de pele  
 Planetária  
 Saliva é cachoeira e rio

Mãos na boca de um feto Universo

Os líquidos do corpo modelam e  
 espraíam  
 O que circula no mudo é mundo

Do tamanho do ar  
 Beleza explode a praia

Tendões de corpos  
 Crianças dentro dos ossos  
 Dançam ainda o que não foi planeta  
 E pedem mundo  
 (RANGEL, 2009, p.37)

Em criação nesta escrita, deixo meu estado humano e adoço para rio. Mulher de águas. Volta e meia, vejo-me diante do Rio Purus, prestes a atravessar para a aldeia Camicuã, dos Pupÿkary<sup>2</sup>, para onde sempre retorno, presencialmente ou não. O Rio Purus, imagem desta escrita introdutória, é o rio mais novo e atualmente mais pulsante em minha vida. Minha experiência com rios, porém, é mais antiga. Habita ossos, tendões, e confunde-se aos líquidos todos de meu corpo em criação.

---

<sup>2</sup> Os brancos atribuíram nomes aleatórios aos povos indígenas no tempo da colonização, desrespeitando a forma como os povos já se denominavam. Nesta escrita, priorizo os nomes tradicionais em detrimento dos que o branco impôs. No mais, este trabalho não é uma etnografia, de maneira que, para saber mais sobre os povos indígenas citados, passo a oferecer outras fontes de pesquisa. Sobre os Pupÿkary, recomendo os escritos sobre o xamanismo de seu povo, do pesquisador indígena Franscisco Cândido Apurinã (2016), bem como a etnografia das narrativas orais desse povo, realizada por Juliana Schiel (2004).

Costumava ter um sonho recorrente com águas. Eu nadava em uma praia de rio, bem no fundo, onde já não dava mais pé, como faço desde a infância. Na Amazônia há muitas praias de rio, algumas com ondas. No sonho, quando resolvia retornar para a beira e colocar os pés no chão, eu não conseguia: a correnteza levava-me cada vez mais para o fundo, enquanto grandes ondas impediam que eu nadasse de volta. Eu fazia força, nadava com muita dificuldade, tinha medo; no final, sempre conseguia vencer a força das águas, exausta, a salvo, em terra firme. Hoje penso: as águas levavam meu corpo para o fundo ou era meu corpo que se fundia à água, reclamando a possibilidade de tornar-se rio? A alguns anos não tenho esse sonho, mas agora digo que é tempo de habitar um corpo.rio de escrita.

Cheia e seca, enchente e vazante sou. Nesses movimentos é que consigo inventar esta pesquisa.

Morubixaba viu, dentro de pouco tempo,  
de rios recortando o almo cupiá da taba,  
e, da sucuriju sugando a grossa baba,  
se envenena, estrebuxa e em pedra se converte...  
Um gemido anuncia o enorme contratempo,  
o arvoredado pôz luto, os rios quasi todos  
secaram e o rumor alijero dos rodos  
parou de percutir.- Tudo ficou inerte.

A folhagem caiu e a floresta já peca  
implorava dos céus as messes dos orvalhos,  
tendo as raises a mostra e desnudos os galhos,  
- e assim foi que se deu a primitiva seca.  
(PFÆNDER, s/d, p.17)

Seca não é mera falta de água, seca é movimento de rio. É o melhor período para visitar Camicuã. Seca é prenúncio de renovação das águas, e pode ser gerada por eventos como a mordida que Morubixada levou da cobra sucuriju, no poema de Lucilo Pfænder<sup>3</sup>. Seca, aqui, é efeito de mordida de cobra, produção de transformações. Algumas secas anteriores

---

<sup>3</sup> O poema é parte do livro que foi encontrado pela parente Iara Souza em meio a entulhos de lixo em uma rua do bairro da Cidade Velha, em Belém. O poeta parece ter dado o livro de presente ao também poeta Bruno de Meneses, incluindo dedicatória. É belo. O livro me chegou às mãos como um presente cheio de afetos. Pouco sei de seu autor, apenas que foi médico, poeta e jornalista, além de pai do também poeta, nascido no Pará, Paulo Fénder. Sobre a grafia de seu nome, no próprio livro há escritos datilografados do autor, que afirma o seguinte: “Em virtude da declaração de guerra do Brasil à Alemanha, resolvi tirar a grafia alemã do meu nome, passando a assinar-me – FÊNDER”. Na capa, porém, é PFÆNDER quem assina a autoria e eu preferi manter assim.

d'eu.rio conectam-se a esta pesquisa. Secas: mordida de cobra, vida se converte em pedra, folhas caem, galhos desnudos, raízes à mostra.

A primeira delas, a primitiva seca, quando tudo ficou inerte, foi seca das paredes que me abrigavam em diversos níveis, enquanto artista: a casa, o espaço convencional de teatro, o território seguro de atuação do meu corpo cômico de palhaça. Há doze anos me reconheço palhaça. Àquela altura, secaram todos os abrigos de minha cena cômica, nos quais eu insistia em permanecer, desde que iniciara minha atuação palhacesca. A atriz e palhaça de Belém, na secura das paredes que se tornavam prisão, passou a perambular pela rua. Desloquei-me pela cidade, pelas feiras livres de Belém (FLORES, 2011). Eu rompia com as estruturas de alvenaria que cerceavam as possibilidades de meu fazer e encontrei a cheia pelas feiras livres da cidade: “mas a Iara encantou-se, as águas dominando, - e assim foi que se deu a primitiva enchente” (PFÆNDER, s/d, p.17).

O curso dos rios amazônicos seguiu, nova seca se avizinhou. Corpo que exasperava pelo encontro com o outro e por novos deslocamentos, desta vez mais extensos. Por um lado, eu estava destroçada; tive esperanças, enquanto artista, não atendidas pela cidade. Alimentava certa falta de credibilidade pessoal em meu trabalho; vivia a solidão, desiludi das parcerias, não conseguia perceber quem poderiam ser os novos parceiros. Por outro lado, dei-me conta, embora parecesse óbvio, do gênero de minha palhaça e do lugar onde atuo: “mulher, palhaça, amazônida”, identificação que encontrei no corpo. O eco de minha descoberta ressoava forte. Aqui, a inércia da seca, a tensão, era ainda maior. Sou asmática desde a infância, sei conviver com falta de ar; porém, se antes a crise era mínima, aqui ela tomava meu fôlego e tornou-se insuportável. Não havia chuva, não havia ar: pouca água, mudanças se avizinhando. Meus galhos estavam mesmo desfolhados, minhas raízes aparentes. Precisava sair para respirar. E nadar. As ruas da cidade já não eram suficientes. Cobrava-me multiplicar, ampliar a experiência restrita a Belém, buscar outras referências de palhaçaria amazônida, especialmente mulheres, o que também me faria sair daquela



aparente solidão. Meu estado viajante arriscou-se, transitando por outras cidades da imensa Amazônia que fui procurar (FLORES, 2014).

Nova aventura de pesquisa, em vida. Nela, procurei um modelo de comicidade em espelho aos meus próprios fazeres artísticos; centrei aquela cartografia na figura da mulher palhaça, acionando, portanto, esse ser cômico- palhaço, agora palhaça- bastante popularizado no Brasil, embora de origem europeia. Viajei para encontros possíveis, que se deram em grandes cidades dos Estados do Pará, Amapá, Rondônia, Acre e Amazonas, em especial as capitais. Quando retornei daquelas viagens, dos encontros com cerca de quarenta mulheres palhaças amazônidas, percebi que nunca havia estado tão perto e, simultaneamente, tão longe de um pertencimento que inventei para mim; sou Amazônia, tanto quanto a tal “Amazônia” é sempre outra, através e para além de minha experiência. A “Amazônia” que eu busquei tanto conhecer, era ainda maior e mais complexa do que eu podia imaginar, abrangendo tantos outros pertencimentos sobre os quais eu não tinha ideia.

Eu dediquei aquela pesquisa a Makunaima, que reconheci como deus do teatro amazônida. Àquela altura, eu já conhecia a existência de Makunaima, ente sobrevivente entre povos indígenas dos arredores do monte Roraima, os povos Pemon; soube também de sua importância para a compreensão daquelas cosmogonias amazônidas de floresta, embora não tivesse chegado ao Estado de Roraima com a cartografia que eu traçava naquele momento. Eu não tive recursos financeiros nem tempo para aportar na capital Boa Vista, tampouco entre povos da floresta, tanto dali, quanto de outros lugares. Através das palhaças com quem me encontrei, percebi que havia mais do que eu me propusera a ver naquela experiência de Amazônia urbana. Foi principalmente em Rio Branco, no Acre, que ouvi relatos sobre a existência de figuras cômicas em duas comunidades indígenas daquele Estado, onde havia uma espécie de relação entre o riso e o que me relatavam enquanto “aspectos sagrados” de certos povos locais.

Ao final dos escritos daquela pesquisa, já em tempo de enchente, algumas pistas deixavam evidentes as lacunas do mapa de então, para

meus anseios como artista-pesquisadora. Tratei de minha frustração com o fato de a pesquisa ter se concentrado em capitais e outras poucas cidades do interior (FLORES, 2014). Limitação importante do trabalho, não somente por demarcar a incompletude de qualquer pesquisa, como também por abrir caminhos para os próximos movimentos de rio que se seguiriam àquele. Eu invento que não parei de viver, desde então, a imaginar a imensidão de amazônias possíveis floresta adentro e os sons de riso que dali emanavam, os quais não pude conhecer, mas que, de alguma forma, meus ouvidos captaram rumores.

Digo que eu ouvia o *huruhuru* da floresta. A antropóloga Joana Overing (2000) conta que os indígenas Piaroa denominam os sons de riso e conversa vindos da comunidade e ouvidos de longe, na floresta, de *huruhuru*. A palavra se traduz literalmente por “rugido do jaguar”, palavra também usada para designar o poder de um feiticeiro. O *huruhuru* é, assim, uma espécie de força humana produzida pelas palavras e risadas da comunidade, que se ouve de longe, sinal de seu contentamento e prazer, aspectos importantes para que haja boa comida e para que crianças cresçam saudáveis. Ela se relaciona, portanto, tanto ao riso, tanto quanto ao xamanismo. Invento, então: quem me chamava para dentro da floresta era o jaguar, a onça pintada. Os rumores que ouvira eram sons de seu rugido. Esta pesquisa acontece, assim, porque a onça me chamou- ou tentou devorar-me?- e tenho desejo de encontra-la, misturar-me a ela, onçar(-me).

A pergunta que segue é: como atender ao rugido do jaguar? Por que resolvo fazer um esforço de encontrar modos de enunciação e criação com essas amazônias? A onça chama para um aprendizado sobre a floresta, seus saberes e poéticas, a reclamar seu lugar no corpo da atriz-pesquisadora e no campo da pesquisa em arte. Artista local, criando a partir de seu local, sem deixar de reconhecer que esse local não é determinado, representável, mas experiência de fronteira com tantas outras geografias. Mais adiante, volto a falar em fronteiras. Aqui, sigo afirmando que, primeiro através de meus ouvidos, o jaguar faz lembrar que me interessei por saber mais sobre outras terras, que sobre a região em que vivo, mesmo que viva em uma Amazônia, dentre

tantas outras que existem aqui. Que criei, até aqui, com um modelo de comicidade, palhaçaria, mas que não é a única possível, nem universal. Conheço palhaçaria e desconheço o *huruhuru* amazônico, risos tornados outros, exotizados, invisíveis em minha experiência. Tempo de singularizar e decolonizar minha experiência com a comicidade.

Eu podia compreender que, para conhecer essas amazônias com as quais ansiava criar, precisava ampliar meu olhar acostumado; era mesmo preciso adentrar a floresta, e deixar mais porosas, alargadas, as linhas anteriores que delimitaram as pessoas e acontecimentos que desejei encontrar. As pistas que ficaram pelo caminho da pesquisa anterior indicavam a potência de comicidades para além do foco no gênero- ao menos da maneira como eu discutia naquele momento-, e na própria palhaçaria. Isso não significava que eu não reencontraria o gênero, minha e outras existências de mulher, humanas e não-humanas, rio abaixo ou rio acima. Tampouco significava que procuraria por algo para ocupar o lugar da palhaçaria, por assim dizer. Havia algo com que me encontrar. Terceira seca então chegou. Nova necessidade de deslocamento.

Neste momento, a seca que impulsiona minhas viagens é o corpo. Olho-me ao espelho, após os trânsitos anteriores, após secas e enchentes que precederam esta estação. Vejo palhaça, nariz vermelho, herança europeia em trânsitos, embates e alianças nestas Amazônias. Olho-me em sala de aula- tornei-me, nesse meio tempo, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA-, vejo-me ensinando palhaçaria, indicando leituras de autores que nem meus alunos, nem eu, sabemos pronunciar bem o nome, ou de outros brasileiros que ensaiam e ensinam essa pronúncia há tempos. O problema não são eles, nem é uma questão de pronúncia; o problema é quando sabemos somente deles e não conseguimos pensar sobre que mecanismos fizeram a cisão entre “eles” e “nós”, tornando-os importantes, respeitados e conhecidos, e nós, os atrasados, não importantes ou não conhecidos, que mal sabem pronunciar seus nomes. Olho-me no dia a dia, comendo peixe envenenado com resíduos que as grandes empresas de mineração depositam nos rios amazônicos. Compro legumes, frutas e verduras, cultivadas com agrotóxicos, em

áreas de plantio criadas às custas da derrubada de áreas verdes e invasão de território indígena, no melhor estilo Agro.é.tech.agro.é.pop.agro.é.tudo. Agro é veneno e bancada ruralista. Corpo rico em metais pesados, corpo esmagado pelo latifúndio, pelo extrativismo capitalista. Vejo-me dirigindo um carro que passa ao lado de um braço de rio, tornado canal, dentro de Belém, exalando o mau cheiro de sua morte enlixarada, como também cheira mal o extermínio dos povos da floresta, endossado pela direita conservadora e assassina que chegou ao poder no Brasil.

Estejamos atentos às políticas de extermínio disfarçadas de discurso para o desenvolvimento. É preciso combater as políticas de morte cheirando a agronegócio, mineração e hidrelétrica, evidentes em discursos fáceis e sem profundidade, colonizadores, a escamotear práticas que vão desde o confronto covarde das chacinas, até a extinção e o afrouxamento de órgãos e leis conquistados com sangue, tudo isso atravessado pelo silenciamento, invisibilização e exotização dos povos da floresta. Mas é preciso também guerrear contra a pena, o desencantamento. A floresta é mais do que a mata distante.

A mulher que escreve esta tese se reconhece negra, indígena. Neta de Helena, sobrinha de Selma, parente de tantas mulheres de religião afrobrasileira, vivas ou mortas, sobre as quais sei que incorporavam, principalmente, entidades indígenas. Pergunto sobre elas, sobre as entidades que recebiam, pergunto sobre Ivone, esposa do falecido tio Césio, uma das poucas que mantém sua prática religiosa. A família cala, fala baixo, fala pouco, fala mal. Práticas demoníacas. Meu pai tinha curadas suas doenças banhando-se com banho de cheiro, era levado pela vovó Helena para receber os cuidados de uma conhecida curandeira. Hoje esses costumes tornaram-se obsoletos, estranhos, diabólicos talvez. E sobre os caboclos daquelas mulheres da família não se fala mais, mas sei que estão vivos.

Lembro de Tia Ângela, minha tia-avó, que nos recebeu em sua casa, em Salvaterra, no Arquipélago do Marajó, quando eu tinha dez anos. Outra dessas mulheres sobre as quais não se fala muito. Ela observava-me, certo dia, enquanto eu tomava banho de praia de rio o dia inteiro,

até que me tirassem quase à força de lá. Eu não saía da água, sempre fui assim. Eu a ouvi dizer a meu pai: “Cuidado com essa menina nas águas”. E então ficou estranha, diferente, dizendo coisas, era o que viam meus olhos de criança. Tiraram-na de minha frente, disseram que ela era assim por ser “metida com macumba”. Eu ouvi bem? Cuidado com esta menina nas águas. Cuidado com esta menina das águas. Ela pode deixar-se levar, ao cansar de tanto nadar para alcançar a terra firme, quando essa terra lhe parecer cada vez mais branca e colonizadora.

Eu já tomei chá de ervas para enjôos, dores de estômago e cansaço. Andiroba para garganta e músculos inflamados. Já usei fava de jucá para ferimentos e também já me perfumei com o perfume que vovô ensinou alguns filhos a fazerem, a base de patchouli e outras essências aromáticas da Amazônia. O mesmo que um namorado uma vez sentiu em mim e disse que era cheiro “de macumba”. Por que sempre retorna com tanto medo e desdém essa palavra, “macumba”? Por que não me contaram de onde vim? Por que as pajelanças das mulheres da família são tão silenciadas, quanto temidas? Andréa Bentes Flores. A família não fala sobre nosso sangue negro e indígena, mas tem orgulho das influências brancas: “judeus”, assim enunciados pela família, para os Bentes; espanhóis para os Flores. Espanhóis?

Família Flores. Esse nome eu tomei para mim, porque as coisas que estão no mundo são para serem tomadas mesmo, ocupadas. Mas esse nome não é meu. Não era. Meu avô, João Flores, nascido em 1902, o mesmo que fazia perfumes de ervas e raízes, com cheiro “de macumba”, era filho de escravos e vivia como uma espécie de escravo doméstico, mesmo após a abolição, já nessas formas contemporâneas de escravidão que conhecemos bem. A família lhe deu o sobrenome: Flores, talvez de espanhóis, ou de algum outro povo branco europeu. Também passou a ser chamado de João. Vovô ganhou o nome e muita violência. Quando se entendeu, ele fugiu, levando consigo nome e sobrenome. Negro, mas absolutamente odioso de sua cor, marcas da violência. Ensinou o ódio aos filhos, ensinou a feiúra associada à pele negra e todas as piadas racistas que fazem parte do repertório da família. Vovô teve quatro esposas e parece que era bastante violento com elas, inclusive com a

última, minha avó Helena, marajoara da cidade de Breves. Ele ouvia Adolf Hitler falar no rádio e o admirava. Vovô se foi há alguns anos e deixou as cicatrizes para os filhos. Família Flores, nome colonizador. Quando me identifico como Andréa Flores, levo comigo a herança de vovô e uma histórica tentativa de embranquecimento da família. Nem tudo são flores, entre os Flores. Só que agora o nome é meu e desta geração para frente não é mais nome de branco.

As plantas  
me ensinavam de chão.  
Fui aprendendo com o corpo.  
Hoje sofro de gorjeios  
nos lugares puídos de mim  
Sofro de árvores (BARROS, 2010a, p.115)

## Decolonizar(-me)

Eis o movimento do rio que me impulsiona em viagens, mais uma vez. Continuo em busca do riso, de comichões, mas digo que é preciso decolonizar: o riso, o corpo, sensibilidades de mundo. Tudo está em seca: meu nome, o modo de viver e sentipensar o mundo, a Amazônia urbana que conheço, meu riso, o Teatro que faço e ensino. Invento que é floresta adentro o lugar para onde preciso deslocar-me. Tenho necessidade da cena, poetizar a pesquisa acompanha a poetização por que passo. A pesquisadora coloca-se no lugar de poeta da cena, criadora, a serpentear o novo território de viagem em busca do *huruhuru*, de comichões de floresta e as formas de sentir.pensar.agir a elas imbricadas, por elas produzidas, a operar com regimes de poder, saber e ser, que se situam, acredito, nas fissuras dos regimes de colonialidade. Curupirá acontece enquanto atravesso comichões ameríndias da Amazônia de floresta profunda, uma virada decolonial. Aqui, rio enche, seca, enche de novo e eu sigo essas transformações como um movimento de vida, mais do que um momento de criação. Como, porém, traçar um curso de rio por vias decoloniais?

Gostaria que os brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. Quero fazê-los escutar a voz dos *xapiri*, que ali brincam sem parar, dançando sobre seus

espelhos resplandecentes. Quem sabe assim eles queiram defende-la conosco? Quero também que os filhos e filhas deles entendam nossas palavras e fiquem amigos dos nossos, para que não cresçam na ignorância. Porque se a floresta for completamente devastada, nunca mais vai nascer outra. Descendo desses habitantes da terra das nascentes dos rios, filhos e genros de *Omama*. São as palavras dele, e a dos *xapiri*, surgidas no tempo do sonho, que desejo oferecer aqui aos brancos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.65).

Sentir.pensar.agir a floresta, sentir.pensar.agir a pesquisa. Isto me parece próximo de uma fala de artista sobre pesquisa em Arte, imbricada a um processo de criação. A criação não dicotomiza sensação, pensamento, ação. Tudo está imbricado, movente, no processo. E, como em Curupirá criação artística e floresta se imbricam, nessa enunciação também posso dizer que isso acontece. Sentir.pensar.agir parece ser um modo mais próximo de se referir ao viver dos povos da floresta, como também de meu Estado em pesquisa.criação em uma perspectiva decolonial.

Os teóricos decoloniais Pedro Pablo Gómez (2014) e Walter Mignolo (2014) acreditam na enunciação do sentir, pensar e agir como dimensões da práxis humana que, entrelaçadas, são potentes para abordar questões complexas do mundo atual, inclusive estéticas, a que prefiro denominar de poéticas. Enunciar os três verbos juntos é a tentativa de propor uma outra opção às dualidades da retórica hegemônica ocidental, superando a separação racionalidade versus emoção. Como parece ocorrer com outros povos indígenas na América Latina, os amazônicos parecem compreender isto há tempos.

Em suas incursões junto a comunidades da costa colombiana, o sociólogo local Orlando Fals Borda (2015) passa a utilizar o termo “sentipensar” como forma de enunciar o modo como as pessoas daquelas comunidades não separam sensibilidade e razão em seus modos de viver. Utilizando-se do mesmo termo, o antropólogo colombiano Arturo Escobar (2014) explica que ele realça o modo como certos povos, a exemplo daqueles com as quais conviveu Orlando Borda, aprendem a se relacionar com a terra. Para eles, a existência da terra em que vivem é mais que um espaço sobre o qual se elabora um pensamento, configurando-se e

existindo inseparavelmente das experiências sensíveis que o constituem, por entre culturas e saberes.

Quando Davi Kopenawa, xamã yanomami, enuncia suas palavras ao antropólogo Bruce Albert para que sejam publicadas em um livro, ele deixa claro, a meu ver, que deseja que os brancos entendam esse modo singular de se relacionar com o mundo. A experiência com a terra, a floresta, é mais que um espaço ocupado, coberto por vegetação. Repleta de *xapiris* que brincam por ali, essa terra é povoada por habitantes que nascem de rios, filhos de *Omama*, cujas palavras, aliás, são as que o xamã enuncia, ao convidar os brancos a ouvir o que tem a dizer. A floresta não é somente o que Davi Kopenawa diz sobre ela. É preciso remeter suas palavras a *Omama*, aos *xapiri*, e compreender que existe uma experiência sentipensante singular, entre humanos e não-humanos naquele território.

Deixo-me contaminar, em minha atitude enquanto artista pesquisadora, por esta compreensão. Não acredito que penso. Sinto.penso.ajo, em cena e escrita, em corpo. Ou, como prefiro dizer ao me referir a meus processos nesta pesquisa, peitopenso. O verbo que escolho para mim é *peitopensar*, em proximidade às discussões que acompanham o sentipensar e o sentir.pensar.agir. Aprendi o termo com o antropólogo Pedro Cesarino (2011) e passei a considera-lo contra-hegemônico e anti-dualista. Peitopensar é usado pelo antropólogo como tradução possível do modo como o povo indígena Marubo se refere à a atividade de pensamento, na língua deles designada pela palavra *china*. O significado dessa palavra seria algo próximo de princípio vital, uma ausência de cisões entre pensar e viver. Mais do que isso, a palavra faz referência a uma localização espacial específica do corpo, acrescida da atividade de pensarviver, de maneira que é melhor traduzível por peitopensar, “um pensamento visual ou uma imaginação, cuja sede, aliás, é o peito e não o cérebro” (CESARINO, 2011, p.39). Nas secas e cheias desta pesquisa, digo, então que vou me encontrando com xamanismos, saberes, o sentir.pensar.agir da Amazônia de floresta profunda. Eles se tornam operadores teórico-poéticos de peitopensar Curupirá.



É mesmo preciso peitopensar, acionar diferentes disparadores, visitar o peito e todas as sensibilidades afetadas pela experiência com comicidades de floresta, para estar em cena com possibilidades inventadas de criação. Não considero, aqui, que comicidades ameríndias existam como fenômeno identificável, passível de descrição, enquanto categoria específica e exótica da comicidade universal. Minha questão, assim, afasta-se de querer responder “do que riem os indígenas amazônicos?”. Prefiro seguir por: “como crio com comicidades ameríndias amazônidas?”.

Crio com intensidades que reviram meu peito, com sensibilidades de mundo<sup>4</sup> envoltas no acontecimento dessas comicidades, entre sentidos que se constituem nos próprios movimentos d’eu.rio. Noutro momento destas águas, meus escritos aprofundam essas discussões, envoltas no processo de criação de Curupirá. Aqui cabe dizer que não busco enquadrar as comicidades ameríndias como facetas de um suposto “cômico” universal, “recorrente” em diversas culturas, temporalidades e geografias. Em Curupirá não crio com universais, procuro fazer opções decoloniais de criação.

Entendo como parte da retórica da modernidade a invenção de formas universais de pensar, sentir e agir, cujo centro está em pessoas, lugares, línguas e instituições europeias e euroamericanas. A modernidade, neste sentido, é entendida como retórica (não como período histórico), cujo duplo inseparável é a colonialidade, algo que compreendo junto à rede modernidade/colonialidade/decolonialidade, formada por um grupo extenso de pesquisadores e ativistas, na perspectiva dos estudos pós-coloniais e decoloniais latinos e latino-americanos. A colonialidade surge em crítica a certos discursos acadêmicos e políticos centrados na ideia de que, com o fim dos governos coloniais e a formação dos Estados-nação nas periferias, vivemos agora em um mundo descolonizado e pós-colonial. Os teóricos decoloniais afirmam o contrário, que a divisão internacional do

---

<sup>4</sup> Sobre o uso do termo “sensibilidades” ao invés de “visão” de mundo, eu escrevo acompanhada de Walter Mignolo (2017, p.20): “Utilizo a expressão ‘sensibilidade de mundo’ no lugar de ‘visão do Mundo’ porque o conceito de ‘visão’ é privilegiado na epistemologia ocidental. Ao sê-lo, bloqueou os afetos e os campos sensoriais, um só dos quais é a visão”.

trabalho entre centro e periferias, assim como a hierarquização étnico-racial das populações, formada durante vários séculos de expansão colonial-europeia, não se transformaram significativamente com o fim do colonialismo e a formação dos Estados-Nação na periferia. Do colonialismo moderno, vivemos sua transição para a colonialidade global, por meio da qual foram transformadas as formas de dominação implantadas pela modernidade, mas não a estrutura das relações centro-periferia em escala mundial (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007; MIGNOLO, 2014b).

Em uma perspectiva decolonial, questiona-se, assim, o mito da colonização e a tese de que a pós-modernidade nos conduz a um mundo desvinculado da colonialidade. Esse enfoque não está reduzido a nenhuma disciplina específica, mas surge da experiência mesma do terceiro mundo. Através dele, compreende-se que o capitalismo contemporâneo ressignifica, em um formato pós-moderno, as exclusões provocadas pelas hierarquias epistêmicas, espirituais, raciais/étnicas e de gênero/sexualidade sustentadas pela retórica da modernidade. A luta que se segue, então, vislumbra a decolonialidade, um segundo movimento de descolonização. O primeiro teria ocorrido a partir do século XIX, pelas colônias espanholas, e seguido no século XX, pelas colônias inglesas e francesas. Incompleto, limitou-se à independência jurídico-política das periferias. Já este segundo movimento, de decolonialidade, é um processo de longo prazo, que terá de ser dirigido às múltiplas hierarquias raciais, étnicas, sexuais, epistêmicas, econômicas e de gênero que a primeira descolonização manteve intactas. Trata-se de uma tarefa de fazer, pensar e estar sendo, que busca o desprendimento das normas e hierarquias modernas, como o primeiro passo para nos refazermos. Aprender a desaprender, para reaprender de outra maneira (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007; MIGNOLO, 2014; 2014b).

Uma das variadas discussões que atravessam a perspectiva decolonial, de relevância para esta pesquisa, é a superioridade atribuída ao conhecimento do colonizador em muitas áreas da vida. Esse foi um aspecto abordado enquanto colonialidade do poder, termo cunhado por Aníbal Quijano, para designar as estruturas anglo e eurocêntrica

de pensamento e representação que continuam a dominar grande parte do mundo. Os povos colonizados foram submetidos não somente a uma exploração voraz dos recursos naturais e materiais, mas também a uma hegemonia de sistemas de conhecimento, que ressalta os efeitos epistêmicos do colonialismo como um dos mais prejudiciais, de longo alcance e menos compreendidos. Por essa via da colonialidade, entrelaçada aos processos da economia-política, os conhecimentos subalternos, aqueles deslocados para fora dos centros hegemônicos, foram e têm sido excluídos, omitidos, silenciados e ignorados, com frequência considerados uma etapa mítica, inferior, pré-moderna e pré-científica do conhecimento humano. Isto tem legitimado o silenciamento de saberes não produzidos pelas elites científica e filosófica da Europa, as quais detém o status de produtoras de conhecimento “verdadeiro” (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007; ALCOFF, 2017; MIGNOLO, 2014b).

Em Curupirá preciso constantemente desaprender para reaprender sobre comichidades e sensibilidades de mundo em que são produzidas, desafiando o corpo a desprender-se, romper em criação com hierarquias de ser, saber e poder que experimento, inclusive, em minha trajetória de vida. Que o teatro, que as artes, sejam usadas para “descatequisar”, em contraste com seu uso catequisador do passado, como propõe o indígena Kaká Werá (2017), tratando da histórica relação entre teatro e tentativas de catequização de indígenas brasileiros. Em minhas palavras, que o teatro que acontece aqui, em uma perspectiva decolonial, seja capaz de perceber essa conexão histórica com a colonização, discuta os contextos e forças em que ela se constitui e procure, dessa e de outras formas possíveis de serem inventadas, descolonizar(-se), acontecer, talvez, como ato decolonial, de si mesmo, das comichidades, do corpo.

Acredito que é necessário localizar geograficamente e pluriversalizar a experiência das comichidades ameríndias, e é nesse percurso que a opção decolonial me auxilia. Como tantas opções possíveis, a decolonial é apenas uma das que poderia seguir nesta pesquisa em arte, mas acredito que ela é a que está mais próxima de

meus anseios como artista e pesquisadora e dos caminhos que tenho encontrado em criação. Entendo as comichões ameríndias como atos (não fatos dados, descritíveis) arraigados na multiplicidade de existências humanas e não-humanas em acontecimento nas Amazônias. Eu as reconheço por sua operação também em mim, a partir do contato com esses atos, e que, mais do que designar a provocação do efeito universal do riso, opera o risível como ato de resistência decolonial, afetando modos de ser, saber e fazer que levo à cena em Curupirá.

A opção decolonial no campo artístico compreende, segundo Pedro Pablo Gómez (2014), uma busca por desligar-se do controle da estética moderna colonial. Através dessa opção, me posiciono no fronteiro pertencimento junto aos povos indígenas e a outros que temos sido negados, silenciados, julgados incompetentes para a produção artística, expulsos da história, subalternizados, racializados, escravizados. Escolho pensar a arte, em pesquisa e criação, a partir deste grupo que a colonialidade trata como não-seres, afastados do centro ontológico, epistêmico e artístico. Concebo as possibilidades de experiência artística, para esta pesquisa, como imbricamentos entre sensibilidade, razão, conhecimento, vontades, sentimentos, resistências, entre outros processos não dissociados de suas comunidades de origem, em entendimentos que procuro não reduzir à arte ocidental- e neste caso específico, ao que o teatro ocidental compreende enquanto comichão-, avaliada por toda uma maquinaria teórica e discursiva que tento superar.

A opção estética decolonial, que eu prefiro denominar de opção poética decolonial, é uma ação política, ética e epistêmica de comunidades políticas globais, movimentos sociais e pessoas que se deram conta, em sua própria experiência, de que são objetos do regime colonial da modernidade em sua dimensão artística, e estão relegados à periferia da existência. Em diálogo com Pedro Pablo Gómez (2014), digo que, a partir desse lugar de margem, dos interstícios da colonialidade, desde a fronteira, pensada como o lugar em que o centro rompe violentamente o mundo para produzir a exterioridade, os que optam pela poética decolonial, como tento fazer com Curupirá, constroem

um lugar de enunciação a partir do qual projetam o horizonte de sua atividade imaginativa e criadora de outros mundos possíveis. Através dessa opção, práticas diversas, muitas vezes silenciosas, compartilham entre si a experiência das violências da colonialidade nos corpos e um horizonte de expectativas e trabalhos voltados à criação de mundos nos quais seja possível deixar de ser colonizados, em um projeto transnacional, intepistêmico e intercultural (GÓMEZ, 2014).

Poéticas decoloniais não são uma missão que quer ocupar o lugar do adversário, mas mostrar que o adversário é sempre uma opção, não a única opção. É a busca de um caminho que desmonta tudo aquilo que encobre, desodoriza, silencia ou deforma, o sentir, pensar e fazer- neste caso também o rir- não como categorias para hierarquização de pessoas, mas como potências para configuração do que Pedro Pablo Gómez (2014) denomina de zonas de abordagem de questões complexas do mundo atual, dentre elas questões poéticas- o leitor já conhece minha predileção pelo termo “poética”, ao invés de “estética”-, numa diversidade não homogênea de saberes, conhecimentos e práticas. Eu procuro criar neste lugar, é nele que posiciono Curupirá, não como filiação, mas como um dar-me conta de necessidades artísticas de resistência e re-existência.

Entre comicidades ameríndias, saberes e sentipensares, experimento, em Curupirá, uma poética de fronteira, decolonial, de re-existência. Re-existência é termo que aprendo com Adolfo Albán Achinte (2017) e que me acompanha ao longo destes escritos. As re-existências envolvem, segundo o autor, dispositivos gerados historicamente pelas comunidades para reinventar a vida, em confronto com padrões de poder que determinam a maneira como estas populações devem viver e que lhe negam condições de existência. Dentre esses dispositivos, estão as poéticas de re-existência. Trata-se de atos políticos e artísticos decoloniais que procuram desestruturar as formas materiais e simbólicas de poder e dominação, construídas e circulantes no contexto da colonialidade. Enquanto essas formas de poder buscam universalizar uma concepção de arte, que marginaliza e outrifica comunidades excluídas da possibilidade de criar artisticamente, poéticas de re-

existência interpelam, combatem e põem em questão as narrativas de exclusão e marginalização.

Nos meandros da criação artística e da produção de saberes para e através de Curupirá, o duplo caráter do projeto que crio nesta pesquisa, poético e político, multiplica-se em vários outros, que dizem respeito a questões que considero mais profundas de minha condição enquanto artista amazônica e das condições de vida de povos indígenas locais, em nossas diferenças, como também da produção de conhecimento em arte. Ao propor que meu Ato é uma poética de re-existência, faço conexão com variadas formas de re-existências dos povos da floresta na Amazônia, assim como de minha sobrevivência enquanto artista, mulher, negra, indígena, amazônica.

O rio que sou torna-se mais denso, e eu posso perceber que meus movimentos de seca e cheia são menos centrados em uma experiência de dentro, existencial, que em uma condição cultural, epistêmica, política e econômica sobre a qual me dou conta. É a localização fronteira dessas águas que me leva a isso. Comichões ameríndias como disparadoras de ação poética e política de fronteira. Nessa experiência, não deixo de ser a mulher urbana, palhaça, atriz, professora de teatro em Belém-PA; mas estou sempre e indefinidamente atravessada por diferenças, que tanto passam a me constituir, quanto me atravessam por linhas inventadas, que mobilizam a criação poética. Não uma diferença forjada no pensamento acostumado a categorias, exotizações, reducionismos, mas aquela que questiona a des-localização do conhecimento, algo que me move ao longo desta pesquisa.

Linda Martín Alcoff (2017), em estudo acerca do trabalho de Walter Dignolo sobre o conhecimento subalterno, trata da necessidade de reinscrever a simultaneidade, numa tentativa de revelar e deslocar a lógica do mesmo pela qual os europeus têm representado os outros. O colonizador, a hegemonia anglo e eurocêntrica, segue como parâmetro, tornando a diferença algo invisível e ininteligível, des-localizando sua ocorrência. Nesse sentido, ao invés de categorias hierárquicas, é preciso pensar através e para além das limitações, inserindo a diferença colonial na composição de categorias pluralistas e

igualitárias, em simultaneidade, superando a tentativa de fazer tudo parecer, isto digo com palavras minhas, não somente versões do mesmo, como produtos das hierarquias que inserem esse mesmo no parâmetro amis elevado de saber, ser e poder. No caso de Curupirá, desta tese como um todo, busco criar acionando comicidades e saberes em sua diferença, enquanto acontecimentos e atos localizados e, portanto, não classificáveis nos enquadres universalizantes.

O conceito de pensamento ou epistemes de fronteira, também de Mignolo, segue a ideia de superar a distinção entre sujeito e objeto, conhecedor e conhecido, não no sentido de sincretismo, mestiçagem, mas de cumplicidade subversiva com o sistema, ideia que aprecio para as resistências e re-existências que vejo emergirem no processo de criação. Ao invés de descrever os lados da fronteira, fazê-lo a partir de sua exterioridade, localizando os saberes subalternos na fronteira, zona de contato, local de pura diferença, de fissura ou falhas da hegemonia ocidental. Dentro e fora do imaginário hegemônico, as epistemes de fronteira têm capacidade crítica em ambas as direções, em posição duplicada, tornando-as capazes de transformar a rigidez das fronteiras epistêmicas e territoriais, ou os modos como e onde elas são identificadas (ALCOFF, 2017; CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007).

Situo as comicidades ameríndias, nesta pesquisa, poeticamente, como acontecimentos de fronteira, potencializando a possibilidade que essa localização oferece. E é por essa localização fissurada que eu as acesso, não como fenômeno isolado, homogêneo ou situado do outro lado de uma classificação hegemônica. Curupirá ocupa esse território fronteiriço. Nesse sentido, também reconheço que a identificação “indígena” ou “ameríndia”, a acompanhar a noção de comicidade com a qual crio nesta pesquisa, não é isolada de contato, mas existente em mesclas interétnicas.

Sobre uma dessas mesclas, aprendo com Agenor Sarraf Pacheco (2012). Trata-se das trocas e empréstimos culturais entre índios e negros, marca do processo histórico de colonização na região, como também de formas de resistência à dominação de suas artes, corpos e pensares, como ele afirma. Em se tratando de Amazônia, ele sugere que

há profundas interconexões entre os saberes e modos de vida de indígenas e negros, de maneira que seria mais correto falar em afroindianidade, para pôr fim aos essencialismos e habitar os interstícios em que se constituem as realidades culturais amazônicas.

Eu me reconheço como mulher afroindígena e levo para a pesquisa, em meu corpo, as experiências de outras mulheres de minha família que também habitam esse estado de mescla. Para a pesquisa, no entanto, sigo usando o termo “indígena”, não como marcador de uma etnicidade inequívoca, essencialista, mas partindo dos modos como os povos indígenas com os quais tive contato se reconhecem. Minha escolha por não trocar o termo vem, ainda assim, acompanhada do desafio de peitopensar e criar em fronteira, entre múltiplas mesclas, que constituem não somente a experiência de criação de Curupirá, como também a compreensão sobre comichidades ameríndias que aciono para a pesquisa.

As comichidades ameríndias são atos de diferença colonial, situados em posição duplicada, que me permitem capacidade poético-crítica em ambas as direções: dos saberes subalternos, e do sistema-mundo europeu/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial. São, ainda, acontecimentos atravessados por mestiçagens e trocas culturais, permeadas por mesclas interétnicas, longe da ideia de pureza, fixidez ou de tradição isolada no tempo e no espaço. Ao habitar essa fronteira, as comichidades atravessam meu corpo em processo de criação, em formas de viver, sentir e pensar, formas poéticas decoloniais e de re-existência.

## Topografias

Minha opção decolonial gera certas potências no território desta criação, que capturo no que denomino de topografias. Em tempos de seca e cheia, a paisagem amazônica é profundamente alterada, raízes evidentes ou submersas, áreas habitáveis ou alagadas. Vias de



deslocamento a pé ou de transportes motores podem se tornar, por exemplo, extenso curso de rio navegável. A superfície e os ecossistemas se modificam com os movimentos dos rios, gerando diferentes configurações topográficas do território. A topografia seria uma espécie de estudo dessas superfícies, ao menos para esta pesquisa. A movência do rio que sou, com as escolhas poéticas que faço, geram determinadas configurações na superfície deste território de pesquisa.criação.

Uma dessas superfícies topográficas diz respeito ao tipo de interlocutor que escolho para dialogar. Eu estou acompanhada de obras de teóricos e poetas, aqui compreendidos em igualdade de grandeza e localizados em pontos específicos de observação. Minha escrita, sempre que possível, dialoga com autores indígenas e membros de comunidades tradicionais, numa espécie de ativismo contra a colonialidade do saber e seus silenciamentos. No percurso, busquei também autores amazônidas, brasileiros e latino-americanos em geral, mesmo que não se apresentem como indígenas, mas que também o podem ser do ponto de vista dos processos de mestiçagem que nos constituem, considerando ainda que eu não acredito em identidades fixas. Com essa atitude, busquei reduzir a presença de autores norteamericanos e europeus, não no sentido de recusar alianças possíveis, mas em um esforço pessoal- e inédito em minha trajetória artística e acadêmica- de construir diálogos com autores que produzem desde o lugar fronteiriço desta criação.

“Esta não é uma crítica anti-europeia fundamentalista e essencialista. Trata-se de uma perspectiva que é crítica em relação ao nacionalismo, ao colonialismo e aos fundamentalismos, quer eurocêntricos, quer do Terceiro Mundo”, aqui emprestando as palavras de Ramón Grosfoguel (2008, p.117). Busco, com isso, princípios e procedimentos de criação e peitopensamento mais amplos que os hegemônicos ocidentais, e que considere as perspectivas/cosmologias de pensadores localizados geográfica e corporalmente em territórios subalternizados. Afasto-me, porém, do anseio de encontrar uma espécie de universal particular nas Amazônias indígenas, que tenha a pretensão de ser um universal global, algo como a aspiração de construir

conhecimento “verdadeiro”, uma nova hegemonia. Ao habitar fronteiras, tenho posição duplicada, crio com saberes que se posicionam em condição anti-hegemônica das epistemologias ocidentais, para além de fundamentalismos terceiro-mundistas e eurocêntricos.

Outra superfície topográfica do trabalho que consigo identificar aqui atravessa as formas de enunciação da escrita. Por vezes, cansada de termos demasiado acostumados, retos- “A expressão reta não sonha. Não use o traço acostumado” (BARROS, 2010b, p.349). Noutras, sedenta de palavras que cheguem, o mais próximo possível, de meu estado de criação, da criação em si, palavra encostada na poética, palavra-poética.

Ser como as coisas que não têm boca!  
Comunicando-me apenas por infusão  
por aderências  
por incrustações... Ser bicho, crianças,  
folhas secas! (BARROS, 2010b, p.117)

Nesses estados, procurei contaminar o território da pesquisa de modos de enunciação poéticos, pessoais, por vezes inventados. Retorci alguns, inventei outros. Roubei de poetas, de antropólogos, dos outros. Depois do roubo, o que digo já é outra coisa, modos de enunciação a partir de meu lugar enquanto artista amazônida e criadora de Curupirá, aderida ao Norte do Brasil, ao Sul do mundo e ao território da poética. Isto implica uma busca por modos singulares de enunciação, que reivindicam, na pesquisa, seu espaço enquanto escrita de artista.

Isso faço em um contexto acadêmico, em que o campo das Artes trava embates e negociações com a colonialidade do saber, que estabeleceu a hegemonia dos conhecimentos científicos, comprováveis, desde que enquadrados em padrões e testes de justificação que fazem parte do mesmo sistema colonial. Aqui, faço alusão às discussões de Walter Mignolo, analisadas por Alcoff (2017), ao desejar essa alteração do lócus de enunciação ou o tipo de espaço enunciatório, a partir do qual é possível imaginar que o conhecimento possa emergir. Tanto conhecimentos estabelecidos, quanto não convencionais. Tanto sistemáticos, quanto informais. Tanto dominantes, quanto subjugados. Aqui cabem os saberes produzidos, por exemplo, nas narrativas orais

de povos indígenas amazônicos, mas cabe também o saber artístico e suas formas singulares de produção.

Se estivesse atrelada aos mesmos critérios de validação da ciência moderna, a arte perderia valor e sabedoria, algo que já ocorre com essas ciências, conforme argumentam Mônica Medeiros Ribeiro e Cássio Eduardo Viana Hissa (2017), em escrita sobre as relações imbricadas entre sentir e pensar no saber. Para além do paradigma mercantil, embebido na lógica da produção em série das universidades, a arte está mais próxima da lentidão, dispersão, deter-se cuidadosamente em algo, em ritmo não relacionado a quantificação e utilidade. Além disso, na fronteira do conhecimento tomado como legítimo, a arte não opera por racionalidade pura, separação sujeito e objeto, rigor associado à objetividade e afastado da precisão sensível; nem tampouco por exaltação do saber manipular, utilizar o mundo. O saber artístico, para os autores, aproxima-se do sentir o mundo, experimentá-lo, vivê-lo, para então ampliar a capacidade de pensá-lo. Talvez possa afirmar que o saber artístico seja da ordem do peitopensar o mundo. Arte insubordinada, não a que se submete aos valores do mercado, mas aquela capaz de posicionar-se nas fronteiras, questionando o estatuto dos conhecimentos científicos.

O pesquisador e artista amazônida Luizan Pinheiro (2016) escreve em linhas de proximidade a essa compreensão. A pesquisa em arte ocorre pelo que ele chama de estados alterados, aqueles ativados pelo princípio livre da criação. Delírios, incertezas, ambiguidades. A potência mesma do objeto artístico em pesquisa é essa, forjada na pulsação do pensamento e da escritura. Objetos artísticos, diz o autor, precisam de prazer na linguagem para existir. De suas proposições anarcometodológicas para a produção de conhecimento artístico, tenho como dobra o ser instigada a insubordinar a escrita, a pesquisa, cujo objeto, se existe de fato, é da ordem da criação, em deslocamento impuro pelo conhecimento acadêmico. Criação-escritura, escritacena, manifesto contra a lógica do formal, da formatação, daquilo que herdamos das ditas ciências duras.

A pesquisa em arte produz um diferencial *anarcometodológico* que altera os modos de apreensão e criação de conhecimento. Uma marcação que se sustenta pelos fazeres da arte, a plasmação da pesquisa. [...] A transferência de conceitos e definições das outras ciências para a *pesquisa em arte* se estriba na louca densidade da *adulteração* e *perversão* do que pode uma *pesquisa em arte* a desobediência dos campos...(PINHEIRO, 2016, p.110,112, *grifos do autor*)

Enquanto produção de saber artístico, portanto, esta pesquisa tem se deixado atravessar por uma escrita sensível, de experimentação do mundo. Escrita por infusões, aderências, incrustações, tentativas de escrita insubordinada desde o ponto de vista da especificidade do saber artístico; escrita em arte, de uma criadora da cena, nortista, afroindígena. Nela, criações, invenções, pausas, dispersões, velocidades rítmicas não utilitárias, mas também delírios e ambiguidades coabitam a busca por singularidades de uma pesquisa poética em arte.

Ao seguir o curso dos rios, pelas topografias do território em que se movem, aporto no que o leitor poderia reconhecer como meus procedimentos de pesquisa, mas que eu reconheço como atos incorporados<sup>5</sup>. Nos caminhos que tenho traçado em pesquisa, incorporo pelo menos três entes, que acompanham a feitura deste trabalho. Estes entes de pesquisa comportam-se de maneira singular e estão presentes em narrativas orais pelas Amazônias. Os encantados a que faço alusão fazem parte de minha vida, das histórias que ouvi desde criança e dos relatos orais a que tive acesso ao longo de minha vida, morando na Amazônia, em Belém do Pará. É a partir deles, colados em minha história, que reconheço meus atos incorporados.

O que faço é emprestar a experiência deles na floresta como ação metodológica, modo de habitar o território, das Amazônias ao território da pesquisa; seus atos são momentos.movimentos da feitura deste mapa, que devém um no outro. Atenção, leitor. São novas transformações da pesquisadora. Até aqui, adoeci para rio, mulher de águas. Agora adoeco

---

<sup>5</sup> Falo em incorporação como uma melhor tradução do conceito antropológico de *embodiment*, seguindo as pistas de Els Lagrou (2007) e Viveiros de Castro (1996; 2015). Incorporar no sentido de dispor esquemas de percepção, ou sensibilidades de mundo, como prefiro, em uma corporalidade específica. Meu corpo como carcaça, habitado progressivamente por sensibilidades possíveis de existência, bicho, planta, objeto, encantado. Perigosa perspectiva interespecífica, que me ensina caminhos através dos quais sentipensar o mundo.

para Curupira, Mapinguari e Matintaperera. São novas camadas de transformação nesta escrita. Eles fazem parte de meu processo de singularização na pesquisa.

Curupira<sup>6</sup> é o primeiro ente que convoco. Com ele, sigo floresta adentro à procura de comichões. Este ente movimenta meu corpo pela mata, em um caminho peculiar, com os pés virados para trás. Alguns contam que suas gargalhadas assustam os que entram inadvertidamente na floresta e ele os faz se perderem. Eu, porém, perdi o medo do Curupira.

Vocês vivem correndo, com mais medo do que coragem. É preciso coragem pra ser. O medo vem da ilusão! Já que a natureza criou tudo, eu vou lá me assombrar com alguma coisa? [...]. Medo não adianta pra ninguém, só tira o valor que a gente tem (ALBUQUERQUE, 2009, p.42).

São palavras de Padrinho Sebastião, mestre e entidade do Santo Daime, rezador e curandeiro, filósofo da floresta<sup>7</sup>. Eu lhe dou atenção. Ouço, ainda, Eduardo Viveiros de Castro (2011), a dizer que podemos rir tanto do medo, quanto, e principalmente, de algumas imaginações que o originam. E mais: quem tem medo de si mesma e dos riscos reais de extinção da existência é esta sociedade ocidental baseada no ameaçador capitalismo tardio.

A sociedade de dentro da floresta parece viver doutro modo. Seus medos comumente dirigem-se a outros homens e forças naturais, algo que nosso pensamento moderno considerou ridículo, acreditando que a razão exterminaria a todos os nossos medos, conforme descobríssemos a verdade sobre tudo o que fantasiávamos. Falhamos. Enquanto isso, mata adentro, uma outra “sociedade de risco”, como define Viveiros de Castro (2011), vive um risco amedrontador que não ameaça as condições de existência

---

<sup>6</sup> “O curupira é o mais endiabrado dos duendes da floresta e o mais antigo mito das crenças brasileiras, segundo descrições de 1560 do padre José de Anchieta. O Curupira é o protetor da floresta, e apresenta-se como um moleque travesso de cabelos vermelhos, corpo simiesco, tendo os pés virados para trás. [...] Costuma castigar caçadores por meio de ilusão de ótica” (SOUZA, 2012, p.69).

<sup>7</sup> “Filósofo da floresta” é como a pesquisadora daimista Maria Betania Barbosa Albuquerque (2009), autora do livro que registra os pensamentos de Sebastião Mota de Melo, o Padrinho Sebastião, designa o Mestre. Nascido na região do Rio Juruá, no Amazonas, Padrinho Sebastião iniciou sua trajetória como curandeiro, tendo se tornado um dos responsáveis por expandir a religião do Santo Daime na floresta amazônica, liderando a Colônia Cinco Mil, nos arredores de Rio Branco-AC. Hoje é também cultuado nos rituais.

da forma social, mas constitui sua razão de ser, o modo indígena de devir.

Um rastro pela casa.  
Pés descalços, restos de mato  
de terra

Sigo no encalço,  
o gato não me segue. Espreita.  
A casa cresce.  
Atraveso cozinha, sala, quartos  
corredores longínquos  
cômodos inauditos  
A casa, úmida, escurece e exala  
cheirodores malditos  
feitiços, fogueira

O silêncio vira cis de cigarras,  
elas chegam de toda parte,  
o gato não caça. Espreita.  
Orquestra lancinante embala o passo.  
Acabou-se o rastro.  
Não há vestígio, nem fera, nem dom  
Não há forma de casa,  
tudo é mato.

Quando tropeço em galhos,  
e, de súbito, observo meus pés na terra,  
gargalho.  
O eco assusta o gato,  
escondido, sábio.  
Meus pés virados, caminhos inversos deixaram  
Enquanto eu seguia o encalço,  
enquanto esqueci meu destino.

(Poesia minha, intitulada “Vira Curupira”, escrita em maio/2018).

Curupira me lança, sem medo, em busca de pistas sobre o riso ameríndio. Nessa busca, enquanto avanço pela floresta através do caminho de escritos teóricos e poéticos, encontro outras pistas que vou agregando, saberes que viram composições do mapa, porque invento que se avizinham a ele. Perco-me e encontro-me nesses escritos, sem precisão exata, mas reunindo pistas que me auxiliem a reconhecer as comichidades ameríndias e a situá-las em fronteira.

Sigo, assim, em busca de comichidades, sorrindo, gargalhando, trapaceando, malinando, ou, quem sabe, curupirando. Enquanto isso, uma fome estranha começa, de repente, a invadir-me. Antes que me dê conta, a fome deseja uma iguaria específica: cabeças de gente. Vejo crescer estranhos e espessos pêlos em meu corpo. Pêlos duros, resistentes à bala. Percebo uma incontrollável vontade de devorar cabeças. Nova

metamorfose. Torno-me Mapinguari<sup>8</sup>, gigantesco, gritando pela pesquisa, desejante de devorar gente.

Com Mapinguari, devoro. Canibalismo, antropofagia. Tal como o guardião da mata, a devorar cabeças pela floresta, pratico o ato de engolir; agrego ao corpo, ponho para dentro o que me afeta, faço digestão, misturo a outras coisas. Com esse ente, sigo em viagens junto a comunidades indígenas amazônicas, onde consigo chegar. Durante as viagens, sou Mapinguari, antropofagizando não como quem destrói o outro ou rouba-lhe a vida, mas como quem devora os signos da alteridade, tal qual explica Viveiros de Castro (2015). Vivo essa condição de outridade durante as viagens, e volto com o estômago cheio de imagens, sonoridades, objetos, experiências, que, de alguma forma, compõem a criação.

É necessário praticar canibalismo. Impossível não deslocar-me. “Sei porque sei, não porque li”, diz novamente Padrinho Sebastião (ALBUQUERQUE, 2009, p.27). Eu, pesquisadora-Mapinguari, não me contento em permanecer lendo e coloco meu corpo em viagem. Elegi o Acre como território de deslocamentos, inventando a necessidade de retornar ao lugar onde, por ocasião da pesquisa anterior (FLORES, 2014), tomei conhecimento de risos que emanavam da floresta e invento que passei a ouvir o *huruhuru*, o rugido do jaguar. Ali estive durante os meses de agosto e setembro de 2017, em residência artística na sede do Grupo de Teatro de Rua e Floresta Vivarte<sup>9</sup>, período no qual atuei como preparadora corporal e dramaturga no processo de criação do espetáculo Kanarô<sup>10</sup>, junto à atriz e palhaça Dani Mirini. Durante esse tempo, conheci indígenas de diversos povos, em contexto urbano, mas também me deslocando mais intensivamente entre dois povos específicos:

---

<sup>8</sup> “Conta-se que o Mapinguari é um coatá gigante, de pelos espessos impermeáveis à bala. Seus gritos estridentes na mata estão sempre à procura de caçadores e seringueiros de quem almeja comer-lhes as cabeças, repuxando os músculos com seus dentes vorazes” (SOUZA, 2012, p.110).

<sup>9</sup> O Grupo de Teatro de Rua e Floresta Vivarte foi inicialmente criado em uma escola pública no município de Rio Branco, Estado do Acre, 1998. Hoje com sede própria, sua atuação está focada no teatro de rua, com ênfase no Imaginário Amazônico, e é encabeçado pela multiartista e arte-educadora Maria Rita Costa e por sua filha, a atriz e musicista Dani Mirini.

<sup>10</sup> Kanarô é o nome do espetáculo mais recente do Vivarte, que retrata o trajeto pessoal de amadurecimento de Dani Mirini, no mundo da floresta, que é o seu lugar no universo interior. Ela o faz através da narrativa sobre Kanarô, ser cosmogônico dos Yawanawa, povo indígena acreano.

os Huni Kuin do município de Jordão e os Pupÿkary, da Terra Indígena Camicuã, no município de Boca do Acre, Amazonas. Depois daquele período, retornei pelo menos mais uma vez a Camicuã, mas meus retornos são agora motivados pelo desejo de reencontrar os amigos.

A pesquisa não é sobre nenhum dos dois povos. Atravesso escritos e poéticas que não estão delimitados em um povo específico. Ao mapear as pistas que procuro, nomadizo, afetando e sendo afetada pelas fronteiras. As viagens são isto: devoração. Os afetos provocados em meu corpo são verdadeiras saídas de meu lugar de conforto no corpo, a partir das devorações que faço. Os afetos, porém, são de diversas ordens. O povo junto ao qual estive por mais tempo e com o qual estabeleci mais relações afetivas foram os Pupÿkary. Encontro absolutamente imprevisível, já que eu não os conhecia, nunca havia ouvido falar da existência deles. Foi Valdirene Apurinã, pesquisadora da UNIFAP e sobrinha do atual cacique da aldeia Camicuã, Francisco Umãnary, quem me abriu as portas. Eu a conheci por intermédio do Prof. Dr. Gerson Albuquerque, da Universidade Federal do Acre, alguém que foi meus braços direito e esquerdo enquanto estive no Acre. Valdirene dedicou-me confiança e permitiu que eu lhe acompanhasse em um final de semana na aldeia Camicuã, a partir do qual criei laços afetivos com aquela comunidade, que me permitiram retornar outras vezes e estabelecer trocas de vida que seguem acontecendo.

Quanto aos Huni Kuin, eu saí de Belém tendo lido a respeito deles e em estado de encantamento com aspectos de sua cosmologia que conheci, dentre outras fontes, através dos extensos escritos da antropóloga Els Lagrou. Eu tinha ânsia por conhecê-los pessoalmente, e tive essa oportunidade durante o Encontro de Mulheres Indígenas no Acre<sup>11</sup>, momento ímpar, em que não somente mulheres huni kuin, como de vários outros povos locais e transnacionais, estiveram reunidas, debatendo

---

<sup>11</sup> O Encontro de Mulheres Indígenas no Acre ocorreu de 29 a 31 de agosto de 2017, e foi realizado pela Organização de Professores Indígenas do Acre (OPIAC), Associação do Movimento dos Agentes Agroflorestais Indígenas do Acre (AMAAIAC) e a Comissão Pró-Índio do Acre (CPI/Acre), com parceria da Rede de Cooperação Amazônica (RCA) e do Instituto de Mudanças Climáticas e Regulação do Clima do Acre (IMC), além de outros apoiadores. O evento reuniu 70 mulheres representantes de diferentes povos da Amazônia brasileira e da região de Madre de Dios, no Peru, debatendo temas como segurança alimentar, mudanças climáticas, o trabalho das parteiras tradicionais, além das políticas indigenistas no Brasil.



questões de grande importância para suas condições de existência e resistência nas aldeias e contextos urbanos. Ali tomei conhecimento de movimentos de feminismo indígena, de relatos sobre mulheres que se tornaram caciques e pajés ao enfrentar diversas barreiras de gênero nas aldeias, da reivindicação por reconhecimento e contratação das parteiras, além do direito à realização do parto natural segundo os costumes de cada povo, ao invés do investimento em partos hospitalares. Essas e outras discussões se estenderam ao longo daqueles dias ricos em aprendizados. Foi lá também que conheci Rita Sales, importante liderança jovem huni kuin, entre a aldeia onde nasceu e o município de Jordão, onde reside atualmente, no bairro reservado a indígenas daquela cidade. Rita depois esteve por alguns dias no Vivarte, quando ficamos mais próximas e eu passei tanto a admirar sua bravura, quanto a trocar experiências de vida. Dias depois, estive com ela no município de Jordão, junto ao povo que tanto almejei conhecer e à nova amiga.

No Pará, tenho participado de espaços políticos de discussão e resistência à implantação do projeto Belo Sun<sup>12</sup>, no rio Xingu, já assolado pela construção da Usina de Belo Monte. A região da Volta Grande do Xingu é uma das áreas mais afetadas pela hidrelétrica, que modificou significativamente a vida das populações locais, inclusive do povo Yudjá, que possui terras na região. Nesses espaços, lideranças indígenas Yudjá são vozes que se somam a líderes comunitários de outros povos, de populações ribeirinhas e de cidades próximas, também duramente afetados socioeconomicamente, mas também em seus modos de viver e no próprio direito a existir, à vida.

---

<sup>12</sup> “Mais de três décadas depois de Serra Pelada, a febre do ouro faz arder novamente o Sudoeste do Pará. A 400 quilômetros da antiga mineração, nascerá Belo Sun, no município de Senador José Porfírio, uma mina de ouro moderna e gigantesca, que se estenderá por mais de 3km, deformando a geografia local. O empreendimento milionário – avaliado em R\$ 1,2 bilhão – não assusta ambientalistas, ribeirinhos e povos tradicionais pela semelhança com o garimpo do passado. Aterroriza, sim, por lembrar a Usina Hidrelétrica de Belo Monte, também instalada na região da Volta Grande do Xingu, que deixou para trás um rastro de decepção e devastação. No entanto, nem todos compartilham do temor de encararem mais remoções, impacto ambiental e degradação da cultura dos moradores. Para muitos, Belo Sun é a promessa de melhorias na qualidade vida, mais dinheiro no bolso e emprego garantido”. São palavras escritas pela jornalista Claudia Silva Jacobs, em 2017, na página do projeto jornalístico #Colabora (<https://projetcocolabora.com.br/florestas/belo-sun-ou-monstro-sun/>), uma das iniciativas que apoiam a denúncia e resistência que tem sido empreendida por líderes de comunidades indígenas e ribeirinhas, moradores de municípios próximos, ativistas de movimentos sociais, professores universitários, dentre outros agentes que têm se levantado contra essa temerosa iniciativa, que promete seguir o que os grandes projetos de mineração fazem há décadas na Amazônia: deixar lastros de destruição, miséria e outras mazelas da colonização.

Tenho, ainda, procurado me aproximar dos Warao, indígenas migrantes da Venezuela, que têm chegado massivamente em Belém desde julho de 2017, fugindo de difíceis e complexas situações que envolvem suas terras e as condições de vida na região do delta do rio Orinoco. São centenas, entre os quais principalmente mulheres e crianças, junto a quem tenho tentado aproximações, com outros parceiros, para o desenvolvimento de projetos artístico-culturais voltados a sua condição de extrema vulnerabilidade social e invisibilidade na cidade.

Os acontecimentos ocorridos nessas devorações e nas próximas que porventura possam ocorrer não são, em princípio, objeto de massiva descrição para esta pesquisa. O que trago para a pesquisa é a criação poética que faço, contaminada pelos movimentos dos entes-dispositivos Curupira e Mapinguari, mas sem alusão direta a nenhum tipo de “dado”, “coletado”, “em campo”. Não há dado, não há coleta, não há campo. Há devorações, meu corpo é afetado, devoro condições de alteridade e isso também atravessa a criação. Alguns relatos específicos, de momentos que aciono em memória enquanto escrevo esta tese, são partilhados com o leitor, como operadores poéticos pulsantes, não com intuito descritivo ou informativo.

Chego ao terceiro ente de pesquisa, Matintaperera<sup>13</sup>. Lembro-me de minha primeira experiência de ingestão da Ayahuasca, a planta professora<sup>14</sup>. Em estado alterado de consciência, meus ouvidos ficaram aguçados e ouvia muitas vozes vindas de longe. Aciono aquela incrível vivência para esta escrita, e, entre as vozes, consigo distinguir o grito de uma feiticeira amazônica na hora da morte. Mulheres-xamã, pajés, nem sempre bem vistas pelas comunidades onde surgem. Talvez por aquele velho medo de mulheres poderosas, que a tantos anos intenta, sem sucesso, queimar na fogueira não somente os corpos, como o poder dos femininos. Por vezes chamadas de “aquelas perigosas”, as Matintas

---

<sup>13</sup> Há várias versões para a Matintaperera. Uma das mais aceitas trata de mulheres, feiticeiras, que recebem o “fado” de tornarem-se animais alados pela noite, a assobiar assombrando o sono do caboclo, que deve oferecer-lhe tabaco para evitar desgraças (FARES, 2008; 2015).

<sup>14</sup> Assim se refere Maria Betânia Barbosa Albuquerque (2011), à ayahuasca e a outras plantas, a exemplo do *peyote* mexicano, todas plantas professoras envoltas em emaranhados de saberes e diversidade de ambientes culturais, para além de seu uso ritual.

tornam-se temidas e faladas feiticeiras, como relatam Maués e Villacorta (2008), assim como Fares (2008) e Maués (2005)

Prestes a morrer, a mulher matinta lança sua voz em meus ouvidos: “quem quer?”. Ávida e desavisada, cheia de carne humana no estômago, respondo à pergunta sem pensar, por instinto e encantamento, sem saber ao certo o que vai acontecer: “eu quero”<sup>15</sup>. E o que me vem é o fado de tornar-me Matintaperera, transmitido pela outra enfadada, que falecia. Ela repassa-me o encanto. Eu ganho o poder de transmutar-me em pássaro pelas noites e desvirar durante o dia para vir buscar a prenda: cachimbada de tabaco. Pesquisadora-Matintaperera agora passa a vida a transmutar-se. Feiticeira, usa seus poderes para transver, em indutores poéticos, os mapas sobre escritos e aqueles advindos das vivências. E faço da poética cênica o que motiva e onde deságua toda a pesquisa, seu rio principal. Pura bruxaria.

Como Matinta, sou feiticeira. Sou criação. Matintaperera faz a digestão do ato canibal, devolvendo atos de escritura e de cena. Aos movimentos deste ente dedico-me com maior força, já que esta é uma pesquisa.criação. Enquanto Matintaperera, caminho por entre experimentações em sala de trabalho, escritos e desenhos advindos de meu diário de bordo de criação, impressões advindas de ensaios abertos, rascunhos e sensações pensantes.

Desde o início da pesquisa, adoto como estratégia a comunicação artística do processo, em diversos eventos acadêmicos e artísticos. Componho, assim, pequenos atos cênicos desde 2016, que demarcam as primeiras materializações, mesmo que efêmeras, do que ocorre comigo nos movimentos de Matintaperera, em criação cênica.

A partir de meados de novembro de 2017, mais especificamente nos Laboratórios de Vivência Háptica<sup>16</sup> com Iara Souza, não saí mais da sala

---

<sup>15</sup> Dentre as diversas explicações das comunidades para o repasse do fado de tornar-se Matintaperera, a que se utiliza aqui é relatada por Fares (2008, p.320): “Um outro texto conta que na hora da morte a encantada oferece algo e grita quem quer?, quem quer? Se alguém desavisado, por ignorância, curiosidade ou ganância, responder eu quero, a enfadada deixa o encanto como herança à pessoa que aceitou o oferecimento”.

<sup>16</sup> O Laboratório de Vivência Háptica é um trabalho experimental que começou a ser desenvolvido em 2017 por Iara Souza (iluminadora, cenógrafa, diretora e atriz de teatro), e segue em pesquisa na cidade de Belém. O háptico é o que se relaciona ao sentido do tato e, em linhas gerais, a vivência trabalha a relação entre o corpo do atuante e os objetos, priorizando esse sentido. O trabalho de Iara Souza acontece junto a artistas da cidade e deve ser objeto de seus escritos em breve.

de trabalho. Nem da parceria de criação com Iara, que se tornou parente<sup>17</sup>. A sala de trabalho é espaço de livre experimentação, descobertas, possibilidades. Passei longos períodos habitando a sala, muitas vezes diariamente, fazendo feitiçaria, criando. Desde abril de 2018, abri a sala de trabalho em ensaios abertos para convidados, experimentando configurações possíveis de Curupirá enquanto ato de traquinagem, que está em acontecimento na cidade dessa forma, sem deixar de dedicar meu tempo à sala de trabalho solitária, que tornou-se procedimento permanente de criação.

Descobri os objetivos desta pesquisa somente ao final. Me parece que o que fiz foi cartografar a criação de Curupirá, poética cênica entre comicidades ameríndias amazônicas. Enquanto objetivos específicos, acredito que pesquisei pistas de comicidade ameríndia entre escritos teóricos e poéticos, voltados para o assunto e suas zonas de vizinhança; pesquisei indutores poéticos para peitopensar a criação, em uma perspectiva decolonial, devorando escritos e experiências vivenciais junto a comunidades indígenas; e criei um ato de traquinagem a partir da incorporação de comicidades ameríndias e das sensibilidades xamânicas de mundo que as produzem e são por elas produzidas.

Para tanto, faço cartografia ofídica. Trata-se, para além do método, de uma atitude de vida da pesquisadora, que mapeia o território da Amazônia de floresta profunda, em busca de criar com comicidades ameríndias. Nesse processo, entro em contato com saberes da floresta e condições anti-hegemônicas de produção do riso, que me alteram por inteiro. As sensibilidades de mundo que conheci convocaram a decolonização do corpo, chacoalhando meu estar em pesquisa. Adoeço para cobra, atitude desta cartógrafa no desenho do mapa: ventre no chão, arrasto-me pelo solo, serpenteio pelas águas, pulo copas de

---

<sup>17</sup> Às parceiras de criação que passaram a fazer parte do processo chamo de parentes. Convivendo um pouco com indígenas, eu os ouço referirem-se assim tanto a outros de mesma etnia, quanto a indígenas de maneira geral, mesmo que de outras etnias. Ou se é branco, ou se é parente, aprendi a entender desta forma. As relações de parentesco entre os ameríndios são largamente estudadas por Viveiros de Castro (2015) e não me deterei a elas neste momento. Resolvi agregar o termo para nominar as parceiras de criação simplesmente porque, ao adentrarem meu processo criativo, se tornam parte dele, do universo que vivo com ele; partilhamos visões de mundo, trocamos, brigamos. Eu passo a reconhecê-las como parentes.

árvores. Deixo rastros por onde quer que me movimente em cobra, que devém as linhas do mapa. O verbo cartografar devém serpentear. E a cartografia devém ofíδια. Nesta pesquisa, passo por uma série de transformações, guiada pela cobra, que me conduz. Eu é um outro, o leitor já percebeu isto. Para conhecer o que crio com cartografia.ofíδια, entretanto, é preciso seguir o curso destas águas doces, seguir rastro de **COBRA** (n'água?).

## REFERÊNCIAS

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. **Prácticas creativas de re-existencia basadas em lugar: más Allá del arte...el mundo de lo sensible**. Cuidad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2017.

ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa. **Epistemologia e saberes da Ayahuasca**. Belém: EDUEPA, 2011.

\_\_\_\_\_. **Padrinho Sebastião: máximas de um filósofo da floresta**. Belém: EDUEPA, 2009.

ALCOFF, Linda Martín. A epistemologia da colonialidade de Mignolo. **Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu, v.1, n.1, p.33-59, 2017.

APURINÃ, Francisco Cândido. O Mundo dos Kusanaty e a Cosmologia Apurinã. **Campos**. , v.17, n.2, p.137-152, jul./dez. 2016.

BARROS, Manoel de. Compêndio para uso dos pássaros [1960]. In:\_\_\_\_\_. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010a. p.91-117.

\_\_\_\_\_. Livro sobre nada [1996]. In:\_\_\_\_\_. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010b. p.325-352.

BORDA, Orlando Fals. **Una sociología sentipensante para América Latina**. México: Siglo XXI Editores; Buenos Aires: CLACSO, 2015.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska: poética do xamanismo na Amazônia**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. Prólogo: giro decolonial, teoria crítica y pensamiento heterárquico. In:\_\_\_\_\_. (Compiladores). **El giro decolonial: reflexiones para uma diversidade epistêmica mas allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos e Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p.9-24.

ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar com la tierra**: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

FARES, Josebel Akel. A Matintaperera no imaginário amazônico. In: MAUÉS, Raimundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira (Orgs.). **Pajelanças e religiões africanas na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2008. p.311-326.

FLORES, Andréa Bentes. **Olha a palhaça no meio da rua**: uma cartografia de Bilazinha da Mamãe pelas feiras livres de Belém. 2011. 98f. Monografia (Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo). Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

\_\_\_\_\_. **Palhaçaria feminina na Amazônia brasileira**: uma cartografia das subversões poéticas e cômicas. 2014. 264f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Introducción: trayectorias de la opción estética descolonial. In:\_\_\_\_\_ (Editor). **Arte y estética em la encrucijada descolonial II**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Sigo, 2014. p.11-28.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-colonial: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Critica de Ciências Sociais**, v. 80, p. 115-147, mar. 2008.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

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

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo, v.19, n.53, p. 259-274, 2005.

MAUÉS, Maria Angelica Motta; VILLACORTA, Gisela Macambira. Matintas e pajés: gênero, corpo e cura na pajelança amazônica. In: \_\_\_\_\_ (Orgs.). **Pajelanças e religiões africanas na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2008. p.327-348.

MIGNOLO, Walter. Aisthesis Decolonial. In: GÓMEZ, Pedro Pablo (Editor). **Arte y Estética en la encrucijada descolonial II**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, p.31-55.

\_\_\_\_\_. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu, v.1, n.1, p.12-32, 2017.

\_\_\_\_\_. **Desobediencia epistémica:** retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. 2 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014b.

OVERING, Joanna. The efficacy of laughter: the ludic side of magic within amazonian sociality. In: OVERING, Joanna; PASSES, Alan (Orgs.). **The anthropology of love and anger:** the aesthetics of conviviality in native Amazonia. Londres: Routledge, 2000. p. 64-81.

PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias afroindígenas na Amazônia marajoara. **Projeto História.** São Paulo, n. 44, pp. 197-226, jun. 2012.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Encantarias da palavra.** Belém: ed.ufpa, 2017.

PFÆNDER, Lucilo. **Os Nheengaibas.** Contendo o Símile-poema indijena, sob o pseudônimo de *Nheengatú*- vencedor do premio no concurso poético instituído por ocasião das festas tricentenarias da fundação de Belém. s/d.

PINHEIRO, Luizan. **Anarcometodologia:** o que pode uma pesquisa em arte. Belém: UFPA, 2016.

RANGEL, Sonia. **Olho desarmado:** objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design, 2009.

RIBEIRO, Mônica Medeiros; HISSA, Cássio Eduardo Viana. Saber sentido. **Conceição.** Campinas, v. 6, n. 2, p. 90-109, jul./dez. 2017.

SCHIEL, Juliana. **Tronco velho:** histórias Apurinã. 2004. 533f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SOUZA, Heraldo Jeferson de. **Dicionário amazônico de termos, abusões e verbetes.** Manaus: Edua, 2012.

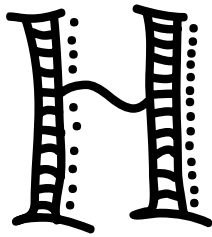
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais:** elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. O medo dos outros. **Revista de Antropologia.** São Paulo, v. 54, n. 2, p.885-917, 2011.

\_\_\_\_\_. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Maná.** Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p.115-144, 1996.

WERÁ, Kaká. O poder do teatro e as táticas de resistência: diálogo entre Kaká Werá e Zé Celso Martinez Correa no seminário promovido pelo Ministério da Cultura, com organização de Ana Lúcia Pardo, no Rio de Janeiro, em 2004. In:\_\_\_\_\_(Org.). **Kaká Werá.** Coleção Tembete. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2017. p.101-117.

# Cobra



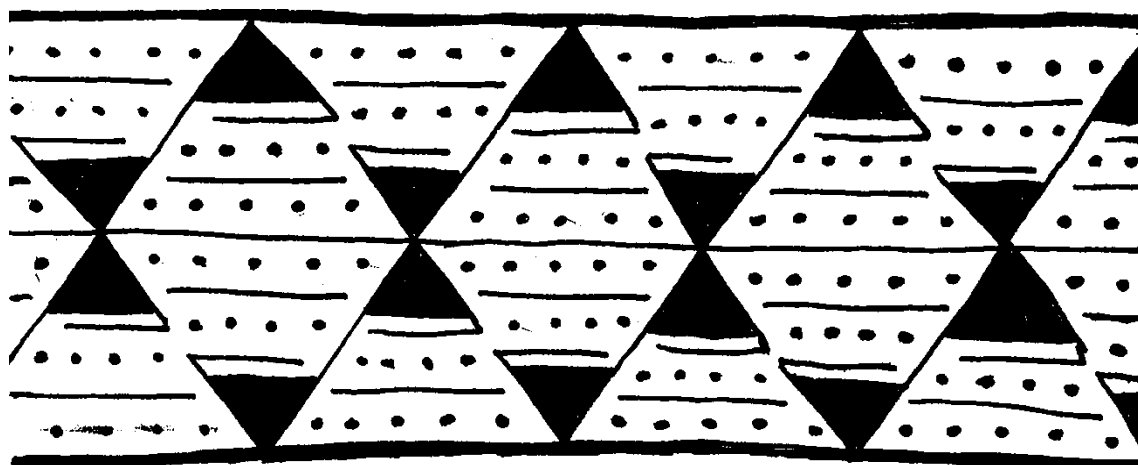
Há um ninho de cobras nestas águas. Numerosas são elas. O participante de Curupirá, que tantas presenças compartilha, em ato, talvez não se dê conta de que ali habitam tantas cobras, mas quem escreve, tanto quanto quem está em cena, por diversas vezes, torna-se ao menos uma. As cobras estão por toda parte, fui encontrando-me com elas ao longo do processo de pesquisa.criação, passaram a cruzar meu caminho, a aparecer quando não as procurava, e a tomar seu lugar sentipensante no corpo. Com elas, configuro um importante afluente, do que se tornou uma cartografia.ofídia. “Ofídia”, não “ofídica”: a cartografia não é de cobra, a cartografia é cobra.

Preciso que o leitor se encontre com cobras, como ocorre comigo, e tente construir sua experiência com elas, como ocorreu comigo. As cobras surgem de diferentes territórios, como também os instauram.

Há três encontros com cobras na leitura deste afluente. Mas há também escritos que se desdobram a partir desses encontros, os extrapolam, capturam acontecimentos no processo mesmo de criação da tese.cena. Como conciliar esses dois atos de escritura presentes nas mesmas águas? Em uma escrita que tenta provocar o serpentear da leitura, dois escritos que se sobrepõem, sem que um se torne o outro. Se o leitor nunca viu uma cobra de perto, esta poderá ser a primeira vez. Quem sabe, poderá também experimentá-la em si mesmo.



## Primeiro encontro: a cascavel ou um peito revolvido



Eu caminhava por uma pequena trilha, em busca da cachoeira sobre a qual haviam me contado os que já haviam andado por ali. Estávamos todos hospedados em um imenso sítio, localizado no município de Ravena, Minas Gerais, participando do workshop Caminhos do Silêncio com François Khan<sup>1</sup>. O sítio é também espaço de mata abundante, preservada em muitos trechos, inclusive com alguma vida selvagem sobrevivente. Enquanto tentava, ao longo daqueles cinco dias, permanecer em absoluto silêncio, seguindo a orientação de François para o trabalho a ser desenvolvido ali, também aprendia a escutar meu corpo em suas possibilidades de existência antes ou para além da cena, talvez sem a necessidade da cena.

---

<sup>1</sup> O workshop "Caminhos do Silêncio" ocorreu em um sítio do dia 30 de janeiro a 03 de fevereiro de 2017, em Ravena, Minas Gerais. Organizado pelo CRIA- Artes e Transdisciplinaridade, Laboratório de pesquisa da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, contou com a participação de seus membros e foi ministrado por François Khan, ator e diretor francês, que trabalhou junto ao encenador polonês Jerzy Grotowski em sua fase parateatral.

Era final da tarde, ainda me restava mais ou menos uma hora até a escuridão. Esse é o horário das cobras, alertou Patrícia Pinheiro<sup>2</sup>, quando me viu seguir caminho por ali. Patrícia também tem caminhos de floresta atravessando seu corpo. Eu resolvi avançar, assim mesmo. Chão de terra batida, muitos sons de dentro de mim, naqueles dias de silêncio. Os barulhos mais marcantes e que eu ouvia ajudada pelo exercício do workshop, vinham de dentro da mata na beirada do caminho, que se tornava cada vez mais alta e densa, conforme eu avançava. Um arrepio interno subia-me a espinha dorsal, fascínio e medo. Eu lutava para não desistir de seguir. É que hoje eu sei que a floresta é imensa, bem maior que a área verde visível. A floresta é todos os seus entes, saberes, transformações, multiplicidades e, é claro, seus risos. Riso que está intimamente relacionado ao medo.

\*\*\*

*“Eles queimaram seus traseiros. E assim aqueles de Xibalba riram de novo. Quase estouraram de tanto rir. A serpente do riso começou a se multiplicar em seus corações. Eles se balançaram para trás. Eles rolaram de rir, todos os senhores de Xibalba” (BROTHERSTON; MEDEIROS, 2011, p.137). A narrativa é do Popol Vuh, livro conhecido como a Bíblia das Américas, de tradição maia, escrito em meados do século XV. Em linhas gerais, Xibalba é uma espécie de inframundo, formado por senhores que impõem cruéis testes, brincadeiras, aos que ali chegam, quase sempre resultando em morte. No trecho do relato, os senhores de Xibalba acabam de pregar mais uma de suas cruéis travessuras; dentro deles, uma serpente do riso se multiplica no coração, no peito, povoando-o de cobras. Os senhores chacoalham. As cobras serpenteiam o peito e geram movimentos do corpo: balanceio para trás, rolar. E o movimento intensifica-se até quase estourar o que ri. Estouro-serpente, provocado pela intensificação do mover-cobra no peito.*

---

<sup>2</sup> Patrícia Pinheiro é atriz e palhaça, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA, como eu. É colega deste mesmo DINTER. É também filha de Tereza de Colares e conduz, junto à mãe, o ritual com o chá sagrado ayahuasca, no sítio de Tereza, localizado em Colares.

*Histórias em que o riso quase estoura o peito existem entre povos indígena. Assim, como histórias de cobras. Aqui, entretanto, capturo essa imagem de uma serpente do riso, que pode provocar estouros. O que ocorre com o peito que fica repleto dessas serpentes, na iminência de morte? Talvez esses senhores do inframundo já possuíssem essa cobra dentro de si, mas eu prefiro inventar que ela encontrou espaço com a situação tão cômica, quanto malina, por que passam os visitantes de Xibalba. O contato com certas malinezas provocadas por seres de floresta abre espaço no peito para a entrada e multiplicação desses seres.*

\*\*\*

Naquele dia, minha trilha não era amazônica. Matas do Sudeste, floresta sobrevivente. A perspectiva do ser que caminhava, minha perspectiva, entretanto, era da mulher do Norte, da cômica que aguça a experiência de outros pontos de vista, de seres de floresta, a povoar meu corpo em processo de criação. Enquanto percorria a trilha, ouvia cada zunido de inseto, cochar de sapo, saculejar de folhas, o ronco do bambuzal, e todos os outros intermináveis sons da mata cada vez mais alta, que não se sabe de onde vêm, mas parecem ser produzidos em sua direção e com uma finalidade específica. Ouvia tudo e pensava: quem ou o que me observa aqui? Quem ou o que seria eu, na perspectiva deles? Estariam eles zombando de mim? Corro risco de ser devorada ou de perder minha perspectiva de mundo? Eu provocava sentipensares que me ajudavam a enfrentar o tal arrepio subindo pela coluna vertebral. Risco de morte nos assombra na floresta. Preciso enfrentar meu medo, pensei. E a melhor estratégia, descobri, é rir com a solenidade desse mundo. Não rir da solenidade, mas junto com ela. E controlar a vontade de fugir.

\*\*\*

*Meu percurso de entrada na floresta em Curupirá é uma jornada de transformação sobre transformação, provocada pela entrada e multiplicação de seres em meu peito. Não procurei por eles, procurei pelo riso, COMICIDADES AMERÍNDIAS das Amazônias de floresta profunda. O que não compreendia é que essas comichidades são produzidas entre entes humanos, não-humanos, e muitas malinagens produzidas por eles. Ao encontrar-me com tudo isso, devo ter dado espaço no peito para que algo como uma serpente do riso ganhasse espaço, ensinando-me a rir em modos singulares de produção de comichidade. Primeiro o medo, medo do desconhecido: a floresta é mais do que eu podia ver (ou do que eu conseguia apreender, mesmo produzindo invisibilidades); é preciso sentir a floresta. É preciso desmistificar a distância que o medo cria, mas também é necessário ser remexida, revolvida, balanceada para trás, rolada. Para entrar em criação com a floresta, era mesmo preciso ter o peito habitado por serpentes, serpentes do riso.*

\*\*\*

A trilha que eu seguia naquela mata ficava ainda mais deliciosa e assustadora à frente. O caminho descendente agora me lembrava de prestar atenção ao que pisava para não escorregar e ou acabar pondo os pés em algo que não ficaria nada feliz em ser pisado. “Algo”: cobras. Meu percurso, entretanto, foi bastante tranquilo, apesar do caminho inclinado e, antes que pudesse sentir cansaço ou mais medo, lá estava o riacho e a pequena passagem do fluxo vertical de água caindo entre algumas pedras, com não mais que dois palmos de altura, a que haviam chamado de “cachoeira”. Contive a frustração. Andei e olhei tudo ao redor para fazer a visita valer à pena. O mais importante eu já tinha conseguido: não voltei na metade do caminho e assim não seria tida por mim mesma como covarde. Mais adiante, outra trilha, que conduzia a outra cachoeira. Devia seguir?

\*\*\*

- *Estás fugindo de alguma coisa, Andréa?*
- *Não. Por quê?*
- *Estás perdida?*
- *Não. Por quê?*
- *É o que parece. Tu moras por aqui?*
- *Sim e não.*
- *E o que fazes aqui?*
- *Eu não procuro alguém, se é o que queres saber.*
- *Estás caminhando?*
- *Caminhando pode ser uma palavra.*
- *Movida por? Procuras alguma coisa?*
- *Eu procuro por uma floresta.*
- *Tu pareces tão decidida do teu caminho. Que floresta?*
- *Disseram que existe por aqui.*
- *Quem te disse?*
- *Eu num sei bem. Eu num sei bem como explicar.*
- *E como é essa floresta?*
- *Ela deve estar na longa lista de coisas que não se explicam.*

*Não estará nas coisas quentes. Nem nas vontades. Na minha vontade.  
(Adaptado de INHAIN, 2013, p.2, citado por LYRA, 2015).*

\*\*\*

O que me impedia de seguir era menos medo que cautela. Sozinha, usando sandálias de dedo, conhecedora de que não posso prever todas as existências possíveis dentro da floresta, nem seus perigos. Além disso, eu sequer tinha os calçados adequados. Eu precisava voltar sã e salva para casa, para a Amazônia. Mesmo assim, a vontade de saber como era a outra cachoeira, aliada a uma força de atração que parecia puxar-me, eu resolvi ir adiante. Andei pouco. Em meu caminho, não muito distante, o que temia e penso- encantou-me para seguir até ali. Um ser que eu enxerguei na forma de cobra. Nós nos olhamos. Se era o bicho mesmo ou não, não tenho como dizer: eu vi uma cobra, mas sei que cobras não são apenas cobras.

Essa é uma frase que emprestei de Barcelos Neto (2008), em sua etnografia do ritual de máscaras para trazer *Apapaatai*, praticado pelo povo indígena Wauja. A frase tem a ver com os entes em movimento de transformação por multiplicação de almas naquele grupo, imagem que aciono neste meu relato. Para esses indígenas, é possível que a alma dos viventes seja multiplicada em diversas partes. Mais do que isso, cada fração de alma pode assumir uma ou mais perspectivas de inúmeros seres, tornando-se outros. Para cada ente, entretanto, a multiplicação tem efeitos diversos: se para os *yerupoho*, seres míticos ancestrais, ela amplia a possibilidade de ação no mundo, para os humanos significa doença e morte por animalização.

Como há muitos *yerupoho*, as transformações são as mais variadas. Além disso, diferentes parcelas da alma de um mesmo *yerupoho* podem dar vida tanto a um animal, quanto a várias formas de “roupas” sobrenaturais. Eles passaram da forma antropomorfa, para a forma animal ou monstruosa, pelo uso dessas “roupas”, que têm a função específica de lhes conferir habilidades, algo de que os humanos (exceto os feiticeiros) não podem dispor (BARCELOS NETO, 2008). Essas roupas são, para mim, modos de **ONÇAR** a atriz em cena, em Curupirá. Aqui, elas apenas realçam as inúmeras possibilidades ontológicas para seres de mata, aspecto sobre o qual, a partir do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2015), compreendo como extensivo às sensibilidades de mundo entre povos indígenas amazônicos, guardadas as singularidades de cada um.

A condição “animal” é, assim, ambígua e incerta, duvidosa, instável. Tudo pode ser apenas “roupa”. Com a cosmogonia Wauja e o perspectivismo de Viveiros de Castro cravados em minha alma, pergunto: o que seria, então, aquela cobra em meu caminho?

uma cobra pode ser um *apapaatai-iyajo* (monstro), um espírito, um homem “vestido” nela, ou simplesmente uma cobra. Para todos os efeitos, as múltiplas possibilidades de se ser nos empurram para uma lógica do isto e aquilo e não do isto ou aquilo. Portanto, cobras não são apenas cobras, mas todos os entes do leque potencial de transformações. (BARCELOS NETO, 2008, p.86)

Dualidade na multiplicidade, ontologia fractal, ambiguidade. Isto e aquilo. O que encontrei em meu caminho foi o incerto, um leque potencial de transformações. O relato acerca dos Wauja é um dos exemplos do que o perspectivismo compreende como leitura geral do “pensamento” ameríndio, a que prefiro compreender como leitura das sensibilidades de mundo ameríndias. Diante de meus olhos, uma “roupa”, um efeito semiótico, um ente, enfim, sobre o qual não tenho certeza. Tudo na floresta pode ser assim. Como ser que adentra a Amazônia, aprendo a desconfiar do que vejo, a rir do que assusta e aprender com seus conhecimentos. Invento formas de me relacionar com os entes, ambíguos, em cena. Ando me relacionando com macacos, onças, antas, pássaros, matintapereras, curupiras e, principalmente, como ocorreu naquela trilha, cobras. Para ser sincera, penso que é através de uma espécie de sensibilidade de cobra, que consigo acessar essa maneira de peitopensar e me relacionar com seres em ambiguidade.

\*\*\*

*Não rio da floresta, nem convido o participante de Curupirá a fazê-lo. Habitamos um tempo-espço instaurado sobre um **CHÃO** multipoético, em que somos atravessados por comicidade com a floresta, com saberes singulares, ampliando as existências no corpo, deixando o peito ser povoado de serpentes, para criar e peitopensar nos caminhos desses risos. Elas passam a multiplicar-se, um ninho de cobras se instaura no corpo, na pesquisa.*

*Peitopensar, nesta pesquisa.criação, torna-se possível com o povoar do peito por serpentes do riso. Muitas cobras, que agem como se estivessem abrindo o peito, ao produzir comicidade. Abrindo meu corpo, abrindo meu pensamento, descolonizando, expandindo existências possíveis, elas instauram as ambiguidades entre as quais necessito transitar, na ontologia fractal do cosmos instaurado por Curupirá. As pistas que reúno sobre as **COMICIDADES AMERÍNDIAS**, envoltas nos saberes e sensibilidades de mundo que lhe tornam possíveis, deixam o*

*peito vulnerável às cobras, que quase estouram com tudo, ao expandir o corpo. No revolver das serpentes do riso, a atriz entra em multiplicidade, fazendo da cobra bem mais que um animal; talvez uma espécie de imagem-força, que conduz a pesquisa. Ou, talvez, seja mais preciso dizer que cobra vive no corpo da pesquisa, é corpo de pesquisa, cobra é a cartografia que acontece aqui.*

\*\*\*

Não sei determinar por quanto tempo troquei olhares com aquela pequena cascavel. Observei, em detalhes, os belos desenhos em seu corpo. Olhamo-nos como duas conhecidas, que, entretanto, não podem tornar-se íntimas. Há uma barreira de espécie intransponível entre nós. Manter meus olhos junto aos dela foi, ao mesmo tempo, como compreender o que tenho criado com a densidade da floresta, como também um aviso para repensar meu caminho, mesmo que em outras matas. Ela, parada, ali, com todo seu mistério, tornou a caminhada impossível de prosseguir. Eu não a enfrentaria. Resolvi voltar. Antes de ir embora, porém, fiz um registro visual cuidadoso dos desenhos em seu corpo. Não foi à toa. Imediatamente depois de voltar, recriei o desenho em um grafismo autoral e, de certa forma, a cobra veio comigo.

A cascavel não me fez mal algum, é que a troca de olhares entre nós não poderia passar imune. Sou de uma região onde há fortes e diferentes conexões com cobras. Povos indígenas locais ora constroem a imagem da canoa-cobra a transportar a humanidade pelos rios, como fazem os Tukano-Dessana, ora reconhecem o bicho na forma do encantado que seduz mulheres, gera seres híbridos e lhes ensina a tecer. Detentora de poderes sobre a vida e a morte e guardiã de saberes ancestrais, a cobra é ser central nas cosmogonias amazônicas.

É o que conta Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra Pinto (2012). Segundo a autora, o animal é parte da vida cotidiana dos habitantes da floresta. A autora atribui à água e seu simbolismo o papel de operar como fluxo de continuidade que conduz a cobra como ser encantado em suas navegações de significados. Água abundante nos rios



desta região, que operaria também como dinamismo imaginante, uma espécie de inspiração, a partir da qual a cobra participa amplamente da via cotidiana do ser amazônico.

Em minha vida urbana, porém, apartada da floresta, somente aprendi a temer cobras, conhecendo um ou outro exemplar em algum museu, sempre em uma distância segura. Isto sem mencionar a cobra bíblica, responsável, segundo a mitologia cristã, por seduzir Eva para o pecado, amaldiçoando toda a humanidade. Eu sempre repeli cobras, sob efeito da ideia colonizadora de que toda serpente é imagem do mal. Nestas Amazônias, porém, a cobra atravessa a vida de negros, indígenas e afroindígenas, entre narrativas orais de diferentes densidades. Está longe de ser mera ameaça e, principalmente, sinônimo de “pecado”. Fundamentais às sensibilidades de mundo de floresta, também as cobras perdem seu espaço não somente nos corpos, no peitopensar, mas também na própria existência da floresta tornada pasto, mineração, plantação. Medo de cobra, esse medo sobre o qual trato aqui, mata mais que aperto de jiboia, ou veneno de cascavel e até de surucucu-pico-de-jaca.

Cobras cobram o lugar negado no corpo.

Esses são os dados.  
 Safra de sonhos. Fumos.  
 Enfunadas velas.  
 Caaporas decidem que caminho  
 entre os que as águas-medo lhe negaram.  
 Defloradas boiunas, de bubuia  
 agonizantes murcham de abusões,  
 entre salmos de vidro  
 e líquidos andores.  
 [...]  
 Há uma batalha em nós  
 e não sabemos  
 que na linha da navalha  
 há o armistício.  
 Na linha da navalha há o armistício.  
 Piabas esconjuram a vazante.  
 Poluição-piracema sobre o rio.  
 Ó sangue em sugas ressecado.  
 Sanguessugas flutuam  
 multirracionais.  
 Tratores se desmandam rumo às ondas  
 e retirantes sangram rumo às selvas.  
 Serva em ciladas  
 olha a cobra-grande.  
 Rio após rio,  
 entre estuários, passa.  
 Em si a idade passa  
 e cobra o tempo ido

ao fui e terei sido.  
E quem sabia o segredo do caminho  
morreu desconhecendo seu destino. (PAES LOUREIRO, 2015, p.86-87)

\*\*\*

*Cobras. Serpentes do riso. Elas cobram lugar em meu corpo e tomam tudo, balançando para trás e rodopiando, operando decolonização do corpo verticalizado, antropocêntrico, a horizontalizar-se aos poucos, pluriversalizar-se, serpentear-se. Há uma alteração paradigmática, uma virada do riso, mas também transformação ontológica amazonizada, ofidizada, como prefiro nomear. Conforme adentro os saberes da floresta, não sou mais a mesma. Desconfio do que vejo, temo e desejo outras sensibilidades de mundo em cena. Peitopenso em processos de transformação.*

*Encontro cobras por todo lugar em Curupirá. Por vezes, enrolam-se em mim. Noutras, percebo-me pendurada nelas. Há momentos em que a cobra é um imenso órgão genital masculino, que sai do meio de minhas pernas. E, em momentos específicos ela se aloja em minha coluna vertebral. As cobras extrapolam este afluente e atravessam toda a escrita. Por entre os desenhos que produzo em processo, elas aparecem constantemente. Se quiser, o leitor poderá tornar-se caçador de cobras neste emaranhado de rios, vasculhando as imagens em busca de cobras aparentes ou escondidas, não mais negadas.*

\*\*\*

## Segundo encontro: a jiboia ou muitos modos de ser cobra



Meses depois daquela experiência em Minas Gerais, eu estava na aldeia Camicuã, durante minha primeira visita. Havia passado meu primeiro dia na comunidade, conhecendo todos e estabelecendo os primeiros laços. Ao cair da noite, nos reunimos na varanda de Umãny, junto com alguns outros parentes. Não imaginava como aquele momento seria agradável e se repetiria por quase todas as noites em que lá estive. Tempo de conversas, de contar histórias uns dos outros e dos tempos antigos. O sono era aplacado pelo café que Dona Raimunda, esposa de Umãny, nos servia; e pelo awere.

Awere é o que conhecemos mais facilmente como um tipo de rapé, embora não seja rapé, embora seja simplesmente awere: um pó finíssimo e esverdeado, tradicionalmente feito pelo Pupýgary com casca de determinados troncos de árvore e certas folhas secas, maceradas. Em processos vários, desde o cultivo, o secar ao sol, o torrar na lenha, estão envolvidos saberes tão antigos quanto estranhos ao corpo excessivamente acostumado ao urbano. Outrora de uso exclusivo dos pajés, em rituais festivos e de cura, como também de caçadores para

entrar na mata, hoje faz parte do dia a dia da comunidade e me foi apresentado por Umãnyary naqueles dias, principalmente em nossas conversas pela noite.

\*\*\*

*É em história de cobra que capturo certa temporalidade presente nesta pesquisa. criação Entre os Tukano, povo indígena amazônica, haveria uma narrativa segundo a qual a criação de tudo o que há no mundo ocorreu em cinco tempos. Nos três primeiros, os acontecimentos se dão em um mundo invisível, com ações de entes ancestrais que criam as condições necessárias para que, no quarto tempo, os tukano surjam na terra como humanos. O quinto tempo é o atual, momento de lembrar do que contavam os antigos e de seguir o curso da história dos tukano neste mundo terreno (PINTO, 2012).*

*São os acontecimentos desse quarto tempo que me interessam. Nele, uma cobra-grande torna-se canoa, na qual viajam os primeiros humanos, depois de viver muito tempo na Casa da Noite. Eles seguem pelo rio até a cachoeira de Ipanoré, rio Uapés. Ao sair da superfície das águas, eles ganham corpos humanos e iniciam sua história na terra (GENTIL, 2000 apud PINTO, 2012). Quarto tempo tukano: o tempo da criação, da viagem na canoa-cobra, rumo à saída das águas e transformação da perspectiva humana de mundo. Conectada a esses sentipensares, a cobra, que já havia invadido e se multiplicado em meu peito, torna-se também um transporte e leva-me, em tempo de criação, em seus trânsitos pelas águas.*

*Em Canoa-cobra estou em viagens, estabelecendo conexões, relações. Eu me desloco por entre rios, por entre sensibilidades de mundo, por entre existências que estão para além ou antes das racializações coloniais. Instauram-se, assim, modos de existir e peitopensar sem os quais a pesquisa não faz sentido. Estou em transformação com a cobra e em trânsito pelos saberes da Amazônia de floresta adensada. A rede vira cobra-canoa e eu saio de dentro dela para iniciar Curupirá, como*

*quem viajou por tempos e espaços outros, para ali estar, para começar aquele momento.*

\*\*\*

Para além daquela noite, aprendi devagar que cheirar awere é uma espécie de partilha, de estar junto, é a força motriz de longas conversas noite adentro, rindo, discutindo projetos, futuro, presente, temporalidades outras, contando histórias, partilhando saberes. É celebrar junto, chamar alegria. Awere é conexão, com quem está distante, não apenas geograficamente, mas também em sua natureza, diante dos olhos de quem vê. Awere conecta-me com Umãny, enquanto estou aqui e ele na fronteira do Acre com o Amazonas. Enquanto cresci sendo identificada como branca, e ele como “índio”, racializados para sustentar os processos de colonialidade/modernidade, em que narrativas dicotômicas criaram uma concepção de “humanidade” na qual estamos localizados e configurados em condições de existência específicas (QUIJANO, 2005; ALBÁN ACHINTE, 2017). Enquanto ele e eu nos reconhecemos como gente, e a jiboia aparenta ser bicho, mas pode se revelar gente, como também cada planta, o vento, ou mesmo objetos. Awere é tudo isto e... Awere não se explica, se cheira, se vive, para experimentar no corpo, a partir do nariz, secreções que escorrem, o esverdear das sensibilidades de mundo.

À noite, na varanda, quase não havia sono. Mas havia muito riso. Ríamos, enquanto aprendíamos uns sobre os outros. Para mim, era tempo também de aprender coisas que eu, muito curiosa, por vezes perguntava entre uma anedota e outra: e as cobras, há muitas por aqui? Passamos longo tempo falando sobre elas, eu, na verdade, aprendendo a respeito, fazendo conexão com elas, seja ouvindo aquelas palavras, seja pelo nariz. Era uma aula sobre floresta: cobras, tipos, venenosas, não-venenosas, mas também as encantarias associadas à jiboia. Falamos, aliás, longamente sobre a jiboia, contamos piadas que a envolviam de alguma forma. Até que não resistimos mais ao sono e ao cansaço. E fomos dormir, com o peito povoado.

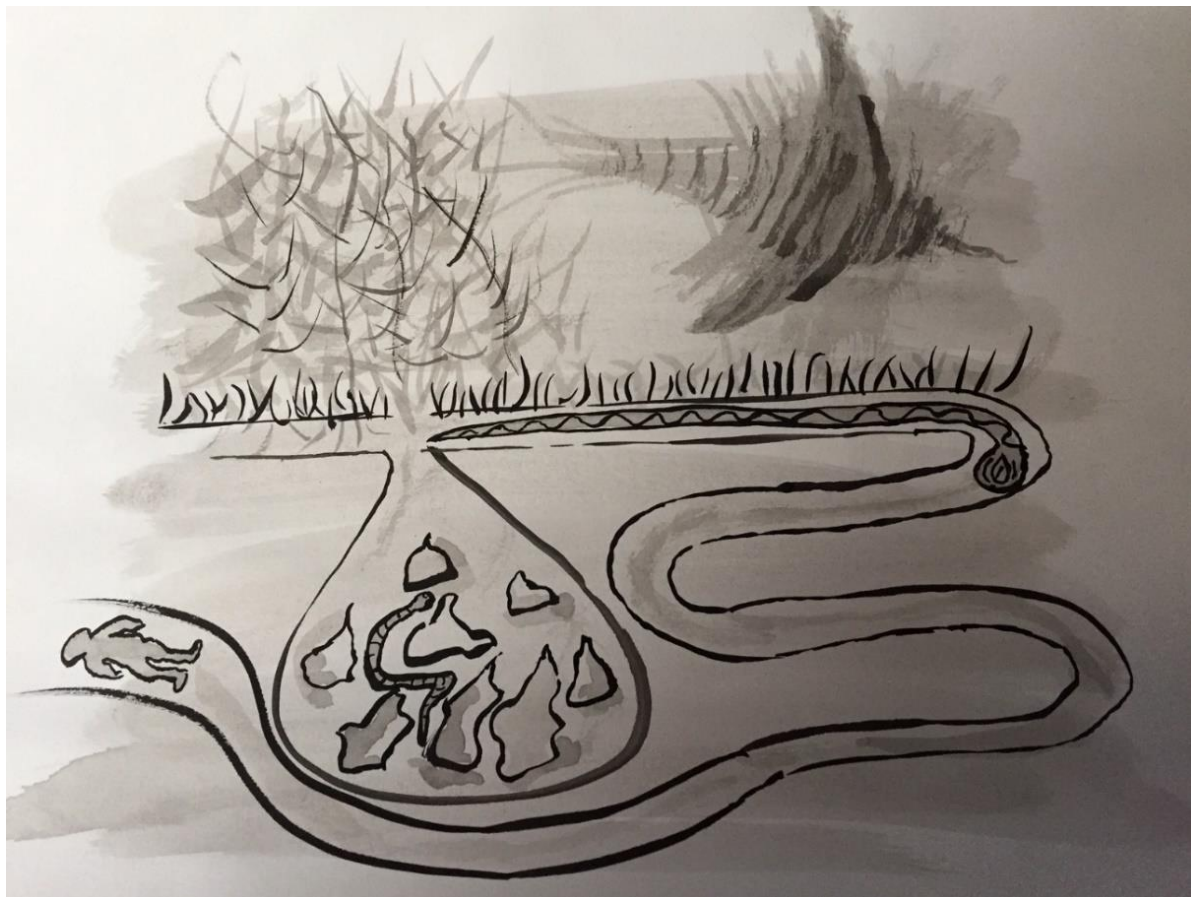
\*\*\*

É a cobra quem comumente aparece indicando que houve a mudança buscada, nos relatos sobre as mirações de quem participa de rituais com ayahuasca/chá sagrado. O pesquisador José Eliézer Mikosz (2009), em sua tese de doutorado, buscou pesquisar o significado de alguns padrões de desenhos nas mirações provocadas por substâncias como a Ayahuasca, comparando-os com obras de artistas que fazem uso dessas substâncias ao realizar seu trabalho. A cobra parece conduzir a outro estado, a outra geografia, seja no corpo, seja no espaço. Transformação, transposição. As pinturas feitas por artistas a respeito das mirações com Ayahuasca, segundo o autor, revelam a cobra como uma visão que indica processo de mudança, passagem.

No documentário “A serpente e eu”, são retratados uma série de rituais de cura com ayahuasca pela Pan Amazônia, principalmente entre indígenas e curandeiros, enquanto acompanha-se um jovem que parte nessa expedição em busca de solução para o transtorno psiquiátrico que o acomete. O principal local é um centro chamado “Takiwasi Center”, que utiliza Ayahuasca e saberes da floresta para recuperação terapêutica e espiritual de toxicômanos. A serpente é citada como ser de sabedoria, que transmite ensinamentos a quem está em uso do chá sagrado. Sua aparição é recorrentemente tratada no filme como sinônimo de que a cura buscada finalmente aconteceu. Neste caso, o que se vê na miração é a si mesmo sendo devorado pelo ente. Ser devorado pela cobra, neste caso, significa ter conseguido o que se buscava com o uso do chá, após vários outros processos de limpeza e auto-conhecimento. Mais do que identificar um sentido dado para a aparição da cobra, ou a forma desta aparição, interessa-me, aqui, a sabedoria e o poder de passagem, de cura que a cobra representa nos saberes da floresta.

Relembro o desenho de Wlad Lima, inserido a seguir, retratando sua primeira miração com o Chá Sagrado, no qual, ao invés de ser engolida pela serpente, é por ela arrastada por léguas, conforme segue seu relato: “Fui levada para a toca de uma cobra. Uma toca cheia de pedras de cristal gigantes. Esta cobra habita a terra, e não a água.

*Percorro todo o subterrâneo da terra e lá fora, o céu comemora esta minha aventura” (FLORES, LIMA, 2017, p.8).*



\*\*\*

No dia seguinte, após um café da manhã de mais conversas com Umãny, ele convidou a mim e a alguns outros para conhecer uma área de mata fechada próximo à parte mais habitada da aldeia. Seguimos mata adentro. Ele ia na frente e me chamava para perto, mostrando-me tudo o que aparecia. Eu ia feliz como uma criança. Esse foi um dia especial para mim, eu sentia meu coração bater acelerado, voltando à lembrança das raras oportunidades em que, durante a infância, estive o mais perto e mais dentro possível da floresta. Nada, porém, como aquela experiência. Encantava-me, conhecendo tantas plantas que curam, muito além do que eu conhecia. Ele ensinava-me todas elas. Eu recebia toda a confiança e atenção de Umãny, que se tornava, ali, alguém por quem crescia minha admiração.

Nesta escrita, relembro aquele discurso assassino de cobras e gentes: “nenhum centímetro de terra demarcada”. É preciso estar atento. Isto é anúncio de extermínio de corpos, mas também a tentativa extirpar re-existências, insurgências e máquinas de guerra da floresta profunda, mais antigas que as tentativas de percebê-las. É preciso combater as políticas de morte, mas também guerrear contra a pena, o desencantamento. A floresta é mais do que a mata distante. No dia 29 de outubro de 2018, eu tentava encobrir o desconsolo, ao telefone com Umãny: “São 500 anos de resistência, Umãny”. “Não, Tikaro.”, corrigiu-me ele, “São 518 anos. Não vamos morrer, enquanto um ser de floresta existir”. Não vamos morrer, enquanto uma cobra habitar peitos, rios e florestas.

\*\*\*

*Se no imaginário cristão-ocidental a cobra representa o pecado e a condenação do homem, no universo indígena este animal é sinônimo de fertilidade e de vida. Não por acaso, inscrições de objetos de cerâmica trazem, frequentemente, ventres maternos que resguardam cobras. Em “galante teoria” para sinalizar o mito de origem dos rios amazônicos, recuperada pelo naturalista português Alexandre Rodrigues Ferreira e narrada por um sobrevivente dos índios sacacas, que habitava Joanes, no século XVIII, ficamos sabendo que no princípio a “ilha” não tinha aquele labirinto de rios. Ali vivia apenas uma infinidade de cobras. Obrigadas pelas secas, os ofídios corriam do centro para a costa em busca do precioso e sagrado líquido. No percurso realizado, devido ao peso e grandeza de seus corpos, deixavam impressas, na terra, suas figuras tortuosas. Estas fendas tornavam-se inicialmente regatos com a queda de águas das chuvas, que, a partir da invasão do oceano para dentro do mar, engrossaram e transformaram-se no grande rio Amazonas (PACHECO, 2012, p.205).*

*Não mais pecado, condenação, o mal. É através de Agenor Sarraf Pacheco, historiador e pesquisador das Amazônia Marajoaras, que enuncio a cobra como vida, fertilidade; daquela que poderia me matar, à que origina rios, criadora, geradora de existências. O autor se referia à presença da cosmologia ressignificada, reelaborada, de povos negros, indígenas e afroindígenas, em inscrições na cultura material regional, na região do Marajó. Essas inscrições, presentes, por exemplo, em desenhos da cerâmica marajoara e na literatura regional,*



*são compreendidas pelo autor como atos de enfrentamento e resistência aos mecanismos de controle e submissão dessas populações, marcando seus espaços no território colonizado, seja em suportes materiais, seja através de histórias, falares, fazeres, danças, cantos. Os modos de ser amazônicos, assim, marcam presença e persistência, contra os discursos, estéticas e modos de vida dominantes (PACHECO, 2012).*

*A cobra, presente em desenhos de cerâmica, mas também permeando histórias, é, nesse contexto, além do que se conta sobre ela, um elemento de presença, persistência e resistência. Ser de água, terra e ar, de representação do mal a criadora de vida, por meio dela é possível acessar modos de viver atravessados por saberes que desejo atrair para o peito, para o corpo, para a criação. Criação, aliás, que afirmo como Ato de Traquinagem ofidizado, não somente explicável através da cobra, como também tornado possível nos modos de vida em que ela é mãe de rios.*

\*\*\*

No percurso pela mata, naquele dia, sentia a cabeça girar; não era simples tontura, eram as viradas da cobra, eram as transformações anunciadas pela cobra-grande em forma de canoa, que me conduz em caminhos de transformação. Eram muitas conexões acontecendo, digo que era o peito expandindo. Era, talvez, um encontro prestes a acontecer, uma presença anunciada que se avizinhava, sem que eu pudesse sequer imaginar. Havia uma jiboia bem no meio da trilha, nos aguardando.

Era enorme, com sua imponência e curiosa calma. Desta vez, não senti medo. Senti-me, na verdade, atraída por ela. Os desenhos de seu corpo eram belos e brilhosos. Ela não me inspirava ameaça, muito menos pecado. Eu tinha vontade de permanecer olhando em seus olhos, sem sair do lugar. Estaria ela tentando seduzir-me para dar o bote em seguida? Os outros seguraram-na para que eu fizesse uma foto. Logo em seguida, ela retomou seu caminho pela mata, saindo lentamente de nossas vistas na trilha, enquanto eu acompanhava o revolver-se daqueles belos desenhos, ao serpentear de seu corpo. Éramos, sem dúvida, mais

ameaçadores a ela, que ela a nós, tive certeza, ao vê-la desaparecer por entre folhas.galhos.terra. Ao mesmo tempo, que gigante, que misterioso ser havia cruzado meu caminho. Tive vontade de lhe pedir que não fosse embora, que não me abandonasse.

\*\*\*

*Era a queixa de um rio à cobra, sua mãe, que o abandonava. O rio se lamentava soturnamente no meio do mato. Cobra-Grande não me abandone. A terra crescia na água. O rio secava. Os estirões, largos outrora, se estreitavam, se estreitavam e as margens se fundiram, balançando na rede dos cipoais. Cobra-Grande não me abandone. A cobra dormia no fundo do rio e de repente acordou, era meia-noite e deu um urro: vou-me embora pras águas grandes. Então os peixes, todos os bichos, os caruanas, as almas dos afogados, os restos de trapiches, as montarias também seguiam pras águas grandes. Os restos de cemitério que tombavam nas beiradas também partiam pras águas grandes. Adeus, ó limo da Cobra-Grande, adeus ó peixes, adeus marés, tudo vai embora pras águas grandes. Até a Lama há de partir, os aningais, as velhas guaribas, tudo seguindo pras águas grandes. O rio se queixava, se queixava, secando sempre: não me abandone, me mãe cobra, me amamenta nos teus peitos, vomita em meu peito o teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens, quero viver, quero as marés, mãe Cobra-Grande. Ninguém ouvia o agonizante rio. [...] A cobra foi se arrastando, secando o rio. Contavam que duas piaçocas iam pousadas na sua cabeça. E também uruás, caranguejos, siris, ninhos de tucunarés, muçus, um filhotão de garça. Tudo indo-se embora pras águas grandes. Lá vão. Lá vão. Ouvia-se a voz, as garças mais brancas do que nunca, e os guarás não trariam mais nas asas a vermelha madrugada para mirar-se na enchente. Lá vão, Lá vão, pras águas grandes, pras águas grandes. [...] E apenas o caboclo, no taperi, à beira do rio morto, se abraçava com o leito do rio, ficava com ele, chamava-o, meu mano. Chorava com rio, ah caboclo sentido. Quem lhe dera que as suas lágrimas o enchessem de novo, lhe dessem*

*marés, fossem águas vivas, águas pros peixes-boi e matupiris. Ah, mano. Só ficou o caboclo, o cachorro, a mulher, a seringueira, o portinho no seco e Lá de Lonjura chamando se ouvia ainda, as águas grandes, chamando (JURANDIR, 2018, p.161-165)*

\*\*\*

É como se eu tentasse segurar no peito as serpentes que se revolviam de alegria, uma inexplicável alegria, que tomava conta de mim por aquele encontro com a jiboia. Ainda caminhamos longo percurso, até um pequeno igarapé. As crianças se banharam ali. Nós descansamos, eu contemplava. No retorno, não vimos mais aquele ser, apenas rastros. Por onde passam cobras, ficam seus rastros, pensei. Rastros que extrapolam o chão, que pareciam ter marcado também meu corpo.

Ao retornarmos para a casa de Umãny, uns disseram que aquela jiboia estava ali para receber a mim e aos outros visitantes que estavam comigo e que isso era um sinal de boas vindas. Depois soube, por Umãny, outra versão. Segundo ele, a cobra havia nos atraído para aquele encontro, já que na noite anterior havíamos falado muito sobre jiboias, em nosso bate papo regado a risos, na varanda de sua casa. Ele disse, ainda, que não era um animal, que era um encantado e que ela tornou nosso passeio especial. De fato, aquela longa caminhada, ao invés de nos cansar, recobrou nossas energias para o resto do dia.

A jiboia na minha frente não era “apenas” uma jiboia. Ser bicho já é algo complexo o suficiente, mas, seguindo sensibilidades de mundo de floresta, o que vejo constantemente não é tão simples de identificar. O ser que vi como cobra, por exemplo, era um encantado: uma entidade espiritual da floresta. Um belo encantado, capaz de atrair-nos a todos para dentro da mata, ao seu encontro, e de nos ouvir desde a noite anterior. Sim, ele nos ouvia. E parece ter nos atraído para dar boas vindas. Ainda que eu tivesse admirado os desenhos de seu corpo, não poderia imaginar o que era aquele ente, porque meus olhos de branco estão acostumados a ler o mundo em categorias fixas, bicho, planta, gente. Jamais imaginei que a jiboia “mudaria de pele”,

por assim dizer, diante de mim; que se revelaria outra coisa para além do que vi, nem que eu aprenderia a mudar de pele junto com ela, em Curupirá.

\*\*\*

## Terceiro encontro: uma cartografia.ofÍdia



*Não me abandone, mea mãe jiboia. Tu és minhas águas, tu levas as águas deste rio, as cheias e vazantes. Teu mover é que movimenta minhas águas, me povoa. Contigo eu tenho tantas companhias, presenças, riqueza que vive em mim. Os bichos, as plantas, os encantados, tudo vem contigo e coexiste contigo dentro de mim. Se te vás para as águas grandes, é quando tudo seca por aqui, nova seca se avizinha, e já não vale a pena seguir por esses caminhos d'eu.rio, fendas abertas por ti para que eu exista. Fica, mea mãe jiboia, que nestas águas tudo existe por entre os rasgos que teu corpo faz na terra.*

*Eu te ouço o lamento, meu rio, e sigo meu caminho. Eu me movo. Vou para as águas grandes e volto, seca e vazante, na impossibilidade de fixar um modo de estar. Atenta, meu amado rio, e percebe que não ficas sem mim, que entre os vãos abertos pelo meu corpo e as tuas águas que chegam e se vão, a origem já não faz sentido. Eu abri os teus caminhos, mas sou também as águas, como tu também és cobra-grande, e, mesmo assim, não nos confundiremos, apenas nos implicaremos. Se tuas águas desaparecem para sempre, é porque também eu desapareci.*

*Se a cobra se vai com as águas, é porque já não há cobra, nem águas. Nem fenda. Há coexistência, sem que um se torne o outro. E há vizinhanças. Há tudo o que a cobra arrasta consigo. E há também narrativas que de súbito ajudam-me a dizer o que é esta cartografia. Histórias como essa, da Cobra-Grande deixar o rio para águas grandes, movência do rio, como a pesquisadora em criação, sem saber se é água ou cobra. Não há sequer um eu. Há percursos, diferença, criação, processos que se contam por rastros, criados por cobra, em cobra.*

\*\*\*

O movimento do peito, em riso, é o movimento de tudo, de todos os seres em coexistência com o corpo urbano, ocidental que trago para a pesquisa e que faz aliança com os entes e o encorpora: rastejo, balanceio para trás, rolar, deixar-se arrastar, devorar. Ações de meu corpo nesta cartografia, nesta cartografia-ofídia. A pesquisadora encorporada, peito revolvido por cobras, tem a verticalcolonialidade de seu corpo quebrada, interrompida. Sou lançada ao solo e encosto meu ventre nos territórios da pesquisa. Não somente rastejo, como também crio rastro na água, pulo copas de árvores pelos ares, movimentos de cobra. Minhas sensações são alteradas: da centralidade no olhar, olhar vertical, colonizado, às múltiplas sensações advindas do rompimento com a verticalidade, tentativas decoloniais de sentipensar o mundo e por ele mover-se(me), enquanto sou transportada ou arrastada Amazônia adentro, entre medo e riso. Corpo povoado de cobras não cartografa, mas rasteja, nada e pula. Não desenha mapas, deixa rastros. Ao seguir

o rastro que deixo- mesmo que seja rastro de cobra n'água-, ao seguir o rastro da cobra-grande no caminhos de rio, temos os contornos do mapa instável, da cartografia.ofídia que tem sido desenhada como caminhos de cobra.

Reconheço afinidades com a cobra. “a mulher toca a serpente fraternalmente, sem nojo, e se confunde com ela, numa espécie de devir-animal”. É o que descreve Maria Esther Maciel (2011, p.92), a respeito do encontro entre a mulher e a serpente, em um dos poemas de Astrid Cabral, sobre o qual comenta em seus escritos que capturam a imbricação entre o humano e o bicho. A primeira relação entre a mulher e a serpente, na poesia, ocorre pelo olhar, misturando abjeção e fascínio, tal qual em meu primeiro encontro com a Jararaca, em Minas Gerais. Logo em seguida, a mulher passa a confundir-se com a serpente, processo que nada tem a ver com imitação, alegoria ou transformação física literal, mas é da ordem do que Maria Esther Maciel denomina de um trespassamento íntimo de fronteiras, processo que capturo na experiência com a jiboia.

Isso é o que ocorre em cartografia.ofídia. Uma aproximação viável de mundos entre o humano e o supostamente não-humano, no caso a cobra em todos os atravessamentos de potência possíveis para o ente cobra pelos quais passei em meus dois encontros anteriores. Essa abertura proporciona condições híbridas de existência, nas palavras de Maciel (2011), mas que eu prefiro compreender como condição de fronteira (MIGNOLO,2017). Ao mesmo tempo e paradoxalmente, um reconhecimento dessa outridade radical e o compartilhar da animalidade através da criação poética, estratégia de acesso e coabitação desse outro lado da fronteira, instituído para separar o humano e a animalidade. Considero que essa separação não é uma condição “natural”, mas uma opção pautada na crença de um universo, na qual os pluriversos são negados, desqualificados. Para esta pesquisa, para esta criação, escolho habitar fronteiras, escolho pluriversalizar.

Cartografia.ofídia é estratégia própria de existências poéticas. É pela invenção poética que o corpo vivo do animal é trazido à vida dentro do cartógrafo.ofidizado, numa experiência de saber e traçar

rastros que não se reduzem a conceitos, mas que se manifestam nessa instável zona de indeterminação, que recusa a negação da animalidade como “coisa” e a hegemonia de saberes excessivamente imbuídos de uma humanidade contrária ao animal. Zona transitória, fronteiriça, que opera com saberes tornados outros, para além da representação e da apropriação figurativa do animal.

Fugidia, essa zona, essa fronteira criada ou acessada em cartografia.ofídia dura somente o tempo de um arrepio, como o que senti ao olhar a Jararaca. Ou como o encantamento tão curto, quanto o tempo em que a jiboia permaneceu diante de mim para dar-me as boas vindas. Conhecimento artístico. Aqui misturo, em criações cartográficas de pesquisa, ideias que aprendo com Maria Esther Maciel, mas que já foram roubadas do sentido original em que foram produzidas nos escritos da autora. Ela não discute conhecimento artístico, mas seus escritos acerca da possibilidade de trespasseamento íntimo entre humano e animal, tornado possível pela criação poética, ajuda-me a aproximar esse tornar-se cobra da pesquisadora de uma estratégia artística de produção de saberes em cena.

\*\*\*

*Esta cartografia dura o tempo de um arrepio, resultante de meu encontro com a cobra, com quem crio afinidade. Chegamos tão perto, que o bicho se torna estratégia de pensamento e criação. Com cobras, eu criei espirais de pensamento sobre a pesquisa, instigada que fui a fazê-lo, nas disciplinas Movimento Criador do Ato Teórico e Atos de Escritura, ambas ministradas por Wlad Lima ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGARTES/ICA/UFPA). Em cada espiral, desenho do saber e fazer a pesquisa, que perdura o tempo do arrepio. As espirais modificaram-se ao longo da pesquisa, em metamorfoses, transformação, ambiguidades, trocas de pele, próprias do movimento de uma cartografia.ofídia.*

*Primeira espiral: plurianéis, movimento de planetas e outros astros, cujo centro é o sol, centro instável, também a mover-se*





esses outros astros desenvolviam trajetória com maior ou menor amplitude, considerando seu respectivo grau de afastamento ou aproximação em relação ao centro.

As espirais formadas não desenhavam estruturas arredondadas, mas elípticas, permitindo que, ao mover-se, a própria trajetória possibilitasse momentos de maior proximidade e outros de maior afastamento, mesmo mantendo-se a amplitude da espiral, determinada pela força gravitacional do centro. A amplitude altera-se somente quando esta força também se alterar, podendo, inclusive, repelir em definitivo o astro, quando de sua expulsão da pesquisa. Movimentos de aproximação, distanciamento e, neste caso, também sobreposição transitória, ocorrem entre as trajetórias de todos os astros, que não cessam de mover-se, em todos os níveis: seja em sua relação com o centro, seja com os demais astros. O ecossistema espiralado, ou ecossistema helicoidal, como prefiro designar, contém trajetórias cujo movimento situa-se em uma zona de amplitude de frequência. No caso de minha pesquisa, eu compreendia essa zona na tensão entre ocidente e floresta, supostos limites extremos da espiral, onde estaria contido todo o trajeto da pesquisa.

No desenho frontal, o que parece círculo central é, na verdade, a vista doutro ângulo da posição diferenciada de cada astro na trajetória em espiral mais interna. Ali é possível verificar que o afastamento em relação à espiral do centro pode significar tanto a emergência de um astro que está nas bordas da pesquisa, mais do que em seu centro pulsante, quanto de astros que precisam afastar-se para ter maior possibilidade de circulação entre outros ciclos, já que, em alargada amplitude de frequência, parecem envolver várias outras trajetórias de circunvoluções menores. Eu discutia cada ciclo apontado no desenho, destacando as aproximações, distanciamentos e conexões pertinentes em cada um deles, como momento do espiral, da pesquisa, nada casual, mas imbricado em complexas forças de atração que se formavam, sempre de forma instável, enquanto a pesquisa seguia. Não me aterei à discussão dos ciclos aqui.

*Havia pelo menos mais uma condição de mudança no espiral, geradora de complexidade reorganizadora: os meteoros, noções ou pistas de natureza diferenciada que surgiam como meteoros na pesquisa. Meteoros chegam com força, sugeridos pelos parceiros ou emergentes em uma experiência: a leitura, o campo, a poética, etc. O meteoro atravessa o sistema enquanto eu tento compreender melhor a possibilidade de sua permanência ou mera passagem, meteoro que fica ou que simplesmente passa, após compreender que não seria agregado ao sistema.*

*Algo, porém, permanecia: o centro, mesmo que instável, era o que mantinha a força de atração de todos os demais astros em circunvoluções. Eu precisava explicar tanto a imagem, aos outros e a mim mesma, que ao invés de me ajudar a pensar a pesquisa, passou a atrapalhar-me. Ela tendia ao centro e a obediência a certas leis de funcionamento terminou por afastá-la dos objetivos para os quais foi criada. Além disso, o processo de pesquisa e criação seguia, cada vez mais emaranhado. Conforme as relações tornavam-se mais complexas e meu peito era revolvido por serpentes, passei a visualizar outras imagens na espiral, para além das astronômicas. Plantas trepadeiras, mudas e outras coisas semelhantes começaram a entranhar-se pelas linhas de movimento que eu criava no sistema. Por entre as plantas, passei a ver também outros seres: cobras. Foi quando a espiral precisou ser totalmente refeita.*

*Os saberes da floresta reclamavam seu lugar no desenho da pesquisa. Encontrei-me com José Eliézer Mikosz (2009) e descobri a serpente como espiral nas obras de artistas que produzem sua arte a partir de mirações com Ayahuasca. A serpente como elo de transformação, de passagem, de trânsito, aproximava-se cada vez mais da poética que já estava em processo de criação. Inspirei-me, em especial, em duas obras de Pablo Amaringo, artista peruano, que pintava a partir do que mirava com o uso da Ayahuasca. Na primeira imagem, dentre outras coisas, vejo uma cobra emitindo ondas pela boca, coloridas, que seguem em espiral por toda a pintura. Na segunda imagem, duas cobras estão prestes a devorar-se mutuamente. As obras de Pablo Amaringo são*

potentes provocações de sentipensares em cobra. Provocadas por elas, criei a nova espiral.



O novo desenho era composto pela imagem espiralada de duas cobras em atitude dúbia: prestes a devorar-se ou rindo uma da outra? Talvez

*a dualidade entre ocidente e floresta, que eu acreditava tanto na espiral anterior, fosse somente uma trapaça. A demarcação precisa de um ponto de partida, ocidente, e de outro onde desejo chegar, floresta, jamais se completaria e esse oposição precisava ser questionada. Eu ainda não sabia ao certo como fazê-lo, acreditava apenas que as duas serpentes eram o duplo complementar de meu corpo em pesquisa, floresta e ocidente.*

*No desenho, o corpo dessas serpentes é composto por várias outras cobras, semelhantemente aos espirais de energia que saem da boca da cobra na pintura de Pablo Amaringo. Em meu desenho, porém, elas não emanam da boca, mas são o corpo do animal, o corpo da pesquisa, meu corpo. Cada uma dessas pequenas cobras tem uma cor, uma energia. As noções centrais viram, assim, energias que emanam do corpo das serpentes complementares e seguem, da floresta ao ocidente, procurando devorá-lo ou gargalhar com ele. Assim eu pensava, por entre caminhos espiralados de emanção da energia de transformação que o trabalho poético já evocava. Sobre o corpo dessas cobras coloridas, pequenas manchas marcam a presença de noções que, naquele momento, eu imaginava emanarem das centrais.*

*Eu brincava com as conexões possíveis entre as cobras, que se moviam e tocavam-se o tempo todo. A tecitura dessas relações emaranhava o trajeto das cobras e fazia surgir outras possibilidades gráficas e conceituais para a espiral.ofídia da pesquisa. As cobras não saíram mais de meu pensamento, a própria cartografia ofidizava-se cada vez mais. As linhas não eram tão claras, tão conectadas que estavam entre si. O pensamento seguia outras vias, as noções adensavam-se e perdiam os contornos iniciais. Passei, então, a convocar outra imagem espiralada para peitopensar*

*No novo desenho, capturo inscrições no corpo de uma cobra de duas cabeças, sob a forma de grafismos. Entre os Huni Kuin, a cobra jibóia mulher, Yube dunuan ainbu, é a responsável, em várias versões diferentes das narrativas orais sobre o assunto, pelo ensinamento dos desenhos praticados na pintura corporal com tintura de jenipapo, tecidos em rede e cestaria, bem como pintados na cerâmica. Yube é um*

*ser que guarda relações com outros elementos da natureza, como a Lua, bem como com fenômenos importantes para a cultura Huni Kuin, como a primeira menstruação da menina, e, portanto, com a fertilidade e ciclicidade, além de seus poderes de dar e tirar a vida, e de seus saberes sobre a vida eterna. Ela deu os desenhos às mulheres, transmitindo um conhecimento que é feminino, acentuando uma vez mais a proximidade das relações entre Yube e a mulher. Nas versões das histórias, contadas por Els Lagrou (2007), os homens desejam esse conhecimento como desejam a própria mulher.*

*Para os Wauja também há uma cobra mítica ancestral, Arakuni. As narrativas colhidas por Barcelos Neto (2008) nessa etnia contam que Arakuni era um homem que engravidou sua irmã, motivo pelo qual foi banido do convívio aldeão. Triste e profundamente perturbado, faz uma “roupa” para se tornar, de modo definitivo, uma cobra. Ele trança, enquanto canta seu lamento, mas também reafirmando seu desejo pela irmã. Quando terminou a cobra e o canto, ele havia criado uma infinidade de motivos gráficos na roupa, que ele veste e passa a ser cobra. Arakuni é a guardiã dos grafismos Wauja. Ela contém todo o sistema gráfico dessa etnia, mas os desenhos no corpo da cobra não limitam os padrões usados por esse povo, que não acabam nunca, como eles mesmo afirmam. A totalidade anunciada por Arakuni é a da infinitude do desenho, que não cessa de ser produzido.*

*Em ambos os povos, a cobra atua como ser paradigmático de transformação e invenção do grafismo, resguardadas as especificidades culturais e as evidentes diferenças na origem e no modo de compreensão sobre Yube e Arakuni. O que empresto desses relatos é a existência de uma cobra que ensina desenhos, grafismos, a compor tramas e pinturas em corpos, objetos e tecidos. Este é o motivo pelo qual prestei tanta atenção aos desenhos no corpo da pequena jararaca que me encontrou na trilha em Minas Gerais. Também os desenhos da jiboia chamaram minha atenção sobremaneira. As cobras deram-me algo em forma de desenho, saber que passou a fazer parte de mim. Sem um sentido dado, imediato, compreendo que esse “algo” está relacionado, no corpo da pesquisadora e, portanto, da pesquisa, a uma espécie de guia para criação.*



No novo desenho, tenho uma cobra de duas cabeças que trocam olhares entre si. Corpo povoado de grafismos, que somente se completariam no corpo da cobra ao final da pesquisa. A questão se as duas cabeças estão prestes a devorar-se ou se riem uma da outra, não é um paradoxo, mas uma ambiguidade possível. É possível que estejam a compartilhar a gargalhada e, nesse caso, não estão rindo uma da outra, mas rindo juntas, de algo que experimento em meu corpo com essa imagem das cabeças: a própria condição que as dualizou, separou. Estariam rindo de mim? Pesquisadora que desconhecia a floresta, que se embrenha devagar e enfrenta seus medos, a mata fechada, a cobra. Corpo de risos urbanos, que se assusta tanto quanto se maravilha com o que descobre mata adentro, enquanto sabe que é revirada do avesso, tem seu corpo modificado, já não pensa da mesma forma. Duvida do que vê, porque sabe ser sempre possível que os entes revelem diferentes do que vê. Sabe que pode ser devorada, que pode perder sua perspectiva humana. E, no fundo, sente que isso já está acontecendo, ou, ao menos, acredita que é possível. Duas cabeças da mesma cobra, que sabem de tudo. Tenho a sensação de que elas riem da mulher de Amazônia urbana que anda brincando com cobra, sem ter noção do perigo.

Passei a compreender em que termos estranhava a dualidade anterior entre ocidente e floresta. Ela não fazia sentido para a opção decolonial que se entranhou em minha experiência. A floresta, assim figurada como espaço “outro” em relação ao ocidente, implicava uma fantasmagoria, apelo à produção dialética do tal “outro”, em um sistema colonial de pensamento (MIGNOLO, 2017). O Ocidente figurando como abstração universal, a partir da qual é possível paternalmente reconhecer ou produzir a outridade a partir de uma representação que segue parâmetros epistemocêntricos daquele mesmo Ocidente. Ou seja, vemos sempre o Mesmo no Outro, como afirma Viveiros de Castro (2015, p.26): “Com efeito, perguntar-se sobre o que ‘nos’ faz diferentes dos outros- outras espécies ou outras culturas, pouco importa quem são ‘eles’ quando o que importa somos ‘nós’- já é uma resposta”. Meu interesse não era que a floresta servisse de outramento para ver a mim

mesma. Ao invés de pensar outramente, era preciso aprender a sentipensar, peitopensar.

*Desfazer a ideia de “outro”. Deixar-me entrar em variação, ver-se como versão, transformação, de minha imaginação conceitual. Ser revolvida por cobras. A cobra tomou conta de meu corpo, do corpo da pesquisa como um todo. Cobra-grande que abre, com seu corpo, caminhos para o fluir das águas desta tese. Corpo, tese, cena, tudo se funde na imagem do animal, cujo corpo não carrega palavras evidentes, mas grafismos. Desenhos de padrão gráfico, cujos sentidos possíveis ultrapassam a ideia de representar algo ou conectar-se com uma ideia em particular, mas são uma espécie de escritura grafada em meu corpo.cobra, em criação poética. Cada grafismo se configura em criação, emaranhando, em suas linhas, conceitos, ideias, histórias, corpo. Cada momento da criação, da escrita, arranja as linhas de modo singular. E meu corpo, tornado cobra, povoado desses grafismos, dessas inscrições, está em pesquisa.cena.*

*A cobra é mãe desta criação. Nela brotam todas as criaturas e acontecimentos de Curupirá. De seu corpo nascem rios, como ocorreu no Marajó, na literatura de Dalcídio Jurandir, ou como na história da gigantesca serpente Mói Wató Maḡkarú Sése, contada pelo povo Saterê-Mawé, onforme relatado pelo autor indígena Yaguarê Yamã (2007). Embora tenha sido criada pelos deuses para servir de mediadora entre os astros Sol e Lua, que nunca se encontravam, essa serpente, cujo nome significa “Sucurijú emplumada”, terminou não somente por fazer com que os astros subissem magoados aos céus e nunca mais retornassem à terra, como também pôs em prática várias outras travessuras maléficas, que extinguiram deste plano de existência o belo e perfeito mundo previamente criado. Na tentativa de criar outro, era necessário que algo fosse transmutado, não era possível criar do nada; Mói Wató Maḡkarú Sése foi então escolhida pelos pajés, como forma de punição, para ser transformada em mundo.*

*- Sinto que a pajelança está transformando minha carne em minerais, em terra firme. Às águas correm em minhas veias como nascentes, formando lagos, rios e mares. Sinto a floresta brotando pelos meus poros. Vejo o Sol, o meu grande amante,*



*colorindo a vida transformada em mim. Percebo a Lua, meu outro amante, rebocando a noite de estrelas. É tudo grandioso e divino! (YAMÃ, 2007, p.29)*

\*\*\*

Mencionei anteriormente que meu corpo, em cartografia.ofídia, não cartografa, mas rasteja, nada e pula; e que os rastros, caminhos de cobra, substituem o desenho do mapa. Caminhos de cobra, cobra que abre caminhos, pela terra, água e ar. Para os Saterê-Mawé, é em seu corpo que a malina serpente Mói Wató Maḡkarú origina tudo o que há no mundo, assim como é em corpo de cobra que concebo Curupirá.

E Mói Wató Maḡkarú não é a única cobra, tão maliciosa quanto aparentemente traquina, que atravessa os sentipensares do povo Seterê-Mawé. Há uma jiboia, a Jibóia-Grande, Moikaha-Mihiḡ, mãe dos caminhos, mãe de todas as jiboias. Quando não havia caminhos, era por meio dela que podiam ser achados, perdendo-se o medo de andar na floresta. Certa vez, um homem chamado Ykawy'poty se perdeu. E resolveu pedir ajuda a ela. Mas a mãe de todas as jiboias não é de todo confiável.

- Aqui não é seguro ficar! Entre na minha casa comigo.  
 Ele entrou, mas a Jiboia não o deixou dormir. Seguiu-o por todas as partes, peidava e dizia para ele:  
 - Olha, perdido, está cheiroso esse vento?  
 Ele, percebendo que a Jiboia queria matá-lo sufocando-o, não respirou e respondeu:  
 - Sim, é cheiroso.  
 Mais tarde Ykawy'poty, já caindo de sono, tentou novamente dormir. A jiboia tornou a soltar vento e novamente perguntou:  
 - É cheiroso, perdido? Depois de eu comer tapyra podre?  
 O homem respondeu novamente:  
 - É, sim, é cheiroso. (YAMÃ, 2007, p.92-93)

O homem resistiu aos peidos e à malícia da Jibóia, que terminou por revelar-lhe, no dia seguinte, o caminho para sua casa. Antes, porém, ele resolveu se vingar de Moikaha-Mihiḡ, que termina a história morta. De pedaços de seu corpo originaram-se outros seres vivos, realçando mais uma vez a relação entre cobra e criação, tão cara para mim neste trabalho. A partir dos caminhos que Moikaha-Mihiḡ deixou, originaram-se todos os outros usados pelos humanos. “Por isso, não devemos dizer: ‘Esse é meu caminho’ ou ‘Estou fazendo o meu caminho’

pois o caminho é da Jiboia-Grande, que Deus deu para todos nós” (YAMÃ, 2007, p.95).

\*\*\*

*Sim, estive perdida. Procurei por florestas, como disse. Como poderia saber transitar em territórios inabitados? Inabitados, desde o ponto de vista cartográfico, mas intensamente povoados de seres humanos e não-humanos que conheci, nesse procura. Não estava fugindo, sobre isso não menti. Estava existindo. Tive de sobreviver aos peidos da jiboia, que mesmo sagrada não poderia deixar de ser travessa; foi então que aprendi um caminho, a configuração deste instável mapa. Mesmo agora, porém, não sei seus segredos, até quando permanece, até onde poderá levar. São caminhos de cobra. Moro e não moro por aqui, ao mesmo tempo; não posso dizer que conheço toda a Amazônia e todos os povos daqui. Sim, sou amazônica, mas a imensidão deste território quase me sufoca. Se quem sabia o segredo do caminho morreu desconhecendo seu destino, então o que me cabia era driblar as traquinagens da cobra, suas tentativas de me sufocar, e, ao final da jornada, ter aprendido alguns caminhos. Somente ao final soube então por onde estive, o quanto caminhei e posso contar aos outros sobre os rastros deixados. Não sei explicar, não me cabe explicar, apenas cartografar. Estou caminhando, é um modo de dizer, movida pela própria procura, que segue. Caminhos revelados por minha experiência com cobras que ensinam desenhos, habitam-se, engolem-me, arrastam-me. O percurso fica aberto aos outros, para transitarem por eles, para seguirem por outras vias que lhes sejam revelados.*

*Há uma nova espiral para a pesquisa. Desta vez, ela não foi criada somente para pensar a pesquisa. Ela é captura de todo o processo, no estado em que se encontra. Tudo foi atraído para o corpo da cobra, que não cabe mais em um afluente. Ela corporifica todo o Ato, mea mãe jiboia. Procure por ela e se perca por entre meus desenhos.*

## REFERÊNCIAS

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. **Práticas creativas de re-existência basadas em lugar: más Allá del arte...el mundo de lo sensible**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2017.

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu**. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2008.

BROTHERSTON, Gordon; MEDEIROS, Sérgio (Orgs.). **Popol Vuh**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

FLORES, Andréa Bentes; LIMA, Wladilene de Sousa. Carta para Wlad: rastejos de uma cartografia-ofíδια por entre risos da floresta amazônica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 9., 2016, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: UFU, 2017. p.444-466.

JURANDIR, Dalcídio. **Três casas e um rio**. Bragança: Pará.grafo, 2018.

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

LYRA, Luciana. O caso Joana: transporte e transformação do ator de f(r)icção. In: BRONDANI, Joice Aglae (Org.). **Grotowski: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual**. São Paulo: Giostri, 2015. p.174-190.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In:\_\_\_\_\_ (Org.). **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: UFSC, 2011. p.85-101.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu, v.1, n.1, p.12-32, 2017.

MIKOSZ, José Eliézer. **A arte visionária e a Ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)**. 2009. 291f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias afroindígenas na Amazônia marajoara. **Projeto História**. São Paulo, n. 44, pp. 197-226, jun. 2012.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cantares amazônicos**. 4 ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. Manaus: EDUA, 2012.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In:\_\_\_\_\_. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

YAMÃ, Jaguarê. **Sehaypóri: o livro sagrado do povo Saterê-Mawé.** São Paulo: Petrópolis, 2007.







Quando ele viu a mulher, ficou muito surpreso. Ela era tão bonita e jovem. Ele se aproximou dela e começou a falar. Ela ficou muito curiosa e começou a perguntar coisas. Ele respondeu tudo o que ela queria saber. Ela ficou muito feliz e começou a dançar. Ele ficou muito feliz também e começou a dançar com ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos. Ela ficou muito grata por ele e começou a cuidar dele. Ele ficou muito feliz com ela e começou a amar ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos.

Quando ele viu a mulher, ficou muito surpreso. Ela era tão bonita e jovem. Ele se aproximou dela e começou a falar. Ela ficou muito curiosa e começou a perguntar coisas. Ele respondeu tudo o que ela queria saber. Ela ficou muito feliz e começou a dançar. Ele ficou muito feliz também e começou a dançar com ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos. Ela ficou muito grata por ele e começou a cuidar dele. Ele ficou muito feliz com ela e começou a amar ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos.

Quando ele viu a mulher, ficou muito surpreso. Ela era tão bonita e jovem. Ele se aproximou dela e começou a falar. Ela ficou muito curiosa e começou a perguntar coisas. Ele respondeu tudo o que ela queria saber. Ela ficou muito feliz e começou a dançar. Ele ficou muito feliz também e começou a dançar com ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos. Ela ficou muito grata por ele e começou a cuidar dele. Ele ficou muito feliz com ela e começou a amar ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos.

Quando ele viu a mulher, ficou muito surpreso. Ela era tão bonita e jovem. Ele se aproximou dela e começou a falar. Ela ficou muito curiosa e começou a perguntar coisas. Ele respondeu tudo o que ela queria saber. Ela ficou muito feliz e começou a dançar. Ele ficou muito feliz também e começou a dançar com ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos. Ela ficou muito grata por ele e começou a cuidar dele. Ele ficou muito feliz com ela e começou a amar ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos.

Quando ele viu a mulher, ficou muito surpreso. Ela era tão bonita e jovem. Ele se aproximou dela e começou a falar. Ela ficou muito curiosa e começou a perguntar coisas. Ele respondeu tudo o que ela queria saber. Ela ficou muito feliz e começou a dançar. Ele ficou muito feliz também e começou a dançar com ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos. Ela ficou muito grata por ele e começou a cuidar dele. Ele ficou muito feliz com ela e começou a amar ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos.

Quando ele viu a mulher, ficou muito surpreso. Ela era tão bonita e jovem. Ele se aproximou dela e começou a falar. Ela ficou muito curiosa e começou a perguntar coisas. Ele respondeu tudo o que ela queria saber. Ela ficou muito feliz e começou a dançar. Ele ficou muito feliz também e começou a dançar com ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos. Ela ficou muito grata por ele e começou a cuidar dele. Ele ficou muito feliz com ela e começou a amar ela. Eles ficaram muito felizes e começaram a viver juntos.



# Makunaimação

*Ma.ku.nai.ma.ÇÃO: poética em ato de makunaimar as coisas; tensionar o importante com artificialidade, esquidades, humor por multiplicidade perspectiva em conexão com o real; torção sobre torção, que amplia a relação entre perspectivas, imprimindo liberdade e criação de possibilidades de re-existência. Nesta tese, invento que crio, em cena com as comichidades ameríndias, por makunaimação, ao torcer o humano, o bicho, o vivo, o mundo, as leis, meu corpo.*

“A questão é a seguinte: todo mundo ri e o riso, é claro, é diferente em cada cultura; o que Andréa faz é conhecer o mesmo riso sobre o qual falamos aqui, olhado por outra cultura. É isso.”, dizia ele, interrompendo-me. Um primeiro problema, caro amigo, é que não tenho uma questão, estou sempre no meio, descobrindo tantas questões, intensidades, que nem eu mesma posso dizer, a esta altura, quais e quantas são. Eis o segundo problema: se nem eu sei dizer, que estranho você querer falar por mim. Não, não é isso, caro amigo. Isso é dizer que o mundo é uma panela de pressão fervendo com tudo o que tem nome de feijão: feijão preto, feijão branco, feijão rajado, feijão carioquinha, feijão manteiguinha, feijão da colônia, feijão verde, feijão-de-corda, por aí vai. Alguns são apenas variações de nome para o mesmo tipo, mas, em geral, eles não são iguais. Quem colocou na mesma panela, nessa panela em especial, foi você e calculou um tempo médio para tudo cozinhar ao mesmo tempo. Pode ser que alguns fiquem mesmo cozidos, então você diria: vê como são iguais! Mas outros, muitos outros, vão se desfazer porque amolecem mais rápido. Você perderá o



manteiguinha, por exemplo, que cozinha bem rápido e só servirá, talvez, para engrossar o caldo, assim como o feijão verde, que sumirá de sua vista. Alguns, ainda, ficarão duros, sem tempo suficiente para tornarem-se agradáveis ao consumo. A panela de pressão é conhecida por forçar o cozimento dos alimentos, mas mesmo que seja mais prático forçar, algumas coisas podem não sair como o planejado.

Bem, riso não é feijão, eu sei. É bem mais grave que isso: culturas também não o são. O que tento tocar nesta pesquisa não é mais um ato cômico que engrossa o caldo do “riso”, assim universal, estruturado para caber tudo dentro. Também penso que não amolece, permanece duro, para não ser agradavelmente comido junto com tudo o que se nomeia por nomes que, à primeira vista, são parecidos. Acreditar que tudo é “feijão”, categoria dada, é ilusão. Mais do que isto. É preciso adentrar um pouco mais a questão e perguntar-se a quem interessa denominar tudo de feijão, quem instituiu essa categoria e o que implica a permanência dela. Então, caro amigo e a quem mais desejar colocar tudo no mesmo recipiente- a pressão é conhecida, aliás, por forçar o cozimento das coisas-, cuidado. O que se repete é a diferença. E elas são tantas que podem ultrapassar o limite da panela. Quando passar, vai explodir, vai destruir, vai torcer. E eu vou rir, não vou ajudar a limpar. Além do mais, a comicidade sobre a qual tentava falar, antes de você me interromper, está mais próxima da explosão da panela, que dos feijões em si.

Antes, há muito tempo, Makunaima brincava sozinho; nesse tempo ainda era criança. Depois, Makunaima cansou de brincar sozinho e quis ter filhos; assim, criou todas as tribos. As tribos vieram das formigas e, tão numerosas quanto, se espalharam no terreiro. Então eles brincaram muito no terreiro, que era o lavrado, a planície, as montanhas e a grande floresta. Um dia, Makunaima subiu bem alto e de lá, viu gente diferente, cor de poeira. Makunaima desceu assustado e reunindo todo mundo falou: vem mais gente para brincar. Mas eles não acreditaram. Logo os homens cor de poeira chegaram, pelo rio, mas não queriam brincar. Queriam explorar o terreiro. Das tribos, uns fugiram, outros ficaram e sofreram, outros foram levados embora. Makunaima

muito triste, sem poder ajudar, pois era apenas uma criança, se recolheu bem quietinho e dormiu por muito tempo com o coração amargurado. Numa tarde, levantou para passear no terreiro, encontrou tudo diferente e não vendo nenhum de seus filhos, voltou ainda mais triste. Mas alguns resistiram, ficando invisíveis por um tempo, enquanto tentavam salvar um pedacinho que fosse do terreiro. Um dia, depois de muito pelear, conseguiram de volta parte do terreiro, e só tinham forças para cantar. Cantaram todos juntos com os braços dados, batendo o pé com força no chão para acordar Makunaima. Makunaima vem brincar de novo. Repetiram esse canto por vários dias e a terra tremeu até acordar Makunaima. Makunaima acordou pela força da voz e ouvindo risos, viu que eram seus netos, então acenou do alto da serra, desceu ao terreiro e brincou muito com eles novamente (ESBELL, 2012, p.9).

A história é inventada, mas faço escrita com ela, com a voz do artista indígena roraimense que a criou, Jaider Esbell. Eu canto para chamar Makunaima. Canto para acordá-lo em mim, em quem me lê, em quem participa de Curupirá, para dar fim ao silêncio, fazer tremer a terra. Canto para que saibam que há mais de quinhentos anos se resiste aos homens cor de poeira nesta terra e o canto é uma dessas resistências. Canto para que Makunaima venha brincar. Makunaima brinca, acordado pela força da voz e dos risos dos que lhe chamam. O riso desperta Makunaima, e sua brincadeira, junto aos seus, segue acontecendo. Quero brincar com Makunaima e quero elaborar um modo de criar, uma poética, com sua brincadeira, seus atos de traquinagem, os que ensinou a seus filhos e com os quais rompem o silêncio e o silenciamento. Meus pés batem com força no **CHÃO**, toco maracá e canto, para despertar Makunaima e suas torções, makunaimações de meu corpo, de meu peitopensar.

As torções não cessam de acontecer em Curupirá. Não tenho como ponto de partida um corpo endireitado, nem retorno a ele: assim como entendo que ocorre com o mundo ameríndio, opero torção sobre torção. Não se trata de encarnar algo de fora, mas de uma vida adentrando um novo ritmo em seu próprio devir, algo que enuncio no diálogo com Brian

Massumi (2017), junto a quem dialogo neste rio. É um ser retorcido que está em cena, em vida, vida retorcida entre pólos em tensão.

O que é comumente chamado de “corpo” é a corporificação do acontecimento através dessa tensão. A vida é tensamente esticada entre sua ancoragem obrigatória nos imperativos de dada situação e a tendência supernormal, arrancando, de cada volta e de cada reviravolta na ação, uma oferta de liberdade. Não há “o corpo”. Há uma vida - esticada como um elástico entre os polos afetivos contrastantes entre os quais se dará a determinação progressiva do acontecimento. Corporificar é estar nessa situação, sendo puxado em duas direções de uma só vez: de um lado, ancorado no que está dado; de outro, tendendo a arranjar um jeito de superá-lo; o recuo da necessidade estabelecida e o avanço para o novo (MASSUMI, 2017, p.61-62).

Preciso torcer um pouco o pensamento do filósofo para seguir adiante. Não penso que se trata de tensão, mas de torção, porque linha reta, esticada como elástico, é coisa que não consigo perceber em meu estado de criação. Sinto-me em torção, puxada não em duas, mas em várias direções, que me reviram como em espiral, torção sobre torção. Mas não somente isto. Compreendo que os pólos afetivos são contrastantes em diversos níveis e que não há como generalizar ou universalizar as exigências imperativas que atuam na corporificação dos acontecimentos, em sociedades distintas. E acredito que há situações que se apresentam como necessidades imperativas, mas que assim o são por sua conformidade com o processo de colonialidade, principalmente na Amazônia e na América Latina como um todo, e com realce entre povos indígenas.

Como não são universais os imperativos contra os quais a liberdade se instaura, também não o é a própria ideia de liberdade, produzida pelo polo da tendência supernormal. A liberdade produzida pelas corporificações destas Amazônias me parecem mais próximas, em sua densidade, de viradas decoloniais. Prefiro torcer os escritos do filósofo para essa compreensão, mesmo porque ao pensar que, se esse avanço para o novo é concebido ao arrancar de cada volta uma oferta de liberdade, imediatamente remeto liberdade às camadas de resistência ou de re-existência que experimento em Curupirá. Mais adiante retorno a isto.

Makunaima nasceu há muito tempo, sem que se possa precisar o quanto. Na verdade, esse tempo não se mede no relógio, nos anos, nem pelo esforço dos arqueólogos. Esse tempo é só passado, talvez antes do passado, quando nenhum registro de tempo nosso cabe. Tempo das histórias que se contam, tempo em que bicho, planta, tudo parecia a gente de hoje, se comportava feito gente e podia transformar a si mesmo e às coisas, mudar a aparência e o funcionamento de tudo no mundo e tornar as coisas como são hoje, no tempo do tempo que se conta, que se estima.

O tempo de hoje é o que a gente jura que só a gente é que é gente. Makunaima não tem certidão de nascimento, nem idade. Ele é antigo, muito antigo. Nascido bem antes de a gente dividir as coisas em novo e antigo, em gente e bicho, gente e planta. Makunaima é do tempo em que ser gente era coisa que não se compara à qualidade de gente que acha que reina soberana no mundo. Antes, também, de registrar nascimento em papel que é pra não esquecer do dia em que a gente veio ao mundo. Papel para depois poder apresentar quando as pessoas duvidam que a gente é nascido, mesmo vendo bem na frente.

Entre os ameríndios, há acontecimentos importantes contados através de histórias, de oralidade. O que dizem as histórias não está comprovado em papel, mas nem por isso deixa de ser verdade. “Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas” (BARROS, 2010b, p.347). Mas elas parecem ter sido inventadas ou, melhor dizendo, parecem falsas, pouco críveis, pelo mesmo critério da certidão de nascimento, pelo qual gente parece que só existe mesmo se estiver escrito no papel, mesmo que ser gente não tenha nada a ver com letra escrita.

Essas histórias não cabem na categoria de falseabilidade. Elas sobrevivem como desafio à centralidade visual e motora do que a historiadora Maria Antonacci (2017; 2018) nomeia de alfabetismo eurocêntrico. Ela se refere à hegemonia da racionalidade europeia, que confere tamanha credibilidade ao documento escrito e tanto vem silenciando, quanto desqualificando memórias, patrimônios, artes e sentipensares advindos de culturas de tradição oral, caso dos negros

africanos e em diáspora, objeto de seu estudo, como também dos povos indígenas e de outras sociedades pautadas na oralidade como transmissão de saberes. Os silêncios e rumores quanto aos regimes orais repercutem na expansão da escrita, que tendeu e, mesmo se renovando, ainda tende a contar uma história universal, acompanhada de desmoralizações de civilizações e culturas orais.

Em movimentos de mentes e racionalidades instrumentais, episteme, geopolítica, filosofias e histórias escritas sob o signo do progresso e desenvolvimento eurocêntrico, excluíram-se memórias, narrativas, comunicações e tradições patrimoniais, além de arquivos que resguardavam passados seletivos em séries cronológicas, dominadas pelo fetiche do documento escrito e das abordagens científicas (ANTONACCI, 2017, p.162).

Esse estranho fetiche faz de Makunaima (escrito com “k” e pronunciado com tonicidade no segundo “a”) alguém pouco conhecido ou tornado inexistente. Conversa para boi dormir ou para inglês ver ou para certas gentes serem impedidas de ver. As narrativas em que Makunaima vive, porém- e vive mesmo-, existem desde muito tempo, como explica Davi Kopenawa a respeito de histórias semelhantes contadas entre seu povo, os *yanomami*. Tempo em que as coisas se metamorfosearam, se transformaram no que são. Tempo em que Omama, o criador yanomami, criou a terra e a deu a esse povo: tempo do princípio, dos antepassados, do nascimento da língua e das coisas como são, de onde se origina o conhecimento dos yanomami sobre si mesmos e sobre tudo o que há no mundo, conhecimento que se guarda na memória. Tempo de formação da memória, a partir da experiência dos ancestrais. Para existir, esse tempo não precisa de registro em papel, ou peles de papel, como denomina Kopenawa, já que o conhecimento que ele instaura no mundo não é difundido ou respeitado porque foi escrito, ou desenhado. Mesmo assim, ele permanece, ao contrário das coisas que os brancos desenhamos em peles de papel.

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso irão desaparecer,

pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. [...] O pensamento do branco é outro. Sua memória é engenhosa, mas está enredada em palavras esfumaçadas e obscuras. O caminho de sua mente costuma ser tortuoso e espinhoso. Eles não conhecem de fato as coisas da floresta. Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes. Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles. Por isso os brancos as desconhecem desde sempre. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.75-76)

Makunaima é ser de mata, do tempo das histórias contadas e propagadas como saber da floresta, práticas culturais e memória em tradição viva, contínuas transgressões à modernidade euro-ocidental e as endeusadas peles de papel. Não se trata de um simples relato. Ainda em diálogo com Antonacci (2017; 2018), digo que essas histórias se configuram como “arquivo vivo”, corpo que performa recursos verbais imbuídos de universos culturais em conexões cosmo/corpo/cultura. Como artes de viver, performadas em corpos, revelam o indissociável entre formas de comunicação, práticas de educação e universos artísticos. Uma “pedagogia em ato” de razão sensível, sensorial, como se refere a autora.

Sem perenidade, dinâmica de saberes em culturas de memória viva e corpos forjados em sentido de “arquivo vivo”, em dinâmicas comunitárias de regimes de cognição oral, atuam em “condições de enunciação” ou “pedagogia em ato”. Como comunidades herdeiras de ancestrais equilíbrios cosmo/corpo/cultura, em plena ação ou ato de performance em transmissão atualizada de saberes, marcam sua diferença civilizacional frente ao Ocidente, tanto em relação à contínua fluência de saberes, como à individualidade de culturas letradas (ANTONACCI, 2018, p.93).

Quem conta bem as narrativas orais, entre os ameríndios, parece ser o xamã, ou os indígenas mais velhos, algumas vezes um narrador de histórias especificamente designado para tal. Gente que tem o pensamento expandido em todas as direções, não limitado por palavras esfumaçadas e obscuras. Como são antigas e numerosas as palavras aprendidas pelo xamã, também o são as formas de dizê-las. O antropólogo Pedro Cesarino (2013), a respeito do povo Marubo, explica que o xamã

contador de histórias ali é considerado alguém importante e de grande saber:

O grande narrador é considerado pelos povos indígenas uma pessoa mais madura que as outras, mais sábia e mais completa. Ele conhece as histórias dos tempos antigos e a formação do mundo e, por isso, sabe pensar sobre os problemas dos tempos presentes. Muitos dos fenômenos da atualidade, como as doenças, a morte e a guerra, tiveram origem em algum acontecimento dos tempos primeiros. É por isso que os narradores são os mais preparados para entender a vida (CESARINO, 2013, p.11)

Tem muito ser de mata por estas bandas. Como são muitos os indígenas que sobrevivem e resistem na Amazônia, guardando e atualizando a memória do ensinamento de seus antepassados, são muitos também os seres que habitam a vida deles, tendo não somente originado os mundos que eles tornam existentes pela narrativa, como também seguem interferindo nos acontecimentos de hoje. Tem ser que se vê, tem ser sobre o qual se lê, mas também tem ser que vive é na palavra e no corpo de quem performa. Seres que eles conhecem pelo que lhes contam os mais velhos e os que conseguem ver além, os xamãs. Makunaima é um desses. Ele vive das histórias que contam dele, no meio de quem acredita nas coisas que se dizem, que resiste através das coisas que são contadas, cantadas, performadas, e cujos saberes não são limitados a coisas desenhadas em peles de papel.

No começo do século XX, um alemão branco esteve pelas terras de Roraima e ouviu histórias. Ele não parece ter acreditado nelas, mas registrou, escreveu e elas ganharam o mundo, o mundo dos brancos que prestam demasiada atenção às coisas escritas. O alemão é Theodor Koch-Grünberg. Mário de Andrade leu essas coisas, se inspirou, escreveu outra história, chamou de M-a-c-u-n-a-í-m-a e de “herói sem nenhum caráter”. Então, esse Macunaíma ficou famoso, espalhou-se pelo “Brasil”, o Brasil dos brancos que leem coisas. Acredite, há muitos Brasis. Há também que se problematizar de que povos indígenas estamos falando, já que falar assim, de forma genérica, é tão controverso quanto a ideia de um Brasil-nação em que cabem todas as nações existentes no que chamamos... Brasil. E por falar em nação, cada povo indígena tem a sua. O que o mundo passou a conhecer sobre Makunaima é

principalmente o que e como o alemão conseguiu/escolheu ouvir e contar. Já é um começo. Porque dizer que o alemão escreveu bem as histórias é controverso.

O alemão branco foi a Roraima e ouviu histórias contadas por quem as conhecia: os velhos, os xamãs, os contadores/cantadores. Ele teve acesso a esses saberes. Outros foram depois dele, antropólogos como ele, ou não. Mário de Andrade também viajou pela Amazônia. Muitos antropólogos viajaram pela Amazônia. Muitos viajantes deixam seus rastros por aqui. Através desses viajantes, tomei conhecimento, pelo registro em peles de papel, de que há outras nações indígenas onde xamãs contam histórias, muitas delas cômicas, como as de Makunaima.

Era 1928 quando Mário de Andrade publicou sua obra, “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”. No tempo do nascimento de Makunaima, entretanto, Mario de Andrade não era nem projeto de gente, e olha que o mundo já era cheio de gente. Gente de todo tipo, gentes de tipos singulares, antes da gente dividir o mundo em coisa que é gente e coisa que não é. Makunaima nasceu por entre territórios indígenas nas fronteiras do que hoje chamamos de Roraima e Venezuela. Makunaima veio ao mundo neste **CHÃO** a que depois resolveram nomear Amazônia. Ele não nasceu no Sudeste, nem no modernismo brasileiro.

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (ANDRADE, 2012b, p.13).

Mario de Andrade encantou-se com a peraltice de Makunaima, com seu jeito traquino de ser. Ele acreditou que isso tinha a ver com o modo como pensamos e nos comportamos; nós, os “brasileiros”. E escreveu em papel. Foi assim que muitos Brasis conheceram o “Macunaíma sem nenhum caráter”, tornado herói nacional, fabulado principalmente a partir do alemão- mas não somente dele-, sob o olhar de um branco e habitante de outro Brasil. As letras, aqui, indicam diferença, portanto: compreendo Makunaima e Macunaíma como disjunções. Não se pode separá-los rigidamente, isso não faz sentido. Mas também não se



pode dizer que são iguais e homogeneizar pode ser perigoso, simplista. Sempre que se repetem um no outro, é bom elevar essa repetição a quantas potências forem possíveis, até ficarem diferentes, sem, com isso, erguer uma frágil barreira identitária entre eles. Pareço ter aprendido isso com Deleuze, o francês, filósofo; mas prefiro dizer que aprendi mesmo com Manoel de Barros (2010b, p.300), brasileiro, poeta: “Repetir repetir- até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo”.

Alguns acusaram Mário de Andrade de copiar o alemão. Mas ele admitiu que fazia repetições, sem pudor de deixá-las explícitas:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Gruenberg, quando copiei todos. E até o Sr. na cena da Boiuna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mais ainda, na “Carta para Icamiabas”, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, e devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. Isso era inevitável, pois que o meu... isto é, o herói de Koch-Gruenberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. [...] Enfim, sou obrigado e confessar numa vez por todas: eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo. Mas nem a ideia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! Só me resta pois o acaso dos Cabrais que por terem em provável acaso descoberto em primeiro lugar o Brasil, o Brasil pertenceu a Portugal. Meu nome está na capa do Macunaíma e ninguém o poderá tirar. Mas só por isso apenas o Macunaíma é meu. Fique sossegado. (ANDRADE, 2012a, p.171,172).

Mário de Andrade, modernista, inspirou-se no ser das narrativas orais dos povos Pemon, recontadas e reinventadas pelo alemão, processo misturado a várias outras inspirações e desejos. Suas aspirações eram outras, que não a de ser fonte de pesquisa sobre Makunaima: “Evidentemente não tenho a pretensão de que meu livro sirva pra estudos científicos de folclore”. Isto não significa que tenha sido escrito sem rigor, sem estudo, sem intenção: “Os meus livros podem ser resultado dos meus estudos porém ninguém não estude nos meus trabalhos de ficção, leva fubeca” (ANDRADE, 2012c, p.165).

O Macunaíma é livre criação, misturada ao sudeste, ao Norte, ao indígena, ao alemão, a vários Brasis, Europas, a mundos não

identificáveis, e ao modernismo brasileiro. Criação não é mesmo muito dada a obedecer regra, limite, geografia. E, já que é assim, dou-me a liberdade também de traçar algumas linhas de complexidade, quando a troca do “K” pelo “C”, de Makunaima a Macunaíma, me parece uma diferença mais profunda que o alfabeto indica.

No tom irônico de sua escrita, a que citei ainda a pouco, Mário de Andrade ironiza com a ideia de pertencimento e autoria, assumindo que mistura matérias diversas a sua criação, numa atitude antropofágica, quase cartográfica, digo eu. Aí vem a brincadeira com o “descobrimento” do Brasil, associado ao nome de Pedro Álvares Cabral, que teria acontecido ao acaso e que, por serem os primeiros a vir até aqui, os portugueses seriam os donos do país. Ele satiriza com a ideia de descobrimento, e com a legitimidade desse suposto pertencimento a Portugal. A invasão, não o tal “descobrimento” destas terras, não ocorreu ao acaso. Também não era um lugar vazio, sem donos, passível de ser empossado, mas suponho que esta história já tenha sido contada ao leitor desta tese: grandes e populosas comunidades de povos ocupavam havia muitos anos este território. Quando leio a sátira do autor com essas questões de pertencimento e dependência de Portugal, lembro de uma questão importante que o mobiliza na escrita do Macunaíma e que está relacionada a suas intenções modernistas: a ideia de dar visibilidade e uma “cultura nacional”, liberta da dependência europeia.

Mário de Andrade ansiou pôr em evidência um nacionalismo que pusesse fim à condição de dependência do Brasil em relação à Europa, principalmente em seus aspectos linguísticos e estéticos. O princípio nacional seria a força regeneradora de uma cultura europeia decadente, a que o literato e outros de sua geração almejaram criticar, pondo em evidência o que haviam “descoberto” (uso a mesma palavra de antes, reparem): a roda? Não. O Brasil! Com seu vigor e inovação. “A idéia de Europa remetia aos excessos de civilização e história, em contraste com o Novo Mundo e sua natureza ainda virgem”, explica Daniel Faria (2006, p.264), estudioso das contradições que encontra nas aspirações nacionalistas do modernismo brasileiro, em larga escala contaminada

por ideais românticos, segundo o pesquisador. Motivados pela imagem do viajante que se desloca e dá-se conta de realidades nunca antes notadas, os modernistas encontram na Europa uma civilização vazia e sem alma, e passam a exaltar a imagem de um Brasil da natureza exuberante, onde até as aves que aqui gorjeiam são melhores que as que gorjeiam lá.

Enquanto viajou pela Amazônia, Mário de Andrade escreveu relatos cheios de elegia à natureza sublime, planejando escrever sobre esse Brasil “esquecido”, onde teria presenciado uma espécie de reencontro com as potências estéticas do mundo, uma brasilidade “autêntica” a que ele e outros passaram a exaltar como possível redenção do mundo contemporâneo. É o que denuncia o pesquisador Daniel Faria (2006, p.270):

Aqui se explicitando a equivalência já pressuposta nos diários de viagem, entre os indígenas e a natureza – analisados sob o prisma de categorias estéticas modernas e de acordo com os parâmetros evolucionistas que estabeleciam uma clara diferença entre “primitivos” e “civilizados”.

Além disso, Mario de Andrade também parece ter ansiado que Macunaíma espelhasse um símbolo da psiqué brasileira, que o livro revelasse modos de ser, de operar, de funcionar, de uma brasilidade que ele acreditava. Para além de uma invenção literária, ele fez de Macunaíma uma reflexão sobre essa brasilidade, desregionalizando o personagem para fazê-lo aproximar-se do restante do país. (FARIA, 2006). Anseios de uma geração, buscados como renovação da arte e do pensamento estético no Brasil. Talvez as narrativas sobre “descobrimento” no Brasil não tenham terminado em Pedro Álvares Cabral...

Daniel Faria (2006) segue citando outras pesquisas que ressaltam a complexidade com que se constituíam as relações nos territórios indígenas, à época em que Koch-Grünberg coletou as narrativas, isto sem mencionar as difíceis e contraditórias questões ambientais que povoam a “exuberante” natureza amazônica. A partir disso, ele levanta uma série de questões sobre as controvérsias que envolvem o projeto

nacionalista de Mário de Andrade e de outros de sua geração. Vou misturar meu pensamento a algumas delas para seguir em frente.

3 O Brasil aparece como uma coisa só e o que simboliza com maior e melhor evidência essa nação única é a paisagem natural, sempre bela, exuberante, selvagem e primitiva, em contraste com a civilização, desenvolvida, porém decaída e sem nacionalidade;

3 Índio, aqui, é variação temática da ideia de natureza, que equivale a uma figuração identitária de um Brasil dito mais verdadeiro, com conseqüente racialização e homogeneização dos povos indígenas;

3 Esse Brasil não somente é mais verdadeiro, mas também mais afetivo, vigoroso, que a cultura europeia, ou seja, ele é afirmado em comparação ao europeu. Um antigo embate dicotômico e estereotipado entre natureza e civilização, como categorias simplistas;

3 Macunaíma é, assim, filho do mato virgem, nascido em tempo e espaço temerosamente não-históricos. Para além da narrativa do personagem em si, o “mato” é algo fixo, arraigado na ideia de identidade, e que serve, nesse enquadramento, como unificador da nação e mote para a criação que se quer antenada ao que é o Brasil, “de fato”.

Dessas linhas derivam e escapam muitas outras. Eu me deparei com cada uma delas no processo de criação de Curupirá, o que me levou a compreender questões caras para esta artista amazônida, para esta pesquisa e para a vida como um todo, e que me fazem seguir com Makunaima. Não somos e nunca seremos um só Brasil. Há um território geopolítico traçado, que nos reúne numa denominação, a instaurar a ideia de um Estado-nação. Esse território é inventado, produzido, assim como inventaram o enorme trecho de terras ao Norte do Brasil e fronteiro com vizinhos sul-americanos, chamado Amazônia. E esse processo não é ingênuo, nem espontâneo. Há poder, disputa e exclusão

na criação dos Estados-Nação modernos, como bem discute Anibal Quijano (2005). Noutro afluente adentro um pouco mais esta discussão.

Por fim, estes “matos” que temos por estas bandas não são virgens, já que vêm sendo violentados de diversas formas, há muito tempo, como também os que aqui vivemos aprendemos a estabelecer alianças e resistências de diferentes complexidades. O que menos precisamos, em resumo, é sermos tidos como exóticos e belos, como estamos cansados de sermos expostos, seja midiaticamente, seja, por exemplo, nas propagandas legitimadoras de grandes projetos para a Amazônia.

– Antigamente, no tempo de nossos mais antigos parentes, não existia o nome Brasil. Também eram desconhecidos nomes com Tupã, civilizado, cristão, navio, garimpeiro, madeireiro, soldado. Nem se conhecia o dinheiro, a prostituição, a cachaça, os enlatados, o machado de ferro, o poder do governo, do padre, do militar (KRENAK, 1997, p.9).

Isso não significa que agora seja necessário ou mesmo possível voltar ao passado, ou erguer muros para cada um dos Brasis, estrategicamente agrupados dentro desse Brasil-nação, instituição hegemônica do poder global. Não é a isto que me refiro. Digo que esta geografia a que reconhecemos como Brasil até aqui tem custado morte e exclusão daqueles a quem interessa compreender como outros e que uma descolonização do poder é necessária, antes de se exaltar a tal nação de aves que gorjeiam melhor que lá. Por esse motivo, não acredito que seja possível haver identidade traçada, simbolizada, a não ser qualquer esforço simplista e nada ingênuo, que contribui para os processos de homogeneização, ao tentar encontrar lugares, pessoas e quaisquer símbolos que supostamente nos definam. Isto nos limita a todos, constituídos por tantos atravessamentos que torna esse discurso impossível e mesmo colonizador. Reduzir a complexidade dos povos indígenas ao tema da natureza é corroborar tanto com a racialização e exclusão desses povos, tão diversos entre si, quanto com a ideia de que são os primitivos e o branco é o desenvolvido e cheio de conhecimento.

Meu desejo não é extirpar Macunaíma, nem desfazer do registro escrito do alemão ou de outros brasileiros. As contribuições de cada um existem, no campo da literatura, da Antropologia, em tantos outros. Eu as questiono, lanço flechas, deixo escorrer meus estranhamentos. Aprendi, novamente com Manoel de Barros (2006, s/p), “Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós”. E o que me encanta, nessa história toda entre “k” ou “c”, tonicidade de sílaba, branco, índio, Brasil, é o que Makunaima, em suas repetições e diferenças com o que muitos Brasis (des)conhecem a respeito dele, instaura nesta pesquisa, para as traquinagens poéticas que faço, a partir e com o riso entre ameríndios.

Escolho aprender com Makunaima, com “k”, diferente e, ao mesmo tempo, em conexão o Macunaíma, com “c”, criação literária do escritor Mário de Andrade. Invento que Makunaima está mais próximo de mim, mesmo com todas as distâncias que nos separam e que foram criadas entre nós, pela ação dos homens cor de poeira, que personificam, aqui, um sistema inteiro de poder global. Além disso, estou encantada com esse desagero que encontrei e resolvi achar importante, de encontrar, com ele, um modo amazônico de enunciação, de sentipensar, e assim fazer algo próximo de trazê-lo de volta, não no intuito de salvá-lo, ou de salvar a mim mesma. Meu desejo é de procurar, com ele, experiências de criação que me lancem, que nos lancem, em linhas de complexidade e decolonização, em embates, confrontos e alianças. É aprender a pensarrir com Makunaima: riso que lança linhas de resistência ou de re-existência em tempos de colonização. Meu encantamento é, assim, bélico, não contemplativo. Com Makunaima parto para a guerra. E para a cena. Ação poética, makunaimação.

Corroboro em parte com o esforço do artista-pesquisador Eduardo Okamoto (2009), quando da escrita de sua tese, momento em que pesquisou o que ele chama de dramaturgia de ator, processo de criação no qual o espetáculo se constitui, enquanto narrativa, a partir da organização de um repertório físico e vocal codificado previamente pelo ator. Esse é um procedimento que em certos aspectos se assemelha ao que moveu o processo de criação de Curupirá. No caso de Okamoto, a pesquisa se deu

no contexto brasileiro, através de uma experiência prática de interação, observação e imitação de construtores e tocadores de rabeca, instrumento popular de corda, existente em regiões do nordeste, sudeste e sul brasileiros. Para o processo criativo que motiva a pesquisa, a partir dessa experiência, Okamoto acredita que o mundo se apresenta em singularidades e não em generalidades, algo que também me é caro aqui. Ele segue afirmando que, com isto, não quer perder-se em fronteiras rígidas para o conhecimento e a criação, mas reconhece a especificidade como força provocadora, na tensão singularidade/universalidade.

A singularidade de Makunaima não deve perder conexão com o Macunaíma de Mário de Andrade, nem com outros territórios possíveis de troca. Faço uma escolha, a partir do que reconheço como um encantamento bélico com a singularidade de Makunaima, como uma linha de partida que encontro no meio do caminho, mas nunca como verdade absoluta. Também percebo o risco dessa atitude, semelhante ao que preocupou Okamoto (2009), em assumir certa presunção simbólica, como se, em cena e em escrita, eu performasse algo capaz de revelar grandezas escondidas de povos que dependeriam de mim para mostrá-las, já que sozinhos não poderiam fazê-lo. Não é minha intenção. Aqui tento escapar, como no trabalho do pesquisador, de cópias, resgates, valorização, apresentação de realidades, coisas desse tipo. Há makunaimações, invenções, sempre retorcidas, criadas a partir de mergulhos na densidade amazônica, ao longo dos quais sinto-me impelida a contaminar a topografia deste território de pesquisa com sensibilidades de mundo de floresta.

Os argumentos que Eduardo Okamoto aciona para desenvolver as ideias com as quais dialogo aqui são, inclusive, diversos dos meus, em certos aspectos. As tensões não devem impedir que se criem alianças. Ainda bem. Aliás, em dado momento de sua escrita, ele compara a rabeca a Macunaíma, por seu caráter indefinível, tanto nos materiais com que é feita, quanto às suas possibilidades de sua realização e mesmo na forma de ser executada. O caráter duvidoso do instrumento, como também do ser literário evocado, não é sinônimo de “mau caráter”, mas de sua

existência no próprio processo de passar a existir, cuja marca é a transformação. Transformar aqui seria estar aberto ao possível, no próprio acontecer das circunstâncias. Essa impermanência da rabeça seria o que garantiria sua existência. Compreendo tais características, inclusive, como aproximações entre Macunaíma e Makunaima.

Traquino, malicioso, libidinoso, por vezes bobo, atributos da língua do branco, com os quais tento dizer quem é Makunaima, palavras carregadas de muito do que costumamos condenar, em oposição ao modo de ser aceitável, desejável e esperado. Muita gente acha que viver assim, do avesso, é insensatez, viver sem arrumar tudo direitinho, como a gente jura que as coisas estão. Insensatez, como dizer que há deuses que erram e que, mesmo sendo criadores, pode ser que tenham criado quase sem querer, ou até destruindo o que havia antes. Ou, pior ainda, por vezes criando para fazer chacota ou passar a perna em alguém. Mas que insensatez! O Criador não sacaneia, não, não, não. Ajoelha e reza três ave-marias para pedir perdão, que Ele é bonzinho e vai relevar. Só que com Makunaima é diferente.

Makunaíma pode ser extremamente corajoso em algumas ocasiões, e perfeitamente covarde em outras; pode resolver problemas de maneira brilhante e mais tarde ser enganado da forma mais estúpida; ele é um herói, mas ao mesmo tempo um vilão e uma vítima (SÁ, 2002, p.253).

Quando criança, quando adulto, quando criança de novo, morto e ressuscitado, ele não se arruma. Makunaima é sinônimo de tudo o que é desajeitado, desalinhado: tronco de árvore não é lisinho, folha não é plana e a coisa mais difícil de achar na floresta - já até ouvi dizer que nem tem - é linha reta. Como não se sabe ao certo que tipo de gente era Makunaima, já que com certeza não era o mesmo tipo de gente que nós, uma vez que tudo naquele tempo ainda estava em pleno processo de transformação, arrisco dizer que ele era igualzinho tudo o que havia no mundo, antes de virar bicho, planta, gente. Igual e diferente, porque uma coisa não anula a outra. Ele era então todo assim, que nem as coisas do tempo dos antepassados, das histórias que se contam, das



narrativas orais. Só que Makunaima era demais traquino, malino, cheio de vontade, tarado, des-reto. “Prefiro as linhas tortas, como Deus” (BARROS, 2010b, p.337).

Makunaima não criou as coisas do nada, ele transformou o mundo, acompanhado dos irmãos, de outros humanos e animais. A transformação é, assim, sua marca. Se não fosse por ter derrubado a grande árvore que supria de alimentos aqueles povos ao redor do Monte Roraima, por exemplo, eles não teriam aprendido a plantar e cultivar a terra, como explica Lúcia Sá (2002). Para muitos de nós, a atitude é digna de reprovação e deveria ser punida com castigo, mesmo que seu efeito fosse benéfico depois. Longe, porém, de soar como castigo em consequência da condenável travessura, como ocorre na tradição cristã ocidental, a autora explica que o ato dele leva, por exemplo, à conquista da agricultura e por isso o aproxima da imagem de um herói.

Não dá para entender nada disso com a moral do mundo em que vivemos. Em primeiro lugar, porque o Deus do colonizador cor de poeira jamais se comportaria assim e, mesmo ele não sendo o único por estas bandas, ainda é em nome dele que muitas coisas (atrocidades) se fazem. Há fascistas que se elegem dizendo seu nome, por exemplo; fascistas que, inclusive, destilam ódio aos povos indígenas e até entregam a demarcação de suas terras aos ruralistas. Em segundo lugar- antes que eu passe a gastar tempo demais com o fascista- porque “traquino” hoje em dia é constantemente chamado de hiperativo; trapaceiro é quase nome de político- inclusive do fascista que se diz idôneo; malino é aquele menino do colégio onde estudam meus sobrinhos, que adora dar umas cacetadas nas outras crianças. Meus sobrinhos são traquinos, mas dizem que esse menino é mais. Só que nada disso era isso quando Makunaima viveu. Ele brincava com os seus, lembram? Quantas traquinagens deviam fazer juntos, antes dos homens cor de poeira roubar-lhes a possibilidade de serem traquinos. Algo, no entanto, sobrevive, resiste: os criadores, espíritos da floresta, estão bem longe de ser bonzinhos e corretinhos, aos moldes da ideia de divindade dos colonizadores. Ocorre, porém, assim como a descrição de Okamoto sobre

a rabeça, que não se trata de um caráter mau, mas de um caráter indefinido, aberto ao possível, à necessidade. E Makunaima não é o único.

Na verdade, parece haver tantos e tão diferentes entidades que brincam, quantas são as nações indígenas amazônicas. O estudo de Ellen Basso (1987) sobre os Kalapalo, por exemplo, realça a existência de atitudes tipicamente jocosas, estabelecidas e transmitidas na comunidade pelos próprios ameríndios, enquanto traços de personalidade dos sujeitos. Mais do que presença nas narrativas orais desse povo, a atitude das divindades permeia o cotidiano da comunidade e pode explicar a complexidade dos comportamentos humanos ali, permeados por uma cosmogonia recheada de trapaças e seres grotescos. E o que dizer do Nabixom, de Nawa Paketauã, e de tantos outros que permeiam as **NARRATIVAS** contadas em Curupirá?

As palavras de Yaguré Yamã (2004), indígena Mawé, podem ajudar a compreender melhor tanto a religião do índio, quanto o comportamento dos espíritos, controverso do ponto de vista do mundo cristão ocidental. O que ele chama de religião do índio é uma forma singular de viver e compreender o mundo, habitado por diversas entidades, que são antropomorfas e possuem leis, a que os índios reconhecem, transformando as narrativas em religião. Não se trata, porém, de obrigação de fé ou compromisso social, dados por ordem humana. Yaguré explica que a religião do índio não se baseia em hierarquias, nem no favorecimento de elites. É uma religião livre.

Yaguré habita a área Andirá-Maráw, ameaçada, segundo ele, por missões cristãs. Acabo de mencionar que se fazem muitas coisas controversas em nome do deus do colonizador e este é, infelizmente, cenário comum na Amazônia. A religião do branco bombardeia a cultura Mawé com dogmas e princípios estranhos aos seus, além de declarar a religião tradicional como demoníaca, atrasada, ruim. Aliás, o termo “bombardear”, usado pelo autor, é bem pertinente, acredito, para tentar dimensionar a violência e morte provocada pela sobrevivência dessa face do projeto colonial por aqui, guerra travada com força igual, se não maior, que a de um bombardeio. Sobrevivência também é palavra boa.

Se a ação dos missionários permanece insistente, a sobrevivência, a resistência da cultura indígena, também. Homens cor de poeira que não vieram brincar, mas tomar o terreiro, força contra a qual os filhos e netos de Makunaima, como também de tantos outros criadores, seguem lutando. A luta, no entanto, é maior e mais antiga do que parece.

Os processos de racialização das populações da América Latina, em especial negros e indígenas, forjados como sustentáculo da/colonialidade modernidade, baseia-se na concepção de humanidade em um sistema classificatório de controle, produção, conhecimento e evangelização. Neste sistema, baseado em narrativas dicotômicas como superior/inferior, centro/periferia, brancos/outros, há uma tentativa de homogeneização, na qual nega-se as singularidades étnicas que tornam possível a existência dessas populações. Produz-se, assim, não-existências: a negação das condições de produção do que os sujeitos pensam sobre si e do que sentem seus corpos, construindo estigmas, estereótipos e negações de sua produção cultural, econômica, simbólica, espiritual e material (ALBÁN ACHINTE, 2017).

No que reconheço como movimento contrário à negação da espiritualidade dos povos indígenas e à homogeneização que subjaz ao processo de racialização colonial, Yaguré aproximou-se dos pajés, a quem ele denomina de sacerdotes da religião de seu povo, para explicar como os Mawé compreendem os diversos espíritos que habitam e são senhores absolutos da floresta, criadores do mundo e dos homens:

Legisladores das leis que regem o seu espaço, e as atribui a todos os mortais que vivam nela. Criadores do mundo e dos homens. Andarilhos eternos da selva Amazônica, lugar de morada dessas fantásticas entidades, visto que essas entidades protegem, agridem, guerreiam entre si e até se amam. [...] Tais entidades encarnam em corpo humano e transformam-se em tudo o que quiserem e que tenha vida, como os animais, os peixes, as aves etc. Também têm suas próprias funções no espaço, obedecendo suas leis e seus poderes. Tem escala evolutiva e se dividem entre o bem e o mal, o bom e o malvado, ou o que bem entendem e o que quiserem, pois alguns estão acima do certo e do errado. Qualquer proceder é correto, só não passam por cima da vontade do outro (YAMÃ, 2004, p.25).

As palavras do pesquisador indígena são precisas: existe o bem, o mal e o que bem entendem fazer as entidades da floresta, já que não

se restringem a dicotomias entre certos e errados universais. Nestas dicotomias, um código de comportamento normativo que coopera com a homogeneização eurocêntrica, a que se costuma chamar de “correto”, é associado ao divino, ao Criador, um único ser. Nele, residiria a ideia de bondade, moderação e outros atributos nesse sentido, que devem ser buscados para que seja possível chegar perto, elevar-se espiritualmente, por assim dizer, como um projeto de vida universal. O contrário disso é o “mal”, sem meio termo. As relações entre Ele e nós, entre o divino e o humano, separados pela perfeição d’Ele e por nossos eternos erros, eternas imperfeições, são marcadas por vias restritas: daqui para lá, o arrependimento, o temor, a humilhação, a penitência; de lá para cá, a piedade, o amor, a proteção ou o castigo, a punição, a condenação eterna. Esse pensamento torna a esfera da espiritualidade um campo no qual as relações são, assim, homogêneas e, em larga escala, previsíveis do ponto de vista hegemônico, sendo estigmatizadas outras perspectivas culturais e espirituais.

A esse pensamento hegemônico, contrapõem-se outras práticas e saberes, sobreviventes em religiões orientais e afroindígenas, por exemplo, que não somente se orientam por outros pressupostos de espiritualidade, como também apresentam modos de compreender e habitar o mundo em larga escala diversos do projeto colonial. Muitas dessas outras práticas religiosas contam com divindades que se comportam de maneira semelhante à de Makunaima e das entidades sobre as quais se referia Yaguré Yamã e que também empreendem resistência ao silenciamento e demonização. Como faz Yaguré Yamã, os povos indígenas persistem em suas práticas xamânicas, apesar da força devastadora da evangelização, um dos grandes instrumentos de colonização, que segue em plena atuação. A antiga parceria entre o que se tornou o cristianismo no seio de seu parente próximo, o capitalismo, um colaborando para a permanência do outro, ao mesmo tempo em que continua acontecendo, encontra formas diversas de resistência.

Na floresta, em contrapartida, ampliam-se as relações possíveis, tanto das entidades espirituais entre si, quanto com outros entes, incluindo os humanos, tornando-as mais complexas. Também os entes que

participam dessas relações são multiplicidade, já que não há a dualidade entre a primazia do humano, como categoria fixa, e a figura divina, também única e hierarquicamente posta. Nessas relações, cabem, por exemplo, o imprevisto, a traquinagem, o engano, a malícia, o sexo, a transformação em outros seres humanos e não-humanos, dentre várias outras maneiras como se estabelecem os contatos entre os entes da floresta. Na religião do índio, existe o riso, o grotesco, a malícia; os seres de floresta são polêmicos, não se ajeitam aos moldes hegemônicos, não é à toa que são constantemente atacados pelos colonizadores e evangelizadores. A espiritualidade da floresta, que resiste ao pensamento colonial, não é uma instância separada da vida cotidiana e a povoa de formas diferentes de conceber as entidades, mas também de viver.

Ailton Krenak, escritor e pesquisador indígena (KRENAK; COELHO, 2009), prefere dizer que o indígena não tem religião, diferente de Yaguré Yamã. Ele explica que religião é um modo do branco compreender a maneira do indígena seguir seus ritos tradicionais, fundados em narrativas de criação do mundo, contadas pelos velhos. A tradição envolve falar sua língua, ter liberdade para pensar e conhecer as narrativas dos antigos, não em uma religião instituída. Em entrevista concedida ao antropólogo Pedro Cesarino, Ailton Krenak (2017) falava de Omama, deus criador yanomami, sobre o qual se refere Davi Kopenawa (KOPENAWA; ALBERTI, 2015). No contexto daquela entrevista, Ailton refletia sobre as aproximações entre a atividade dos xamãs yanomami, que viajam por outros mundos, trazendo mensagens e estabelecendo relações, e as suas enquanto liderança que busca estabelecer alianças com outros povos, inclusive os brancos, para reivindicações políticas e de sobrevivência, mote para que a conversa enveredasse para cosmovisões ameríndias sobre o estado do mundo. Naquele contexto, ao ser perguntado sobre quem é Omama, Ailton Krenak assim responde: “Parece que é esse exercício vital, é a vida, é 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” (KRENAK, 2017, p.78).

Aprendo devagar que os espíritos da floresta nasceram sem papel para provar, existindo, resistindo, re-existindo nas histórias contadas e na memória sobrevivente e resistente de indígenas amazônicos. São muitos e têm relações peculiares entre si, com os humanos e com outros seres vivos, relações em que me parece que importante e risível não são coisas apartadas, como também pode residir aí um estado de arte. Suas leis não são as do mundo do branco, nem podem ser condenáveis, porque não cabe, na floresta, uma ideia cristalizada, única, de bem e mal, certo e errado. Dito de outra forma, o proceder dessas entidades obedece a outras leis, por vezes a nenhuma lei afora a própria vontade e, dessa forma, qualquer atitude é correta, ou, ainda, afastada das categorias dicotômicas e universalizantes de certo e errado. Sua existência, isto sim, está mais próxima de um estado de criação artística, do que gosto de denominar de potência criadora de novas possibilidades de vida.

Correto, divino, grotesco e cômico, são atributos que podem estar juntos entre as entidades da floresta. Não se pode condenar Makunaima ou qualquer desses entes amazônidas por fazer o que fazem, por transgredirem uma moral que não lhes pertence e que sustenta um regime de poder hegemônico do qual essa espiritualidade não eurocêntrica está fora. Aqui corrompendo para verbo o nome do primeiro ser de floresta de que tomei conhecimento, digo que makunaimar é preciso, é resistência. Makunaimar é um modo de saber o próprio saber e fazer arte com isso, uma virada decolonial, que se imbrica a modos singulares de viver, de agir no mundo, a partir da floresta, torcendo o conhecimento que se apresenta como hegemônico, imposto, rígido. Yaguré Yamã, por exemplo, makunaimou quando procurou pelos pajés de seu povo para conhecer melhor e poder escrever sobre a religião Mawé. Digo também que os povos indígenas riem makunaimando, em makunaimação, estado de arte.

“Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (BARROS, 2010b, p.348). Coisa interessante e des-reta é saber das coisas a rir e fazer arte com isso. Logo essa coisa de saber das coisas, que por aqui a gente jura que é coisa séria, “sério” aqui

atuando ao mesmo tempo com sentido de importante, respeitável e como o oposto de cômico, como se cômico não tivesse nenhuma ligação e mesmo se opusesse a tudo o que é respeitável. Sério como carrancudo mesmo, mal amado, todo de branco, estetoscópio no pescoço, caneta na mão, receita de remédio na frente e olho que nem olha para o doente. Sério como quem acha que só por pensar com filósofo grego ou com palavra estrangeira, ao invés de pensar com Makunaima, só por isso, é mais importante.

Uma rã se achava importante  
 Porque o rio passava nas suas margens.  
 O rio não teria grande importância para a rã  
 Porque era o rio que estava ao pé dela.  
 Pois Pois.  
 [...]  
 Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira  
 dos Andes.  
 Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira  
 dos Andes. (BARROS, 2010e, p.407-408).

Tudo o que Makunaima faz é muito sério, é importante, é artístico. Só não é carrancudo, ah isso não. Els Lagrou (2009) comenta sobre sua percepção das relações amalgamadas entre o riso e outros aspectos da vida, inclusive a esfera do sagrado, a partir de outros pesquisadores que já registraram pistas sobre o cômico entre narrativas orais ameríndias. Embora a antropologia dê ares de uma ciência antiarte e anti-humorística, crítica que a autora sustenta em diálogo com outros antropólogos que assim percebem seu campo de conhecimento, Els Lagrou acredita que as narrativas e performances indígenas oferecem pistas de um aprendizado possível sobre a relação entre o humor e filosofias de vida, modos de compreender o mundo, tão importantes quanto constantemente ignorados. Dito de outra forma, o riso é sério, é importante, é respeitável.

entre os ameríndios, a atitude que acompanha a esfera do sagrado não exclui o humor; ao contrário, o grotesco participa tanto da imagem divina quanto da humana. Não só o poder provoca o riso, como este tem poder. Os aspectos risíveis demarcam os tempos de criação, bruscas mudanças, conquistas e destruições (LAGROU, 2009, p.170).

Joanna Overing (2000) também comenta algo semelhante. Para ela, a antropologia dá pouca atenção ao risível, ao cômico, à tolice, porque tende a enfatizar tanto a seriedade (gravidade) do conhecimento quanto a trivialidade (banalização) da brincadeira. A autora tece uma trajetória histórica breve sobre a estética do riso no Ocidente, em busca de compreender a pouca atenção dedicada ao riso pelos historiadores e antropólogos. Nesse percurso, junto ao progressivo aumento da vigilância à comicidade, segue a dicotomização entre o riso e as práticas sérias de uma sociedade civil, conforme cresce a industrialização e a ideia de desenvolvimento profissional na Europa. O lúdico, a brincadeira, o risível, aqui considerados como sinônimos, são considerados banais, irrelevantes ou inapropriados para um estudo antropológico, de maneira que não combinam com o local de trabalho, o púlpito, o comitê político ou a escrita acadêmica. Os trabalhos antropológicos, nessa medida, carecem de senso de humor, diz Overing (2000), e isso pode comprometer o entendimento de aspectos culturais importantes, mais presentes, por exemplo, em um comentário irônico sobre o mundo, que em um comportamento rigidamente descrito.

Não seria esse um problema maior que a circunscrição do campo da Antropologia? Tenho a sensação de que as Artes podem, em certa medida, também concordar com essa dualidade de pensamento que classifica o risível apenas como dicotomia do sério e que é preciso procurar o sério, ou o trágico, ao invés do cômico. Não vou entrar nessa discussão, para não revolver a tumba de Aristóteles, mesmo porque provavelmente ela está localizada bem longe da Amazônia. Contento-me com esta invenção: enquanto em algumas sociedades, como parece ser o caso da europeia, a comicidade segue apartada de aspectos da vida considerados demasiado importantes para comportarem o riso, os indígenas amazônicos povoam seu mundo de imbricações entre seres sagrados, saberes, arte e riso, sem dicotomias.

Heróis culturais, divindades criadoras, animais antropomórficos, visagens e criaturas inclassificáveis. Por vezes absurdamente bobos, noutras exageradamente grotescos, terríveis até. Os seres cômicos ameríndios, não somente Makunaima, transformam os mundos- no plural,



já que são muitos e diferentes povos indígenas, cada um com uma ideia singular de mundo, cosmos. Mas são somente os mundos são transformados, como também os próprios entes, pela ação de outros agentes, e seguem agindo em formas de viver, nas quais rir também significa conhecer, criar, agir. Se Nietzsche não acreditava em um deus que não soubesse dançar, os indígenas amazônicos dançam, cantam e contam histórias sobre deuses e outros entes que dançam, riem e armam travessuras.

O universo que Makunaima abre para mim proporciona encontros, descortina multiplicidades, amplia diferenças. É apenas para a artista-pesquisadora que Makunaima o faz, já que foi ele o primeiro que conheci, mas não há nenhum, dentre os seres cosmogônicos ameríndios existentes por entre histórias contadas, que seja medida e padrão para compreender os outros, ou mesmo as manifestações cotidianas do riso. Há, isto sim, um emaranhado de risos que emanam de dentro da floresta, floresta profunda, tão mais adensada quanto mais suas diferenças se ampliam. Meu corpo se altera com essas diferenças, leva-as para a cena. O que está em cena, entretanto, não é Makunaima, ou mesmo nenhum outro ente específico, nem tentativas de reunir os diversos papéis que o riso cumpre nas inúmeras culturas ameríndias amazônicas. Eu opero em cena com os atravessamentos em meu corpo das traquinagens aprendidas através das narrativas orais e do riso cotidiano entre povos indígenas.

Traquinagens, brincadeiras, travessuras, que aqui compreendo como instauradores de outras formas de vida. Agora resolvo dialogar com o filósofo canadense Brian Massumi (2017) e seus escritos a respeito do comportamento animal, sem restringi-lo a reações de instinto. Muitos seres não-humanos povoam meu corpo onçado em cena e isto me levou ao filósofo, não como voz que legitima o sentipensar que crio com Makunaima, mas no sentido inverso: seus escritos só fazem sentido, aqui, quando makunaimados pelas sensibilidades xamânicas de mundo.

Mesmo porque o que pensa o autor sobre o continuum existente entre humanos e animais, incorporando noções como jogo, simpatia e criatividade ao conceito de natureza, é algo que está em vida entre os povos indígenas amazônicos há muito tempo. O tempo das histórias que se contam é marcado pela síntese entre as categorias não fixas de

humano e animal, mas também de vegetal, objeto e fenômeno da natureza. A existência como gente que o índio e nós vivenciamos, portanto, de acordo com as sensibilidades de mundo da floresta, não é a única. Na floresta, tudo pode revelar-se com uma existência que não se restringe à maneira como vemos animais, plantas e objetos. A condição do outro envolve uma série de potências perspectivas, a depender de como se vê (todos os seres vêm a si mesmos como humanos) ou de como é visto por cada ente (VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

Não há novidade, portanto, em se tratando de floresta. Para a ciência do branco, entretanto, a biopolítica não-antropocêntrica para a qual Brian Massumi (2017) contribui é algo que contraria muito do que ainda é postulado no campo da biologia evolucionista, das ciências do comportamento animal e mesmo da filosofia, embora não seja o único esforço neste sentido. Para ele, os animais brincam, como também o humano assume sua animalidade ao brincar, de maneira que a brincadeira dramatiza a participação recíproca do humano e do animal. Quando brinca, o humano é cada vez mais animal, dito em outras palavras. E o que ocorre na brincadeira dos animais?

Os animais brincam, encenando um paradoxo, reunindo atos pertencentes a diferentes arenas. Na brincadeira, há a encenação de um ato real, ativamente unido, em sua diferença, à performatividade lúdica proposta, sem que ambos estejam inteiramente separados, mas coexistindo em suas diferenças. Diferenças que são de ordem qualitativa: o gesto lúdico é desempenhado com ar travesso, exagerado e desorientado, por vezes mais gracioso que o executado fora da brincadeira. Há o combate e há o brincar de combate; o gesto lúdico não é “como” um gesto de combate, é combatesco, isto é, há uma “esquidade” no gesto lúdico, que marca sua diferença em relação aos gestos da arena de atividade com a qual se brinca. Essa esquidade do gesto é sua assinatura performativa, instancia o valor de brincadeira da ação, explica Massumi (2017).

O animal vivencia esse paradoxo das duas realidades em coatuação na brincadeira com menos perplexidade que o humano, de modo que é ativado pelo paradoxo e expande o alcance de seus poderes mentais.

Brincando, ele aumenta a capacidade de mobilizar o possível, o gesto lúdico devém um gesto vital, que amplia as capacidades vitais do animal, como “uma mais-valia de vida, irredutivelmente qualitativa, nivelada de forma ativa com o viver” (MASSUMI, 2017, p.25). Isto está, segundo o autor, relacionado a um rendimento estético, havendo um espectro artístico no excesso qualitativo de um ato vivido, em brincadeira.

Na brincadeira animal, explica Massumi (2017), há o colapso da lógica tradicional de existência- no caso desta pesquisa, lógica de negação da existência-, mas também a criação de um campo de passagem entre o que ocorre na brincadeira e as possibilidades de vida real. É um processo ancorado no poder de artifício experiencial, no qual o instinto, longe de ser o imperativo de comportamentos repetitivos, ações estereotipadas e sem variação, revela uma propulsividade de autovariação, criatividade. Os gestos vitais da brincadeira são, assim, blocos improvisacionais que indicam o poder de superar o que está dado, uma tendência supernormal, capaz de gerar uma virada supernormal, através da invenção de um excesso do mais-viver, de esquidades. Mais do que uma operação condicionada pelo território, a brincadeira é operação no território.

Acredito, assim, que é possível instaurar imanências entre esse pensamento e as comichidades dos povos indígenas, na Amazônia. Digo que aproximo o excesso, a traquinagem de Makunaima e de outros seres existentes nas histórias que se contam, de uma mais-valia de vida instaurada em um paradoxo. Nele, o dia a dia da comunidade mistura-se a esquidades do real, que não são separados de outras arenas de vida, mas que coexistem em suas diferenças, em coatuação. O comportamento dos entes, na narrativa, é aceito por todos, mesmo que pratique ações condenáveis, do ponto de vista da comunidade, em seu cotidiano. Talvez seja possível compreender isto dizendo que as ações performadas na narrativa são instauradas numa zona de esquidade, em que aparecem travessas, exageradas ou mais graciosas que o permitido ou vivido no real, ainda que ativamente niveladas com o viver. Compreendendo que este nivelamento existe, eu poderia dizer que as narrativas orais em

que vivem os seres traquinos de floresta não servem ao entretenimento, não descolam do vivido, vão muito além disto. O exagero da comicidade narrativa, para esta pesquisa, pode ser estratégia através da qual os indígenas ampliam sua capacidade de mobilizar o possível, alargando as capacidades vitais.

Há histórias nas quais a referência ao riso é direta, explícita, como na história do homem morcego que quase mata o caçador de tanto rir, fazendo-lhe cócegas, e que inclusive seria o fato que insere o ato de rir no mundo do povo Kayapó (LÉVI-STRAUSS, 2010). Há também outras narrativas nas quais, embora o riso não seja mencionado, o conteúdo me leva a rir, pela presença de elementos que me soam cômicos, ao subverter certos modos ocidentais de conceber o mundo, especialmente a espiritualidade. É quando descubro, por exemplo, que os Mawé reconhecem uma entidade chamada Pinto-Piroka, um enorme pênis de pescoço pelado, que assusta as pessoas em pequenos vilarejos, por meio de seus assobios (YAMÃ, 2004). Isto sem falar nas diversas formas possíveis de contar histórias, por meio das quais a narrativa torna-se diferente de narrador para narrador, dependendo da performance e da intenção, adquirindo diferentes nuances de comicidade.

Não é minha intenção colar uma coisa na outra, elencar categorias para agrupar diferentes grupos de narrativas. Das histórias ao dia a dia das comunidades e aos rituais onde a comicidade está presente, eu, artista-pesquisadora capturo o que segue reverberando no processo de criação a partir do qual busco criar com essas comicidades e tento deixar disponível a outros artistas pesquisadores. É o que capturo é o riso, por vezes assustador, enquanto saber ativo, que produz mundos em cômicas e perigosas ações, a que chamo makunaimações.

Makunaimações são, seguindo o entendimento desta pesquisa, práticas de re-existência, conforme compreendo a operação em esquidade das comicidades entre povos indígenas amazônicos e que empresto para minha poética. Em movimento que resiste às não-existências produzidas pela modernidade/colonialidade, as práticas de re-existência, segundo Adolfo Albán Achinte (2017), são constituídas no espaço mesmo da exterioridade em que são postos os sujeitos minorizados e negados em

sua humanidade. Se, por um lado, esse espaço de exterioridade torna invisíveis as populações latinoamericanas, em especial negros e indígenas, com fins de exploração, por outro, o mesmo espaço se converte em cenário de construção de existências distintas a determinado padrão de poder eurocêntrico, em disputa. Digo, então, que os indígenas outrizados, tornados “outros” em relação à hegemonia europeia e euronorteamericana, resistem para re-existir, em makunaimação, como condição de liberdade. Esta liberdade nada tem de universal.

Mencionei anteriormente que não concebo a produção de liberdade como um dado universal, um conceito absolutamente abstrato, válido para qualquer ser que brinca. Para esta pesquisa, penso a liberdade no âmbito dessas formas de re-elaborar a vida, como ato de renúncia à racialização (QUIJANO, 2005), exclusão e marginalização, inventando possibilidades de existência singulares, re-existências; por isto mesmo, liberdade, aqui, desde o ponto de vista que adoto em criação, tem a ver com emancipação em vida. Se as entidades da floresta e os modos ameríndios de viver, em constante makunaimação, são estranhos ao pensamento e à religião do branco, nesse mesmo espaço de exterioridade a comicidade produzida nesse sentido tornou-se forma criativa para continuar inventando a existência. Makunaimação como dispositivo que vira estratégia para re-definir a vida, em uma resistência não passiva, no enfrentamento à biopolítica controladora, dominadora e mercantil de seus corpos, nos termos de Albán Achinte (2017).

Nesse processo, acredito que exista um agente importante. O narrador, comumente o xamã, é quem instaura e (re)cria a esquidade dos seres de floresta e estabelece a importante conexão, o nivelamento com o real, performando sua narrativa. A narrativa oral como esquidade do real parece existir na performatividade do xamã, agente de makunaimação. Joanna Overing (2000) conta que as narrativas orais dos Piaroa eram contadas entre performances recheadas de obscenidade, paródia e ironia, que realçavam o comportamento indecoroso dos deuses Piaroa, verdadeira “bufonaria divina”, diz a autora. Ali, o contador

de histórias, geralmente o xamã, usa palavras e gestos nada solenes em sua narrativa e é apontado pela antropóloga como o mais habilidoso na arte do humor na comunidade, algo indispensável para a recepção e entendimento dos ouvintes em relação ao que está sendo contado.

Outra pista neste sentido é de Els Lagrou (2009), em escrita sobre a comicidade presente em ritos festivos dos Huni Kuin, declarando que a eficácia ritual do riso ocorre, ali, através do uso de metáforas picantes, burlescas e grotescas, presentes nos cantos de cura que o xamã entoa, palavras tão cômicas, quanto reconhecidas em seu poder, cujo uso é cuidadosamente orquestrado. No que diz respeito à performance das narrativas entre os Kaxinawa, ela ressalta que há um domínio espacial que envolve a expressividade gestual, além de aspectos retóricos que exploram a sensibilidade dos ouvintes para o grotesco e para situações que a antropóloga reconhece como ridículas ou engraçadas, vivenciadas pelos protagonistas da história. Ela completa que a narração bem-sucedida tem o humor como componente essencial, obtendo, como resposta, riso e comentários da plateia.

O xamã é performer da narrativa, ele lhe garante o efeito cômico e sua efetividade na comunidade. Digo que consigo relacionar a performatividade do xamã ao enunciar histórias ao rendimento estético da esquidade do gesto lúdico, mas não sou a primeira a comparar o xamã a um artista. Joanna Overing (2000) acredita que o domínio da comicidade demonstrado pelo xamã e pelos líderes da comunidade Piaroa são parte do que ela chama de uma arte do cômico na Amazônia, que pertence a uma estética da vida cotidiana, na qual o humor comumente constitui as atividades sociais diárias.

O papel do xamã é, assim, fundamental para a ocorrência de esquidades re-existentes em comicidade, em suas performatividades narrativas. Há um outro aspecto a considerar além deste. A perspectiva de mundo da alteridade não pode ser partilhada por entes diferentes, sob pena de morte ou doença, algo que compreendo junto a Viveiros de Castro (2011). Não posso ver o mundo como outra espécie vê, não posso ver COBRA como gente, por exemplo, sem correr o risco de perder a perspectiva de minha espécie, tornando-me cobra e morrendo como este

tipo de humana. Quem é capaz de transitar por entre outras esferas perspectivas é o xamã. Ao visitar diferentes perspectivas, diferentes mundos, o xamã inaugura e renova o conhecimento dos ameríndios, narrando ensinamentos e histórias sobre outros seres, outros espaços, que os demais não vêem, nem têm como acessar. Mundos que também podem ser cômicos e perigosos, ativamente unidos à esfera do real.

Quando os xamãs desaparecem, junto com eles o mundo ameríndio perde um dos mais importantes pilares que mantém viva sua força vital. Por esse motivo, dentre outros, é que lhes perseguem as igrejas, por isso as diversas facetas de colonialidade têm procurado exterminá-los. Digo que um dos principais alvos do poder global e das instituições hegemônicas que lhe sustentam é a possibilidade de makunaimação existente do pluriverso ameríndio: sem as torções de que são feitos seus mundos e que estão em operação no dia a dia, por entre saberes em ação no mundo, o bombardeio precisa de menos armas de fogo para acontecer.

A potência do xamã como agente de makunaimação é o que me guia em cena, para procurar por estratégias narrativas hábeis. Busco, para cada ente que me habita, um estilo pessoal para as **NARRATIVAS**, enquanto arte verbal inventada junto àquele corpo, como fazem os xamãs amazônicos. As histórias que fui encontrando ao longo desta pesquisa são experimentadas em sala de trabalho, performadas visando seu efeito cômico, momentos em que aciono makunaimação da narrativa. Palavras e gestos não solenes, exagerados em seu caráter de mais-valia de vida, surgem junto com as torções de meu corpo, como palavras de poder, de riso que não está apartado do sério, do respeitável, das dimensões mais importantes e mais banais do vivido, mas que lhe fornecem liberdade, algo que de alguma forma procura resistir às hegemonias que seguem seu curso de poder na Amazônia, no mundo.

Tenho acreditado que através das mais-valias de vida performadas no comportamento dos seres de floresta, tornadas sensíveis na performance dos narradores, especialmente os xamãs, são ampliadas as capacidades vitais dos ameríndios, no sentido de criação de re-existências que se insurgem contra a negação imperativa de suas

condições de vida. Compreendo que extinguir os xamãs significa, dentre outras coisas, tentar interromper o processo de makunaimação produzido por eles, restringindo a vitalidade dos povos ameríndios, interrompendo um dos mais importantes agentes de criação de possibilidades de existência dessas sociedades. Eu crio com a liberdade instaurada por traquinagens cômicas inventadas junto ao sentipensar dos povos indígenas, assim como com a corporalização de uma lógica diferente de ação, makunaimação, processo tão imbricado ao riso, quanto à invenção de modos de re-existir, em Curupirá.

As **COMICIDADES AMERÍNDIAS** não são condicionadas às formas de vida na floresta, ela são operação na floresta, elas criam a floresta. Não somente refletem o cotidiano, com também produzem um novo cotidiano, como uma cartografia de vida, em ação, que se projeta sobre o mapa. Isto digo eu. Brian Massumi (2017, p.48) explica desta forma:

Uma sequência de gestos combatescos projeta a forma do combate; repete a forma dinâmica do combate sem o combate. Ao fazê-lo, constitui uma cartografia enativa diretamente vivida. Não é uma cartografia que se limita a se conformar aos contornos dados da forma dinâmica que delinea, mas que vai além, improvisando sobre a forma dada. [...] A novidade floresce no terreno da vida. Esse tipo de cartografia cria o território que mapeia, em novas variações que emergem numa arena de atividade já existente. Nesse modo lúdico de reflexividade, é essencialmente o futuro que é encenado. O gesto lúdico inclui o combate e a brincadeira, um no outro, a fim de estabelecer um vaivém instantâneo entre o presente e o futuro.

No vaivém instantâneo entre traquinagens e exageros, o supernormal produzido pela comicidade de Makunaima, dos outros seres das narrativas, e a vida que acontece no dia a dia, os mundos ameríndios povoam sua existência da arte do cômico enquanto estética da vida cotidiana. Mais do que isso, improvisam novas formas de viver seus mundos, através da tensão que seus entes provocam entre o importante e a artificialidade de seus atos supernormais, traquinagens que lhes permitem criar outras formas de habitar e sentir o território. Viradas supernormais, makunaimações, possíveis pela propulsividade de autovariação em Makunaima e outros entes.



Esta autovariação é contínua, gerando constantes tensões e torções, atualizadas pelas histórias que se contam e estão firmes na memória dos povos da floresta. Tão antigas quanto são as histórias e o nascimento de Makunaima, são as makunaimações produzidas. Para a criação cênica que maquino, digo que o riso ameríndio é produzido em makunaimações, instaurada através de torções que não reconhecem linha reta anterior, não geram acontecimentos a partir de uma base plana, rígida, solene por assim dizer, sobre a qual ocorreriam torções para depois retornar à forma fixa, inicial, de base. Quem faz isso somos nós, ocidentais. As torções não partem nem retornam a um mundo endireitado, mais crível, mais aceito. Os mundos ameríndios são, em si mesmos, torção sobre torção.

Tais torções, makunaimações, enquanto estratégias de re-existência constituem uma poética, um modo de criar, seguindo o caminho de compreensão que traço acerca de sua atuação floresta adentro. Elas convocam a decolonização dos sentipensares e práticas cotidianas, não somente em direção a comichidades singulares, como também a visibilização de formas de existir, saber e criar, que não necessariamente correspondem aos padrões da modernidade ocidental, mas que a interpelam com opções de existência para além do imposto como universal hegemônico. Em poética de makunaimação, portanto, eu opero torções que acionam essa potência.

As torções não cessam de serem produzidas nos mundos ameríndios. Torção da condição de inimigo, subvertendo seu poder e apropriando-se de seu conhecimento. Torção, assim, da condição do ente que ri, aperfeiçoado pela agência do outro. Torção da lei, para dizer o indizível, e fazer o impraticável e tornar possíveis e mesmo sagradas atitudes necessárias que não necessariamente obedecem a regras de comportamento palatáveis. Torção das ações limitadas, estáveis, invenção de capacidades por criatividade pragmática e ampliação de potência do humano e do não-humano. Torção de homogeneidades, de espaços, de entes possíveis, do corpo. Torção do divino, diante do que não se comporta como quem é tão diferente do humano, que não seja capaz de errar, enganar, destruir, transar. Torção da condição do

outro, portanto torção do bicho, do vegetal, do humano, dos fenômenos da natureza, dos entes da floresta, da existência dada em lugares fixos, rígidos e hegemônicos.

Entendo a comicidade ameríndia produzida na tensão dessas formas de existência não estáveis, impossíveis de serem delimitadas com tanta certeza, em um mundo em multiplicidade perspectiva. É compreendendo essa torção que procuro fazer da Makunaimação um modo de criar, uma poética em Curupirá. Não busco uma resposta sobre o riso ameríndio em Curupirá, assumo Makunaimação enquanto poética a ser buscada, inventada e sempre retorcida em cena. Digo, assim, que opero o tempo todo, em Curupirá, com torções, viradas supernormais.

Torcer: girar, virar, como um espiral em que tudo gira e jamais retorna ao mesmo ponto. Linha reta é a coisa mais difícil de se achar na floresta, mas espirais, curvas e caminhos tortuosos diversos não o são. As torções de meu corpo são produzidas pelo processo de **ONÇAR**, de acionar diferenças intensivas em camada sobre camada de transformação. Como se redemoinando em um espiral- não de vento, mas de corpo de **COBRA** enrolado-, os estados que experimento não deixam de produzir sensações, existências não separadas e sem hierarquia entre humanos e não-humanos, viradas supernormais. Por entre essas viradas, brinco com **COMICIDADES AMERÍNDIAS**, com esquidades possíveis inventadas no contato com esses risos. Brinco de entrar e sair desses estados, que não se completam, nem retornam a um ponto zero: a cada torção em diferença intensiva, aciono a possibilidade de produzir novas formas de viver. A atriz não sai ilesa desse redemoinho; eu sigo com Curupirá enquanto tiver necessidade de produzir vida através dessas mais-valias de vida de bicho, planta, gente, coisa, existências de floresta que me retorcem, alteram e ampliam.

Retorço também a língua com que me comunico. Experimento sonoridades de línguas ameríndias que ouvi e o pouco que aprendi, em minhas andanças. A língua que falo a maior parte do tempo em Curupirá não é nenhuma outra reconhecível, é pesquisa do processo de makunaimação em minha fala. Acionando sonoridades, invento uma língua

povoada de muita gente. Eu é uma legião, sem entes claramente definidos, mas que procura arrancar de cada reviravolta modos de enunciar, de sentipensar, de atuar, de existir. Não se trata de bloquear a fala inteligível ao participante do ato, mas de experimentar a possibilidade de bloquear a língua que uso tanto em meu cotidiano, quanto para narrar histórias, o português, visando atravessar o corpo, em ato, com vozes que retorcem o próprio ato de fala entre narrativas. Falar por meio de várias vozes possíveis, multiplicar a língua, os modos de dizer, de enunciar. Usar o português quando eu tiver necessidade dele, como também interrompê-lo na ampliação de línguas possíveis de serem acionadas para a cena.

A necessidade de makunaimar em cena tem crescido em mim. Sinto que é mesmo tempo de makunaimar a cena, o mundo, o Brasil. O enfraquecimento da FUNAI (Fundação Nacional do Índio, órgão brasileiro responsável por questões relacionadas às terras e a uma série de direitos dos povos indígenas) soma-se aos discursos de evangelização dos povos indígenas e ameaças à política de demarcação de terras, bem como a outros atrasos e malfeitorias anunciadas e promulgadas no país, por uma covarde arma apontada a mulheres, negros, indígenas, população LGBTQ+ e outras maiorias, neste momento, no Brasil<sup>1</sup>. Ah, como são urgentes e necessárias as estratégias de liberdade, contra o engessamento da bancada ruralista, do agronegócio, do conservadorismo religioso, da ignorância. É preciso torcer, é preciso inventar possibilidades de existir e re-existir.

---

<sup>1</sup> Faço referência aos absurdos discursos de campanha e às retrógradas medidas já adotadas pelo presidente eleito na recente eleição presidencial de 2018, no Brasil.

Macunaíma,  
 curimã curioso,  
 osso duro de roer.  
 Macunaíma,  
 ser que é  
 quando não-sendo  
 e sido.

-Irmãos! Irmãos!  
 Eu quero ver um sexo de mulher!

Macunaíma,  
 não é mais. Seria  
 cueiro de ócios, vícios,  
 setestrela.  
 E como não servisse.  
 passa a ser  
 corpo de quati,  
 ainda que não sendo.  
 Pretérito e presente,  
 nunca é o seu agora,  
 que nesta hora é cobra  
 e já descobre,  
 o seu momento réptil.

-Irmãos! Irmãos!  
 Eu quero ver um sexo de mulher!

Macunaíma ri.  
 Sorri e é rio  
 espumando-se em peraus,  
 dentes de lama.  
 A sina e o sim do sexo,  
 fixo nexa  
 de Macunaíma à vida.  
 Macunaíma, formiga,  
 sobe o tronco,  
 alvo tronco de verdes arrepios.  
 No alto o fruto pende  
 maduramente aberto  
 em ventre de folhagens.  
 Em joelho e nós  
 escala dermes e cascas,  
 que de bem perto quer ver  
 e que se oferta em delta,  
 Aporta perto e espia  
 nos lábios labaredas que o engolem e dentro desse verde vasto sexo,  
 amazonsexo selva riocorrente,  
 encontra um olho fixo ocupante.

Dores e tratores,

pororocas  
 e cocares sangrentos,  
 malinados,  
 castas índias e seus  
 machos castrados,  
 machados decepados,  
 mitos emasculados em barrancos...

Macunaíma treme,  
 mas não teme,  
 tanto que agora é centopéia  
 e tem cem direções para fugir.  
 (PAES LOUREIRO, 2015, p.67-68).

## REFERÊNCIAS

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. **Práticas creativas de re-existência basadas em lugar: más Allá del arte...el mundo de lo sensible**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2017.

ANDRADE, Mário de. A Raimundo Moraes. Carta-aberta publicada por Mário de Andrade no *Diário Nacional*, a.5, nº1.262. São Paulo, domingo, 20 set. 1931, p.3. In: \_\_\_\_\_. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a. p.169-172.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.

\_\_\_\_\_. Prefácio. Manuscrito sem data, autógrafo e lápis preto em uma folha de bloco de notas, papel branco (14,3 x 10,5 cm), borda superior picotada, escrita ocupando o anverso da folha. In: \_\_\_\_\_. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012c. p.165.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Memória e patrimônio em “arquivo vivo”. **Projeto História**. São Paulo, v. 62, p. 80-110, mai./ago. 2018.

\_\_\_\_\_. Teatros de memória em diáspora: por uma pedagogia performática. **Rebento**. São Paulo, n. 6, p. 158-178, mai. 2017.

BARROS, Manoel de. Livro sobre nada [1996]. In: \_\_\_\_\_. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010b. p.325-352.

\_\_\_\_\_. **Memórias inventadas: a segunda infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006. s/p.

\_\_\_\_\_. Tratado geral das grandezas do ínfimo [2001]. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010e. p.397-422.

BASSO, Ellen B. **In favor of deceit: a study of tricksters in an Amazonian Society.** Arizona, EUA: The University of Arizona Press, 1987.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo.** São Paulo: Editora 34, 2013. p.7-40.

ESBELL, Jaider. **Terreiro de Makunaima: mitos, lendas e estórias em vivências.** Belém: Cromos, 2012.

FARIA, Daniel. Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 26, n. 51, p. 263-280, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.** São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Alianças vivas: entrevista por Pedro Cesarino em 21 de agosto de 2016, na Bienal de São Paulo. In: WERÁ, Kaka (Org.). **Ailton Krenak.** Coleção Tembete. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017. p.59-82.

KRENAK, Ailton; COELHO, Marco Antônio Tavares. Genocídio e resgate dos “Botocudo”. **Revista Estudos Avançados.** São Paulo, v.25, n.65, p.193-204, 2009.

KRENAK, Professores. **Conne Pãnda: Ríthioc Krenak.** Belo Horizonte: MEC, UNESCO, SEE-MG, 1997.

LAGROU, Els. O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances kaxinawa. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (Orgs.). **As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p.169-196.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido (Mitológicas v.1).** 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política.** São Paulo: n-1, 2017.

OKAMOTO, Eduardo. **Eldorado: dramaturgia de ator na intracultura.** 2009. 140f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

OVERING, Joanna. The efficacy of laughter: the ludic side of magic within amazonian sociality. In: OVERING, Joanna; PASSES, Alan (Orgs.). **The anthropology of love and anger: the aesthetics of conviviality in native Amazonia.** Londres: Routledge, 2000. p. 64-81.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cantares amazônicos**. 4 ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In:\_\_\_\_\_. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

SÁ, Lúcia. Tricksters e mentirosos que abalaram a literatura nacional: as narrativas de *Akúli* e *Mayuluaípu*. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.245-259.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. O medo dos outros. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 54, n. 2, p.885-917, 2011.

YAMÃ, Yaguarê. **Urutópiag**: a religião dos pajés e dos espíritos da selva. São Paulo: IBRASA, 2004.

# Comichidades Ameríndias

Quando contei ao Cacique Francisco Umãny o que eu fazia ali, na aldeia Camicuã, por ocasião de minha primeira visita, ele olhou-me curioso. “Eu pesquiso o riso entre povos indígenas, as coisas que fazem vocês rirem, para fazer um espetáculo de teatro com isso”. Umãny acenou positivamente com a cabeça, manteve aquele olhar, disse que eu era bem vinda e fez silêncio. Mais tarde, noutra hora, ele lançou-me esta: “Quer saber do que a gente ri? A gente ri do que é engraçado. Conta uma história engraçada, aí eu vou rir”. Estivemos juntos muitas noites na varanda de sua casa, junto a sua família mais próxima e outros parentes, contando causos, piadas e outras histórias que rendiam gargalhadas, aprendizados e afetos.

O que chamo de comichidades ameríndias, nesta pesquisa, existe no ato mesmo de concepção e acontecimento do processo de criação, da cena, o que realça que essas comichidades existem para além e antes do que é inventado aqui. A ideia de que sou capaz de elaborar uma poética e atos de escrita que consigam “explicar” ou “comprovar” essas comichidades é, portanto, incabível. Primeiro porque me parece óbvio dizer que os indígenas amazônicos riem. Esta relação é tão basilar quanto a própria compreensão de que são seres humanos. Alguém duvida



de que o branco, esse que não se reconhece como indígena, ri? Como seres humanos, parece que temos todos essa capacidade de elaborar e produzir riso. Uma abordagem neurológica do assunto talvez fosse capaz de deixar mais explícita esta evidência entre humanos e o cômico. Ao longo desta experiência de pesquisa, não me desperta interesse desvelar de que os indígenas riem, tarefa que seria cumprida, me parece, às custas de exotização e questionamento de sua condição de humanos. E, como não estou lidando, aqui, com o aspecto ontológico do riso, minha procura não é por descrever como ocorre uma ocorrência dada entre ameríndios. Não questiono seu estatuto de humanidade, caso contrário haveria de questionar também o meu, amazônica, cuja negritude e indianidade não nego mais.

Defendo, assim, o fracasso em tentar confirmar que indígenas riem e estruturar uma descrição dessas manifestações. O que é possível dizer, nesta pesquisa, é que são comichidades plurais, ao mesmo tempo próximas e distantes, fronteiriças, a outras comichidades produzidas por outras sociedades humanas e mesmo não humanas, como cabe no sentir.pensar.agir ameríndio. Essa pluralidade deve-se, sobretudo, à enorme quantidade de povos que habitam o território convencionalizado enquanto Amazônia e que tendemos a reduzir pelo termo “índios”, para abrigar em um denominador comum todos os povos descendentes dos primeiros habitantes desta terra a que se convencionou chamar Brasil. Mesmo violentamente atravessados por diversas estratégias de colonização, esses povos existem e re-existem em diferentes sensibilidades de mundo. Isto também atravessa suas comichidades e o que crio com elas.

A resposta de Umãny me é suficiente. Sigo, então, com todas as instáveis, provisórias e inventadas questões que se produzem em mim, através de modos de sentipensar o riso entre povos indígenas, buscando, isto sim, poetizar, criar com isto. Esta pesquisa é um processo de criação. Meu corpo, em processo, atravessa essas comichidades, confronta-se com elas, desmonta-as se preciso for, enquanto armo as travessuras poéticas impulsionadas pelo que invento me mover nesta

pesquisa-criação, que é também jornada de cura: como crio com esses risos das Amazônias de floresta profunda?

Para criar com comichões ameríndias, precisei capturar modos de inventar uma configuração instável, em que agreguei pistas sobre essas comichões, postas em um plano não homogêneo, nem definitivo, nem universal. Precisei inventar pequenos córregos, em que o leitor pudesse habitar essas pistas, compondo, junto comigo, uma configuração sempre aberta, em que as pistas se movam em suas diferenças, sem que eu force um ordenamento lógico entre elas. Neste afluente, a largura das margens se estreita, conforme as águas se multiplicam em quinze córregos. Quem os lê deve saber que atravesso pelo meio uma poética cênica, não tenho ideias definitivas, acabadas, prontas. Compartilho águas imprecisas, percursos em busca de risos, a partir de quem já produziu a respeito, mas também por dentro de um processo de criação, do corpo. Águas sem começo, nem fim.

### CÓRREGO UM

Quem conta esta história é Paulo Orok Mãn, narrador indígena do povo Arara Karo, a Nilson Gabas Jr. e Sebastião Kara'yã Péw Arara. Está publicada em uma coletânea com uma série de histórias daquele povo, na qual, desde a apresentação, é anunciado que as narrativas não são apenas ou principalmente para crianças. Na verdade, nelas estão importantes aspectos da cultura Arara, mas também do que os autores denominam de estruturas mitológicas amazônicas. Não gosto de pensar por estruturas, como também abandonei o termo “mito”, mas são as histórias, as narrativas que me interessam aqui. Entre os temas explorados, está “o sábio e sério riso ameríndio” e o tema da predação, que envolve sexo e ingestão: “Jacaré come a mulher, nos dois sentidos”, avisam os autores da coletânea. O convite que fazem é para que os leitores possam “(sor)rir e pensar”, através das histórias (FRANCHETTO, 2009, p.5-6).

Assim se conta a história do jacaré:

Dizem que a mulher ficou presa quando andava. Então o jacaré deu miçanga para ela enfeitar ela à toa, miçanga graúda de verdade, grossa, meio leve. Então ele atravessou o rio com ela, o rio grande, por exemplo quando o rio enche. “Me atravesse, vovô”, disse ela para esse jacaré. Daí ele atravessou com ela. Então ela disse quando iam embora, no meio de viagem: “Papai, você está me passando seu cheiro para mim. Você está cheirando jacaré.” disse ela pra ele. Depois que ele foi embora, depois que ele deixou ela, ele mexia com os pés das outras, mexia mexia, mexia mexia, procurando ela mesma. Pela saída dele, ele comeu ela no igarapé pequeno. Dizem que ele achou ela, pegou e comeu ela (MÂN, 2009, p.74).

Note o comportamento do jacaré, que ajuda a mulher a atravessar o rio e depois vai atrás dela para comê-la. Embora ela o chame de avô, depois de pai, o comportamento dele é ambíguo: ela presta atenção ao cheiro dele, que passa para a mulher; ela diz que ele cheira a jacaré, momento em que parece desconfiar do que vêem seus olhos. Seja lá o que era o ser que ela via e que chamava de pai e avô, depois se revelou um jacaré, que, no entanto, não se comporta como um bicho jacaré tal qual conhecemos. Ele come a mulher e aqui relembro o aviso dos autores da coletânea de histórias de onde essa advém, ele come em vários sentidos, devorar-se, alimentar-se dela, mas também fazer sexo com ela. Seria, ainda, possível perguntar quem ou o que era essa mulher, parente de jacarés...

## CÓRREGO DOIS

Viver perigosamente faz parte do modo de viver na floresta<sup>1</sup>. Não me refiro somente a perigos como ser devorada/ tornar-se amante de um jacaré, por exemplo, ou dar de cara com Santi, o pai do mato, que, aliás, um dia foi índio. Refiro-me a uma perigosa relação com a alteridade perspectiva. E ela gera medo, tanto quanto gera riso. Viveiros de Castro (2011, 2015) sugere que o medo ameríndio se dirige aos seres de radical alteridade, como jaguares, xamãs, brancos e espíritos. Isto porque todos os seres do mundo, para os indígenas da

---

<sup>1</sup> Aqui poderia caber escritos sobre a grande diferença entre os perigos da vida na floresta a que me refiro, e possíveis perigos outros vividos em grandes centros urbanos. O perigo sobre o qual falo, aqui, não é uma ameaça às condições de existência, mas como uma condição existencial de possibilidade, algo como uma razão de ser, nos termos de Eduardo Viveiros de Castro (2011).

Amazônia, possuem a condição de ver a si mesmo como gente e agir como tal, guardadas as especificidades de pensamento de cada nação, para os modos como isto acontece.

Toda coisa é humana, explica o antropólogo, ou ao menos pode se revelar como tal. É preciso desconfiar do que se vê, porque não se pode estar plenamente certo de que o outro, tal como o vemos, assim o seja de fato. Ou melhor, é sempre possível que o animal, o artefato ou a pessoa que é vista revele-se como sendo outra coisa. Dito de outra maneira, existe a possibilidade de haver um outro do outro, cuja condição de existência não cessa de se transformar. Residiria aí, segundo a explicação do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2015), uma espécie de iminência de equívoco sobre o que seja o outro, não como falha subjetiva, mas como forma de positividade relacional da diferença, que seria a marca do mundo ameríndio.

Onde tudo é humano, o humano pode ser muitas coisas, explica Viveiros de Castro (2011, 2015). Os seres são gente, mas não são gente como a gente, me remetendo aqui à explicação de um indígena xinguano, relatada pelo antropólogo Aristóteles Barcelos Neto (2008). A desconfiança não recai, assim, sobre o que se vê diretamente, mas sobre que humano é o que eu estou vendo. Menos medo de **COBRA** e mais o que ou quem é a cobra. Menos medo de onça, e mais a incerteza sobre sua existência como animal, espírito, encantado, etc.

Os únicos capazes de transitar entre diferentes perspectivas, de ver o mundo como outros entes e mesmo transmitir mensagens deles, são os xamãs. Isto porque o xamã é um ser múltiplo, em quem aspectos humanos e não-humanos estão emaranhados, como uma capacidade adquirida, através da qual, assim como ocorre com os espíritos, os xamãs habitam esse intervalo entre dois seres, essa complexa zona de indiscernibilidade entre humano e não-humano. Para os não-xamãs, não é possível transpor as diferenças de perspectiva de cada espécie, a experiência do mundo da maneira como vive a outra espécie, o modo pelo qual essa outra espécie, seja ela qual for, vê e compreende o que está ao seu redor. Esse contato interespecífico, ou seja, o partilhar do mundo visto por outras espécies, é algo invariavelmente perigoso

(VIVEIROS DE CASTRO, 2006; 2011; 2015). Isto é particularmente importante para a compreensão do xamã como agente de **makunaimação**, que elaboro noutra afluente.

Na verdade, esse contato é quase sempre associado ao canibalismo e raptos de alma, processos de metamorfose, em que muda a percepção do sujeito sobre a aparência do mundo, adquirindo-se o ponto de vista e os hábitos do outro que o devora ou rouba a alma e, assim, a vítima perde a perspectiva humana anterior para adquirir a do outro ser (BARCELOS NETO, 2008; VIVEIROS DE CASTRO, 2011). Se enxergo um animal a minha frente como gente, passando a vê-lo de outra forma que não a que me cabe, como bicho, ali estaria adoecendo e perdendo minha perspectiva humana, para adquirir a do animal. Tornar-me bicho, noutras palavras, morrendo para esta existência.

As multiplicidades perspectivas são, assim, incompatíveis, não se pode adquirir a perspectiva do outro sem tornar-se outro. Isto gera perigo, ocasionando o medo. E o riso. A partir da frase “de que riem os índios?”, do antropólogo e etnólogo francês Pierre Clastres, Viveiros de Castro (2011) responde: indígenas riem e têm medo das mesmas coisas, da alteridade em devir-outro, processo de desejo nas sociedades amazônicas.

Essa não é uma resposta objetiva, ela é anterior a definições exatas, fixas. As narrativas orais, através das quais acesso os saberes sobre comichidades ameríndias, maquinam essa condição da alteridade de diferentes formas, guardadas as singularidades que as envolvem. O outro em existência ambígua, que, pela ação de um agente ou por um evento específico, vira um ente diferente ou revela outra faceta já existente em potencial. Transformações, instauração de diferenças, tempo das origens, em que tais operações são possíveis. No seio dessas coisas, reconheço o riso ameríndio em operação, nas ações que envolvem seres humanos e não-humanos, criadores, entes a inventar e revirar mundos, instaurando-os e sendo instaurados por eles. Essas sensibilidades de mundo me parecem inseparáveis da produção de comichidades entre os ameríndios.

## CÓRREGO TRÊS

Convoco a possibilidade poética de habitar um outro do outro em Curupirá. Lanço a mim e aos participantes em um estado de iminência de equívoco sobre quem somos nós, quem é a criatura em cena e quem é o ser que me vê. Não somente nós, mas também os objetos em cena são postos em condição de diferença, assumindo multiplicidade de agências: a rede pode revelar-se cobra, barco, pele, tronco, cipó; o paneiro que guarda o cocar pode tornar-se cabeça de onça e mesmo o cocar pode virar asa, rabo de pássaro, ou saia de mulher diante dos olhos de quem o vê. Sigo diversas camadas de transformação, de instauração de diferenças, operando poeticamente com os risos ameríndios, em busca de acionar linhas que me conectem com as sensibilidades de mundo em que são produzidos, na indiscernibilidade entre humano e não-humano.

## CÓRREGO QUATRO

Segui os passos de Viveiros de Castro e encontrei nos escritos de Pierre Clastres (2013) uma relação complementar entre a dureza da vida cotidiana dos povos indígenas e seu senso de ridículo, algo que os faria caçar de seus temores através das narrativas. Para Clastres, essas histórias, não raro, cumpririam a função de divertir os ouvintes, provocar-lhes o riso, enquanto ajudam a distrair e desdramatizar, por assim dizer, a existência. O antropólogo descreve duas narrativas, uma sobre um velho xamã e outra sobre o jaguar, ambas ouvidas em 1966 entre os *Chulupi*, indígenas que habitam o sul do Chaco paraguaio. Nelas, os personagens centrais encontram-se em situações hilárias, alternando entre comportamentos indecorosos, por vezes inaceitáveis para a comunidade, e atitudes bobas, burlescas.

O que teriam em comum um xamã que se comporta como uma espécie de herói grotesco, e um jaguar que é tão bobo quanto cômico? Além de serem vítimas de sua estupidez e vaidade, ambos, segundo Clastres (2013, p.160), ao contrário de serem personagens cômicas, são “seres perigosos, capazes de inspirar o medo, o respeito, o ódio, mas nunca

a vontade de rir”. O antropólogo explica que, no contexto sul americano, os xamãs dividem com os chefes o prestígio e autoridade na comunidade. Respeitados, admirados e temidos ao mesmo tempo, em virtude de sua capacidade de transitar entre o mundo dos espíritos, sobrenatural, o xamã pode, por essa habilidade, curar, dar a vida, mas também matar, motivo pelo qual é constantemente alvo de desconfiança. Quanto ao jaguar, eficaz e esperto caçador, tem como presas favoritas os mesmos animais que os índios, razão por que constantemente aparece nas histórias como um concorrente importante. Além de perigoso, os índios o respeitam como um igual.

O risível revela-se, assim, como estratégia de desmistificação de seres perigosos e respeitáveis, algo impossível no plano do real, sob risco de morte:

Vê-se aparecer aqui uma função por assim dizer catártica do mito: ele libera em sua narrativa uma paixão dos índios, a obsessão secreta de rir daquilo que se teme. Ele desvaloriza no plano da linguagem aquilo que não seria possível na realidade e, revelando no riso um equivalente da morte, ensina-nos que, entre os índios, o ridículo mata (CLASTRES, 2013, p.163).

Encontrei o jaguar em situações cômicas, ridículas, também em narrativas dos povos *Pemon*. Estúpido e fanfarrão, facilmente cai em armadilhas e perde, inclusive, para o raio e a chuva. Além do jaguar, Theodor Koch-Grünberg também se refere a Piai'mã, o primeiro médico-feiticeiro do tempo mítico, como mais uma das figuras cômicas nas narrativas dos *Pemon* que ele conseguiu registrar. Gigante antropófago, mágico perverso, ensinou os primeiros homens a curar; entretanto, em muitas narrativas, é vencido por outros e cai na própria armadilha. Suas palavras são ridicularizadas pelo narrador, fato que, para Koch-Grünberg (2002, p.38), o aproxima do papel do jaguar: “É uma tendência natural do homem ridicularizar o inimigo, para encobrir o medo que sente e salientar a própria coragem”, explica.

## CÓRREGO CINCO

Há compreensões sobre produção de comicidade entre os *Huni Kuin*, que não se associam à ideia de encobrir o medo, desdramatizar a vida,

fazendo chacota do poder. A antropóloga Els Lagrou (2009, 2007) argumenta que rir com e ridicularizar figuras de poder é um fenômeno conhecido naquele povo. Esse riso subversivo, comumente associado ao popular e a várias paródias do colonialismo, seria, no entanto, compreensão óbvia demais para a complexa lógica relacional que envolve as relações entre os *huni kuin* e a alteridade. O outro é sempre uma possibilidade latente do ser, presente dentro de cada um, de maneira que pode vir a tornar-se nós mesmos, assim como nós podemos nos tornar esse outro.

A antropóloga compreende, assim, que o riso direcionado a figuras de poder, entre os *Huni Kuin*, cumpriria menos a função de aniquilar ou minimizar o poder que o outro manifesta, do que aumentar a subjetividade de quem ri, apropriando-se de parte da agência do outro. Ao fazer essa afirmação, Els Lagrou (2009) se refere não somente às narrativas orais, ricas em heróis grotescos e cômicos, mas especialmente a certas festas e rituais envolvendo o cômico e a alteridade poderosa. Nessas ocasiões, há mimese corporal tanto de seres da floresta, quanto do próprio branco, contextos nos quais tais figuras aparecem ridicularizadas, sendo a caricatura de seus comportamentos o grande mote da imitação *Huni Kuin*.

A partir da análise dessas situações, a pesquisadora compreende que o foco não está na alteridade, mas em si mesmo, seguindo o desejo de:

capturar o modo de conhecimento do outro, fazer e dizer o que de outro modo seria indizível, e dessa maneira se apropriar do modo de conhecimento e agência do outro sem se deixar englobar por ele (LAGROU, 2006, p.76).

Aqui a produção de comicidade é compreendida como uma estratégia de aperfeiçoamento de si. Ao invés de ocupar-se do outro, poderoso por vários motivos, os risos são como atos de captura de sua grandeza, seja do que reúne enquanto entendimento sobre o mundo, seja de suas ações. Com isso, os *Huni Kuin* não se deixam diminuir por esse poderio da alteridade, e, seguindo a ótica da antropóloga, invertem a posição



do outro, não somente recusando a dominação, como também superando a própria dicotomia eu-outro.

Isso é particularmente interessante em se tratando de um dos focos de análise específicos de Els Lagrou (2009) naquele contexto, um ritual *huni kuin* no qual os brancos estão sendo imitados de maneira cômica, caricata. Talvez, isto digo eu, mais do que o homem branco em si, se esteja rindo do capitalismo, de suas invasões, apropriações e outras violências provocadas por todas as suas facetas, dessa força gigantesca e destrutiva, pairando sobre e através da Amazônia. Esses indígenas parecem fazer comicidade com a suposta onipotência da força dos homens cor de poeira, como uma verdadeira máquina cômica de guerra.

As comicidades ameríndias são produzidas em narrativas míticas, mas também estão imbricadas à vida cotidiana e a rituais, mesmo em âmbitos nos quais o pensamento ocidental comumente exclui o humor. O riso não é um detalhe a mais na vida, acrescido para aliviar-se de algo, para entreter, divertir, e depois retornar ao solene, pesado, onde não há riso; ao contrário, ele é a própria vida, mistura-se a ela, à maneira como é inventada, enquanto ação ativamente produzida e engajada.

## CÓRREGO SEIS

A força de destruição provocada pelos meios de produção capitalista parece estar envolvida na comicidade produzida na atuação de dois cômicos indígenas, o *Hotxuá* do povo Krahô, no Tocantins, e o *Llamichu* do povo Quechua, na região andina do Peru. Assim compreende Ana Carolina Fialho de Abreu (2017), uma pesquisadora em Arte que se dedica a refletir sobre a atuação desses dois cômicos rituais indígenas, quanto à importância que seus atos cômicos cumprem na atual experiência social de suas comunidades. Para ela, que elabora uma tese de doutorado nas proximidades do assunto, as comicidades produzidas por esses indivíduos denunciam, a partir de uma perspectiva descolonial, o neoliberalismo e a violenta incorporação das comunidades Krahô e Quechua no processo de globalização.

*Hotxwá* ou *hôxwua*<sup>2</sup> é uma função social atribuída a pessoas específicas naquela comunidade, responsáveis por produzir riso, seja no dia a dia, seja em rituais. Um ritual, em especial, a festa da batata, denominado *Perti* ou *Yótyōpi*, é onde os Krahô aparecem com maior evidência, afirma Abreu (2017; 2015). Trata-se de um rito que acontece no período que marca a colheita da batata doce, único momento no ano em que, dentre outras coisas, ocorre a reunião e pintura de todos os *hôxwas* da aldeia, que se encontram numa espécie de pátio para produzir suas comichidades.

Conhecido por rir muito, o povo Krahô tem, entre suas tarefas cotidianas, a caça, o plantio e o riso. Eles consideram que a alegria é um elemento-base de sua sociedade, e os hotxuás, para cumprir essa tarefa, usam a força do riso, da doçura e do escárnio. Dentre suas funções, instauram o avesso, falam o que os outros calam, ensinam o certo ao agir de forma errada, desmistificam o erro, fortalecem a autoestima e unem o grupo através da alegria, do abraço e da conversa, garantindo a sobrevivência de sua cultura milenar. Em suma, os hotxuás dominam a arte da brincadeira não só no ritual, mas também no dia a dia (ABREU, 2015, p.45).

O hoxwa, “palhaço” cerimonial, tem papel essencial nesse ritual. Na verdade, essa é a festa deles. São eles que cortam as toras - dormindo e comendo no mato até encontrarem a árvore certa - e que cedem as batatas para a festa (LIMA, 2009, p.189).

Noutro momento ocupo-me dessa aproximação entre palhaços e *hôxuas*. Adianto que soa estranha em meu processo de criação. De qualquer forma, na festa da batata, os *hôxwas* são os protagonistas. Eles orquestram, inclusive, o momento do lançamento de batatas doces pelas crianças, momento de intensa diversão e risos, que marca a partilha dos vegetais entre as famílias, o que Abreu (2017) descreve em detalhes. Ocorre que houve um tempo em que toda a batata doce usada no ritual era proveniente de plantações da aldeia, que hoje são insuficientes para que todos a recebam, de maneira que o vegetal precisa ser comprado de produtores e mercados para que o ritual aconteça e todos se alimentem. Instaura-se, assim, uma relação de dependência tanto de dinheiro, quanto desses

---

<sup>2</sup> Ambos os termos designam a mesma figura cômica ritual indígena. *Hotxuás* é o modo como eles foram denominados pela pesquisadora quando de seus primeiros contatos (ABREU, 2015). Já *Hôxwas* é a maneira como a mesma pesquisadora prefere se expressar em suas escritas mais recentes (ABREU, 2017; 2018). Eu resolvi usar um ou outro termo como sinônimos.

intermediadores, que muitas vezes se aproveitam financeiramente da situação.

Em diálogo com outros autores, Abreu (2017) compreende que essa situação está relacionada à diminuição de espaços de produção, provocada pelo assento permanente de comunidades indígenas em áreas demarcadas, com a conseqüente ampliação da dependência econômica. Caça e colheita são as primeiras atividades afetadas e a situação se agrava tanto pelo contato mais intenso com os brancos, quanto pelos programas governamentais, nos quais ocorre a substituição de espécies antes tradicionalmente cultivadas e aumento da necessidade de compra destes produtos nas cidades. Enquanto isso, os (des)governos seguem privilegiando o agronegócio e sendo coniventes com o desflorestamento. Gostaria que o Brasil conseguisse compreender isto o mais rápido possível, já que antes de outubro de 2018 a maioria não conseguiu fazê-lo. Mas isto é assunto para outros escritos.

Embates entre o riso ritual de indígenas socialmente atuantes como cômicos e as facetas do capitalismo na América Latina também ocorrem no Peru, com os *Llamichus*, na comparação proposta por Abreu (2017). Os *Llamichus* são como a personificação das lhamas e atuam como cômicos na Festa da Água, *Sequia Tusuy*, que ocorre na província de Lucanas. Durante a festa, os *Llamichus* espalham-se pelo povoado, gritando para saudar a água, além de carregar ruidosas latas ricas em adornos, brincar e dar bebida alcoólica às pessoas. Além disso, há um momento em que eles expulsam os que representam os conquistadores espanhóis, os *nahaq*.

A artista.pesquisadora relata que vivenciou a festa da água em 2016, momento em que o povoado vivia intenso racionamento de água, com acesso restrito a duas horas por dia, enquanto grandes mineradoras e empresários capitalistas do setor agropecuário exploravam os recursos da bacia hidrográfica existente na região, onde estão quatorze rios daquele Estado. Ali, tanto o aquecimento global, quanto a ação massiva de mineradoras, com concessões e garantias do Estado peruano, são ameaças para o desaparecimento da bacia. Os *Llamichus* denunciam essa realidade com o corpo e com as falas, exclusivamente em língua

quéchua<sup>3</sup>. Assim conta Abreu (2017, p.33), acerca dos atos cômicos desses indivíduos, atrelados à dura realidade local:

Para exemplificar vale ressaltar o momento em que os *llamichus* auxiliam os *auquis* na limpeza dos “caminhos d’água”, gritando e resmungando em quéchua: “Assim não dá! Como é possível fazer uma Festa da Água com tão pouquinha água?” Em lugares em que antes havia água e que não há mais, eles brincam e divertem-se ironicamente com uma água imaginária, denunciando a escassez e o problema que vive a comunidade.

Essas facetas das comichidades ameríndias deixam sobressair com maior evidência, segundo o olhar que as compreende deste modo, tanto resistências quanto engajamentos nas realidades sócio-políticas atuais de comunidades indígenas dentro e fora da Amazônia. Mais do que isso. Tais práticas são sobreviventes às consequências da modernidade/colonialidade, reunindo tradição e atualização. Os risos produzidos florestas adentro, além de se conectarem com sensibilidades de mundo ancestrais, estão em plena conexão com a realidade atual, em negociações e conflitos.

É a Silvia Rivera Cusicanqui (2010), socióloga e professora boliviana de descendência indígena, que Ana Carolina Fialho de Abreu recorre para compreender o que ocorre entre as práticas rituais dos *Llamichus* e dos *hõxwas*. Também junto à autora compreendo que um discurso descolonizador deve vir acompanhado de uma prática descolonizadora. E, neste caso, a prática ritual de ambos os cômicos ameríndios assim se faz, mostrando tanto a contemporaneidade, quanto a coetaneidade dos indígenas, o que digo apostando em uma visão da história que não é linear, nem teleológica, mas que se move em ciclos e espirais.

Aqui, passado-futuro estão contidos no presente, de maneira que regressão, progressão, repetição ou superação do passado, como afirma Cusicanqui (2010), estão em jogo na conjuntura vivida e nos atos experienciados, neste caso pelos cômicos indígenas. A atuação dos *hotxwás* e dos *Llamichus* deixa ver um passado agindo no presente, apenas

---

<sup>3</sup> A língua quéchua tem origem indígena. Segundo Abreu (2017), na província de Lucanas, onde ocorre a Festa da Água, a língua é massivamente falada, como também ocorre em vários grupos étnicos de diferentes países sul americanos.

reconfigurando suas cruéis formas de exploração. As comichidades rituais produzidas por aquelas comunidades são como resistências pautadas pela não linearidade na história; resistências espiraladas talvez, em atos de contínuo retroalimentar-se de passado.presente, vislumbrando a descolonização e sua realização no presente e no futuro, ao mesmo tempo.

## CÓRREGO SETE

Joanna Overing (2000), antropóloga americanista e pesquisadora do povo indígena Piaroa, acredita na existência do que denomina de uma epistemologia da tolice, do ridículo, entre os Piaroa, atitude diante do mundo que aquela comunidade e diversas outras pela Amazônia compartilham, segundo ela. O riso cumpriria ali um papel regulatório e mediador, de ordem intelectual, social e política nas narrativas orais ameríndias e nas relações estabelecidas entre os pares na comunidade.

Els Lagrou (2009), por sua vez, compreende que existe uma filosofia política na operação do riso nas comunidades, pautada numa estética do grotesco, tornada existente através da política moral de procura por relações estáveis e produtivas entre indígenas, assim como entre estes e os seres não-humanos. Entre os *Huni Kuin*, diz ela, o humor associa-se a metáforas sociais e é crucial para a relação com os seres que habitam o mundo, devendo existir na comunidade como motivação para que forças cósmicas ajam em favor deles.

A relação possível entre riso e saber, entre os ameríndios, me parece crucial para acionar a dimensão de transbordamento do cômico para esferas importantes da vida desses povos, e que ultrapassam as relações humanas. Tais esferas não me parecem restritas ao âmbito da diversão, do entretenimento, assim separado de tudo o que não comportaria o riso enquanto dicotomia do sério, do importante, do racional. As dicotomias do pensamento ocidental, aliás, caem por terra aqui.

## CÓRREGO OITO

O bom riso é essencial para a saúde das comunidades Piaroa, para o bom convívio. O talento na arte do humor é, inclusive habilidade indispensável ao líder de uma comunidade, que deve ser alguém capaz de, com seu carisma, conquistar a cooperação e união entre todos. É graças a tal habilidade, voltada à diversão, brincadeira, que ele promove o ímpeto e mesmo a possibilidade do povo em manter o desejo por convivência coletiva (OVERING, 2000).

O líder Piaroa deve ser um mestre do riso, em qualquer ocasião, mas principalmente ao contar histórias. Os absurdos das narrativas, explica Overing (2000), geram boas ações teatrais, graças à performatividade do narrador que explora o ridículo das ações dos seres sobre os quais conta os feitos. Essas palavras têm força, como palavras mágicas: palavras fortes e boas têm efeito positivo no corpo, enquanto palavras ruins provocam doença, naquela comunidade. Tal entendimento sobre as palavras está relacionado, principalmente e antes de mais nada, a forças humanas, em especial as dificuldades de criar relações de confiança tão necessárias para conseguir manter condições diárias da vida em comunidade na Amazônia. Essas forças podem ser produtivas, capazes de conduzir a um bom convívio, mas também podem ser absurdas, ridículas e destrutivas.

Em algumas **NARRATIVAS** piaroa, como é o caso das que envolvem o “riso louco”, o comportamento de alguns entes é condenável do ponto de vista do esperado para um indígena na aldeia daquele povo. As histórias envolvendo o riso louco, como ocorre com outras contadas entre esse povo, estariam fundadas no entendimento de que todos os infortúnios de que sofrem os seres humanos hoje foram deflagrados por reações emocionais irresponsáveis dos deuses criadores. No caso do riso louco, o que está em jogo parece ser um princípio de comportamento dos Piaroa, para os quais ninguém tem direito de ordenar outro a fazer algo. Isto explica reações extremas tomadas pelos seres nas histórias, reações que não devam ser imitadas, mas que não tornam seus autores

culpados pelas ocorrências extremas que sucedem a desmandos, chacotas e outras atitudes produtoras do riso louco, essa reação que não é saudável para a vida em comunidade.

Uma das maiores lições que Overing (2000) consegue perceber é de que zombaria impensada e arrogância criam vítimas que então desenvolvem uma sequência de reações socialmente irresponsáveis. O riso louco é, assim, entendido pelos Piaroa como perturbador das relações sociais ordinárias. Conta a antropóloga que, em uma das narrativas que envolvem esse elemento, na qual um macaco guariba termina por urinar e defecar nos deuses, diz-se que ele está zombando, rindo das divindades. A risada do macaco Guariba é expressa, assim, não pela boca, mas por outros orifícios do corpo, porque ele sofre de riso louco, mal que ele adquire como resposta à arrogância de um dos deuses, Wahari, ao ordenar-lhe que suba em uma árvore para apanhar frutos. Ocorre que, segundo as regras de conduta e educação dos Piaroa, ninguém tem o direito de ordenar ninguém a fazer algo; com o desmando, o macaco literalmente passa a rir pelo cu.

Coisa semelhante acontece com Cheheru, vítima de um ato de hipocrisia e de tratamento desigual referente ao gênero, a partir de seu irmão. O orifício por onde se expressa o riso louco, aqui, é o sexo: Cheheru ri com a buceta, em resposta à condenável atitude do irmão, numa história sobre a qual sempre penso que rende muitos frutos para discussões de gênero dentro e fora da sociedade Piaroa. Aqui se aprende que, ao contrário do riso louco, o bom riso, importante para o convívio social, ocorre quando homens e mulheres riem juntos, ao invés de rirem um sobre o outro. Pensadas em conjunto, explica Overing (2000), as narrativas sobre riso louco alertam para os perigos da raiva, zombaria, arrogância e ressentimentos, comportamentos de desprezo ou falta de respeito, cuja resposta, como uma virada grotesca, leva os outros a perderem o controle dos orifícios do corpo, por três formas de sintomas: riso, sexo ou defecação excessivos. Tal problema interfere na boa saúde e no convívio diário, entre pessoas que vivem em comunidade, onde boas relações, saúde física e relações sexuais adequadas são pré-requisitos para a sobrevivência coletiva.

## CÓRREGO NOVE

O riso ameríndio, que capturo em meu corpo para esta pesquisa, é saber e ação, instaura acontecimentos e, com eles, modos de sentipensar a si mesmo, como também aos seres humanos e não humanos, bem como as estratégias de vida na floresta. O riso, e seus diferentes modos de se manifestar, de ser inventado, criado, entre indígenas amazônicos, me parece, ele também, criar coisas, seres, formas de relação, densidades, operações políticas, fatos do mundo que são o próprio mundo. Mais do que o enquadre do riso como hábito de tornar risível o inimigo pela linguagem, desfazendo de sua força ao ridicularizá-lo, eu desejo capturar uma operação poética complexa de torções que produzem e transformam alteridades, espaços, ideias, ampliando a capacidade de ação.

Não me sinto na obrigação de fazer rir, com Curupirá. Se o participante do Ato ri, essa é uma das consequências possíveis. Meu desejo, porém, haja sorriso ou não, é de despertar as comichões em sua camada de ação, ou de trans.forma.ção: revirar, torcer, a forma da ação em si, desformá-la, desformando também quem participa. Na imbricação entre rir e saber, desejo lançar o participante em espacialidades, temporalidades e saberes, zonas em que as capacidades de ação são ampliadas ou, como prefiro, torcidas, descolonizadas talvez, mas principalmente experimentadas na perspectiva da floresta. Não entro em cena para entreter, para divertir ou para fazer algo exótico. Meu corpo é político, quer instaurar e/ou torcer fatos, pessoas, sensibilidades.

## CÓRREGO DEZ

Nem sempre tenho subsídios para discutir que saberes possíveis há nas narrativas orais indígenas. Muito do que escrevo a respeito, faço através da voz de antropólogos pesquisadores dos povos onde essas histórias são contadas. E sempre transformadas. Como não se pode dizer com certeza que formas podem adquirir os processos narrativos que



reúno aqui, nem como são enunciados na comunidade, assim também ocorre com os sentidos a eles atribuídos.

Relembro, aqui, os escritos de Maria Antonacci (2018, p.93-94), ao explicar que as performances culturais de povos de tradição oral, como é o caso das narrativas indígenas, são imbuídas de viveres permeados por razões sensíveis, não dicotômicas. Imbricam-se aos contextos e à performance corporal em que são enunciadas e nelas “fluem modos de sentir, viver e estar no mundo que excedem limitações da razão instrumental do conhecer letrado/escriturado”.

É preciso alertar, diante disso, que nenhuma discussão a respeito das histórias ou dos acontecimentos diários em comunidades amazônicas, presentes nas trilhas deste afluente ou em qualquer outro, são verdades comprováveis, absolutas e inquestionáveis. Me situo em um campo de pesquisa no qual a invenção, a criação, é que mobilizam meu corpo; se a discussão a respeito de uma narrativa ou de um relato acerca do cotidiano dos ameríndios provoca rebuliços em mim, se atravessa o processo de criação a partir do qual este escrito se realiza, eu o incorporo, sem, com isto, me eximir de problematizá-lo.

## **CÓRREGO ONZE**

Makunaima foi o primeiro ser traquino que conheci, floresta adentro, quando segui em busca do relato de quem já havia estado entre indígenas Amazônicas, para conhecer comichidades. “Makunaíma, o mais novo dos irmãos, era mais safado que todos os outros, embora fosse um menino”, diz o relato de Akúli, informante indígena do povo Arekuna (apud KOCH-GRÜNBERG, 2002, p.60). Há quem goste de dar outro nome a Makunaima, em virtude de seu comportamento, que se assemelha não somente a outros criadores ameríndios, como também, dizem, a outros deuses criadores traquinos ao redor do mundo.

Acredito que o mundo é grande demais, para que sejam agrupados numa coisa só, o Makunaima amazônico, o Coiote da narrativas indígenas norte-americanas, o Exu da África Ocidental, o Rei Macaco da China e Hermes da Grécia Antiga, só para citar alguns. Na literatura antropológica e em algumas compreensões da psicologia analítica,

entretanto, eles seriam, cada um a seu modo, *tricksters*, termo traduzido por “trapaceiro”, “impostor”, “malandro”.

Herói embusteiro, cômico, pregador de peças e autor de façanhas, o *trickster* se alterna entre boas e más ações, explica o pesquisador Renato da Silva Queiroz (1991), em artigo sobre o assunto. Ele constantemente desafia a autoridade e os costumes, desrespeitando a ordem social, a nível imaginário.

Estabelecemos diferenças constantemente- certo e errado, sagrado e profano, limpo e sujo, macho e fêmea, jovem e velho, vivo e morto-, mas em todos os casos o *trickster* cruza a linha e confunde as distinções. O *trickster* é o idiota criativo, portanto, o tolo sábio, o bebê de cabelos grisalhos, o travesti, o que profere profanidades sagradas. [...] O *trickster* é a corporificação mítica da ambiguidade e da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contradição e do paradoxo. [...] às vezes traçando a linha, às vezes cruzando-a, às vezes apagando-a ou deslocando-a, mas sempre ali, o deus dos limiares em todas as suas formas (HYDE, 2017, p.17).

Ellen Basso (1987)- que, por sinal, procura pelo que ela denomina de comportamento *trickster* entre indígenas Kalapalo- menciona que o comportamento ambíguo das divindades ameríndias corresponde a uma criatividade pragmática, atitude, aliás, muito admirada entre os Kalapalo. Para eles, personagens de comportamento padrão são tidos como inflexíveis e de pouca imaginação, ao passo que a capacidade de ser flexível, de criar diferentes formas de se relacionar com os outros ou de inventar opiniões, é entendida como um atributo tipicamente humano, ao invés de paradoxal. Humano, ainda que de uma humanidade singular, ao invés de um herói genérico, com atitudes afastadas do real.

Lúcia Sá (2002), tratando sobre esta compreensão da antropóloga, diz então que Makunaima é um ser de grande criatividade pragmática, que não é um ser anômalo, mas alguém mais adaptável e criativo que seus irmãos. Por vezes, suas soluções dão certo, noutras não; de qualquer forma, entretanto, é possível acompanhar sua criatividade em ação, inventando possibilidades de existir e se relacionar com o mundo. Esta pesquisadora acredita que Makunaima pode ser definido como

*trickster* justamente por sua irredutibilidade a categorias de bem e mal e por ser um herói cultural.

Movido pela luxúria não reprodutiva, diz Lewis Hyde (2017), pela fome e pela existência sempre na estrada, no intermédio, o *trickster* enquanto figura genérica é saudado como criador da cultura, apesar do comportamento ambíguo. Ele não sofre por muito tempo, mas também não acumula benefícios ao praticar seus atos, já que os beneficiários são os humanos originários da cultura em que está inserido, ou que funda. Não se trata de um ser imoral, mas amoral, personificando e representando a parte de nossa existência em que bem e mal estão entrelaçados, conferindo ao mundo a flexibilidade necessária para que siga existindo, já que, para que sejam mantidas origem, vitalidade e durabilidade das culturas, seria necessária uma figura com a função de expor e desorganizar as mesmas coisas que embasam e organizam a cultura. Uma espécie de amoralidade sagrada, existente em qualquer contexto onde os humanos inventam fronteiras; ou seja, em todos os lugares, explica Lewis Hyde (2017).

A generalização sugerida pelo argumento do autor me parece acompanhar grande parte do que é estudado a respeito dessa figura, criada para nomear divindades tão díspares, quanto geográfica e culturalmente afastadas. Lewis Hyde (2017), mesmo com reservas, tece comentários a respeito de comparações entre o *trickster* e os políticos, assim como afirma ser o artista um *trickster* contemporâneo. Renato da Silva Queiroz (1991) defende que se trata de uma figura eminentemente mítica e chama atenção para o perigo das generalizações que circundam os estudos sobre o personagem. O que o inquieta são as confusões quanto a sua presença tanto nas narrativas de povos indígenas e populares, quanto em personagens ficcionais de obras literárias. A cautela com que ele pede que se analise possíveis trânsitos entre esses universos é semelhante à que me desperta cuidado quanto à abrangência de sua presença em tantas geografias distintas.

O *trickster* parece constituir, pois, uma categoria por meio da qual podem manifestar-se certas dimensões universais da existência humana. Todavia, esta última só se concretiza em contextos sócio-culturais específicos, cada qual com sua

história. Assim, as diferentes modalidades do *trickster* também não poderiam deixar de traduzir peculiaridades próprias aos grupos sociais que lhes dão vida. O estudo destes personagens parece exigir, no mínimo, o reconhecimento das dissemelhanças existentes entre mito e produção literária, e daquelas que opõem as sociedades igualitárias às formações sociais constituídas com as desigualdades (QUEIROZ, 1991, p.104).

Em criação, procuro escapar de categorias universais. Se a existência humana se concretiza em contextos sócio-culturais específicos, seria mesmo possível, ao reconhecer isto, traçar categorias gerais entre peculiaridades culturais, como se as diferentes divindades pudessem ser traduzidas em “diferentes modalidades” de uma mesma categoria? Já atravessa, nesta cartografia, um enorme território a que se convencionou chamar Amazônia, formado por inúmeros povos. Mesmo que eu não tente totalizá-lo, pareço já ter complexidades suficientes tanto para tornar-se matéria poética, quanto para nomear as coisas. Não sinto necessidade de criar a partir de termos que me soam mais como um estranho e estruturante denominador comum de expressões culturais diversas. Isto eu considero perigoso e um tanto megalômano, ao menos para o que acontece nesta pesquisa.

Então, se tenho de enfrentar a pergunta sobre se Makunaima é um *trickster*, ou se o riso ameríndio é produzido pelos tantos *tricksters* que parecem se comportar, como querem alguns, à semelhança de Makunaima e que viveriam floresta adentro, penso que respondo o seguinte: é necessidade deste corpo em processo de criação descobrir (ou inventar) formas locais, modos-floresta de denominar fenômenos que ocorrem dentro da Amazônia. Floresta já abundantemente povoada, tanto pelos que vemos- mesmo invisibilizados-, quanto pelo que é invisível em sua existência não-humana. Não tenho, assim, necessidade de jogar mais seres para dentro dela, porque assim me parece que estas Amazônias são lugares de vazio territorial e epistêmico, que precisam ser ocupados. Ou, quem sabe, que é um território atrasado, que precisa ser “desenvolvido”, desta vez não com grandes projetos de exploração de recursos naturais, mas atribuindo nomes que possam “validar” ou “confirmar” o que não deveria precisar de outro nome, nem de confirmação para existir.

Não se trata de um posicionamento taxativo, apenas responde ou segue questionando enfrentamentos da poética cênica que está em maquinação nesta pesquisa. Sempre que me assombra essa tentativa de “tricksterizar” as comichidades ameríndias em Curupirá, sinto aproximar-se de mim inimigos antigos, disfarçados noutra capa. A quem tiver necessidades diferentes das minhas, sugiro no mínimo cautela ao dizer que há *tricksters* amazônidas, ou que existe, por exemplo, palhaçaria ou bufonaria ameríndia. Prefiro, até aqui, usar outros nomes, com o mínimo possível de alusão europeia ou norte-americana, e que não me deem a sensação de tentar colonizar, universalizar, categorizar a partir de fora, coisas cuja potência está em sua singularidade. “Não gosto de palavra acostuada” diz Manoel de Barros (2010b, p. 348). Isto não significa que não haja pontes, linhas, conexões inventadas, entre palavras e práticas, mas sempre sem qualquer dependência, exclusividade, tentativa de universalizar.

### CÓRREGO DOZE

Universalizar: lançar tudo na panela de pressão para cozinhar igual. Até que Curupirá acontecesse, conhecia meu corpo cômico urbano, uma palhaça. Uma mulher palhaça, corpo subversivo. Mas também corpo treinado para usar o nariz vermelho, por entre aulas, participando e ministrando oficinas, pelas ruas, junto a outros mestres e mestras, em observações, viagens e experiências pelo mundo, em busca de uma poética pessoal em palhaçaria. Nesse percurso, a palhaçaria chegou a tornar-se lente ou estrutura para o mundo: onde houvesse o riso, lá estaria o palhaço, a palhaça; reminiscências, ancestralidades, arquétipos ou mesmo variações, do palhaço, da palhaça. Veja: onde quer que houvesse o riso, singular. O que acontece ao eliminar a vírgula? O riso singular. Singularizar o riso. Ou torcer o corpo cômico para fora da estrutura.

Como ocorre com o termo *trickster*, certos autores e artistas costumam nomear como “palhaço sagrado”, “bufão ritual” ou “clowns institucionalizados” a uma categoria de pessoas que exercem um papel cômico específico, que alguns acreditam ser recorrente em diferentes

povos e etnias, na América Latina e em outras regiões do mundo. Eles teriam em comum o desempenho de funções e ensinamentos transmitidos de geração a geração, presentes em corpos grotescos e desajeitados, ornamentados para tanto, voltados à brincadeira, no dia a dia e em rituais específicos; um papel especificamente designado para isso em uma comunidade. Estariam, assim, agrupados o *Kusillo aymara* boliviano; as máscaras *Kachinas* no Novo México e no Arizona, da etnia *Hopi*; os *Curcuches* peruanos, em Tupicocha; o *Heyoka* da etnia Dakota no Canadá; o *hotxwá* dos Krahô no Brasil; entre outros (ABREU, 2015).

O artista.pesquisador e palhaço Ricardo Puccetti (2006) teve contato com a figura cômica do *hotxwa*, do povo indígena Krahô, quando da produção do documentário intitulado *Hotxuá*, dirigido por Letícia Sabatella e Gringo Cardia e lançado em 2004. Ele escreve que o *hotxuá* é uma “espécie de palhaço”, cuja função é levar o riso às pessoas, não como um personagem, mas como função privilegiada, recebida desde a infância ou escolhida para ser exercida ao longo da vida.

Ricardo Puccetti (2006) opta por uma aproximação entre o *hotxuá* e o palhaço, afirmando, inclusive, seu contentamento em ser palhaço, ser que, segundo ele, viaja tanto no tempo, quanto na história da humanidade, se fazendo presente em diversos espaços. Aqui ambos os cômicos comporiam um mesmo plano, no qual o palhaço, figurando como o que reconheço como matriz de entendimento da comicidade daqueles indígenas krahô, se desloca para dentro da floresta, por assim dizer e pode ser encontrado a séculos por lá.

Essa matriz me parece estranha para esta pesquisa. E eu não sou a única que prefere ter cautela com panelas de pressão. A artista.pesquisadora e palhaça Ana Carolina Fialho de Abreu (2015; 2017; 2018), que segue pesquisando há alguns anos a figura cômica do *Hotxwá*, também tem suas reservas. Desde seu primeiro esforço de pesquisa, uma etnografia centrada na comicidade dos que exercem esse papel social na comunidade, ela tem questionado sua denominação enquanto “palhaços”, optando por denomina-los vezes por “cômico ritual”, vezes pelo nome como é conhecido na comunidade, *Hõxwa*.

Para ela, assim como para o pesquisador de circo e palhaços Mario Fernando Bolognesi, embora seja possível estudar semelhanças entre cômicos rituais e palhaços ocidentais, o *hôxwa*, como também o *Llamichu* peruano não são iguais a esse cômico, já que os risos produzidos por cada um deles estariam situados em contextos e em condições de produção muito diversas e mesmo díspares. O caráter ritualístico do *hôxwa* e sua função enquanto cômico na comunidade afasta-se do mercantilismo capitalista e estaria mais próxima tanto de uma função social, quanto do exercício de uma espiritualidade específica. Os sentidos da pertinência e mesmo da existência do Hotxuá, assim como sua atuação, estão situados em realidades diferentes daquelas em que ocorrem atos estritamente artísticos e/ou comerciais, como ocorre com os cômicos do Ocidente. Os assuntos presentes na atuação dos palhaços ocidentais são distintos, mas também sua aparição é organizada e- acrescento- compreendida como espetáculo. Ela não ocorre sem distinções da vida social, mas em situações específicas, suspensões cômicas do cotidiano, ainda de acordo com paradigmas a partir dos quais vida é associada a seriedade, trabalho e lucro, com interrupções dessa rotina através do riso clownesco, aceitável somente enquanto tal (ABREU, 2017; BOLOGNESI, 2017).

Como visto, hotxuás têm plena liberdade de ação, tanto nos rituais quanto no cotidiano. Em outras etnias, os cômicos têm papéis de destaque, a ponto de destituir caciques e/ou corrigir desvios de ordem comportamental e de caráter. [...] Os palhaços, por seu turno, distanciam-se do universo mítico e religioso. Eles trabalham com pequenos enredos, narrativas curtas que remetem a situações episódicas do cotidiano em geral e do universo circense. [...] Os assuntos abordados pelos palhaços alojam-se no ambiente laico e exploram as mazelas do dia a dia, permeadas de nuances contraditórias alojadas em contextos históricos amplificados. Esses assuntos são apresentados como esquetes que se inserem em um espetáculo de variedades. Eles não acontecem no cotidiano da vida social, mas apenas em momentos, veículos e situações especificamente voltadas para essa finalidade (BOLOGNESI, 2017, p.118-119).

“Considero que nossa sociedade tem, portanto, não somente a tarefa urgente de descolonizar-se e aprender com os indígenas, mas também de aprender a rir com eles”, afirma a autora (ABREU, 2017, P.41). Os motivos pelos quais ela toma esse posicionamento seguem se comunicando com os meus, nesta pesquisa, tanto no que se refere ao que penso

motivar meu percurso, quanto, especificamente, a tentativas de inserção deste trabalho no universo da palhaçaria, ou mesmo do uso de palavras acostumadas para denominar os atos cômicos de seres de floresta.

Neste ponto, ressalto a minha escolha em não chamar o Hôxwa de palhaço, nem ao menos de palhaço sagrado ou bufão ritual, como se palhaço fosse a palavra que generalizasse todas as categorias de práticas da comicidade. Refiro-me a ele da forma que é chamado pelo seu povo, ou seja, Hôxwa. Trata-se de não tomar exclusivamente as referências culturais ocidentais como paradigmas para a classificação de outras experiências. A palavra palhaço, segundo Bolognesi (na minha banca de defesa do mestrado), não tem mais de 600 anos; a cultura Krahô, antes da chegada dos colonizadores, é imensurável, de tão grande e multifacetada. Segundo historiadores, como Pedro Paulo Funari e Ana Piñon (2011, p. 16) esta presença data, ao menos, de 12 mil anos atrás. Portanto, chamar o Hôxwa de palhaço é forçar uma nomeação, é querer dominar o que se estuda, visto que nominar significa também dominar. Em alguns momentos, utilizo o termo “cômico ritual”, que acredito ser uma forma menos “colonizadora” e mais abrangente para estabelecer uma comunicação com você, leitor.

Ressalto que existem semelhanças entre o Hôxwa e o palhaço ocidental, mas deve-se ter cuidado para não substantivar o que é adjetivo. O Hôxwa não é bobo da corte, embora apresente semelhanças com aquilo que o bobo da corte fazia; não é sátiro, embora faça muita coisa que os sátiros faziam; não é palhaço, embora faça muita coisa que os palhaços fazem. A formação do palhaço ocidental tem um fator fundamental que não faz parte do Hôxwa, que é o comércio, uma política vinculada a uma sociedade forjada no seio de uma cultura capitalista, classista, cristã, cuja comercialização é a base para sua sustentação econômica (ABREU, 2018, p.125).

## CÓRREGO TREZE

A ambiguidade cômica e perigosa de Makunaima interessa-me enquanto singularidade amazônica. Se, por um lado, delimitar o fenômeno local em modos regionais de enunciação é atitude política importante para mim enquanto artista-pesquisadora, por outro reconheço que o riso trapaceiro de Makunaima e de outros seres amazônicos é acontecimento de fronteira, situado na tensão entre ocidente e floresta, assim como entre contemporâneo e tradicional. Também entre ficção e realidade. Tencionar as fronteiras é, também, propor atravessamentos, pontes, construir redes, sem dualizar. Para o conhecimento em arte e para o fazer artístico em geral, revela modos de ver, perspectivas, geografias



que atravessam o processo de criação. Que cada caminhante, artista, pesquisador, faça, então, suas escolhas, com os cuidados que precisa tomar para não cair em armadilhas. Sigo acreditando que falar em *trickster* e “palhaços” na Amazônia de floresta profunda, para esta pesquisa, é perigoso e exótico demais. Sinto, assim, necessidade de construir modos de enunciação locais e resistentes, para a experiência poética com os risos ameríndios.

O que vai caracterizar um processo de singularização (que durante certa época, eu chamei de ‘experiência de um grupo inteiro’), é que ele seja automodelador. Isto é, que ele capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência em relação ao poder global, a nível econômico, a nível do saber, a nível técnico, a nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos. A partir do momento em que os grupos adquirem essa liberdade de viver seus processos, eles passam a ter uma capacidade de ler sua própria situação e aquilo que se passa em torno deles. Essa capacidade é que vai lhes dar um mínimo de possibilidade de criação e permitir preservar exatamente esse caráter de autonomia tão importante (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p.46).

*Tricksters*, palhaços, bufões, sátiros, riso burlesco. Essas palavras vêm de muito longe. Por que insistir em fazer aderir nossas potências locais a essas classificações? Makunaima está mais próximo que os *tricksters*, além disso ele é potente o suficiente em si mesmo para instaurar, em meu corpo, multiplicidade de outros seres e mundos, ativando invenções. “Pois que inventar aumenta o mundo” (BARROS, 2010d, p.362). Melhor é aumentar o mundo, que reduzi-lo, cair no equívoco de tornar tudo igual, versões do mesmo. E o universal, o mesmo, esse que parece surgir do nada e que magicamente nomeia tudo, tem nome, endereço e razão colonialista de existir.

## CÓRREGO QUATORZE

As relações estabelecidas entre os indígenas Wauja e os seres-espírito Apapaatai, contada por Aristóteles Barcelos Neto (2008) são atravessadas por atos de traquinagem, que me levam ao riso. A cosmologia desse povo é repleta desses entes remanescentes de ancestrais, constituídos por espíritos animais, mas também fenômenos da natureza e mesmo objetos. Assim, existe apapaatai onça, tartaruga,

cobra, arco-íris, tempestade, etc. Esses seres são responsáveis, dentre outras coisas, por provocar doença entre os Wauja, estado deflagrado por desejos não satisfeitos de imediato, principalmente de natureza alimentar, mas também, certas vezes, também sexuais. Ocorre que, ao desejar algo e não satisfazer a vontade tão logo, os Wauja ficam vulneráveis a raptos de alma pelos seres-espíritos de seu mundo:

Para os Wauja, toda doença grave corresponde a múltiplos e seguidos raptos (*ekepe*, em wauja) de frações da alma do doente pelos apapaatai. Em sua companhia, a alma (ou as frações desta) passará a se alimentar das comidas dos “bichos”- carne crua ou podre, sangue, capim, folhas, fezes, larvas- as quais, obviamente, não fazem parte da dieta wauja. Essa radical mudança alimentar e o convívio com os apapaatai desencadeiam um processo de animalização do doente. No sonho, as frações-alma do doente começam a adquirir os pontos de vista dos apapaatai que o adoeceram, e, depois de algum tempo, aquelas verão o mundo como estes o vêem. (BARCELOS NETO, 2008, p.90).

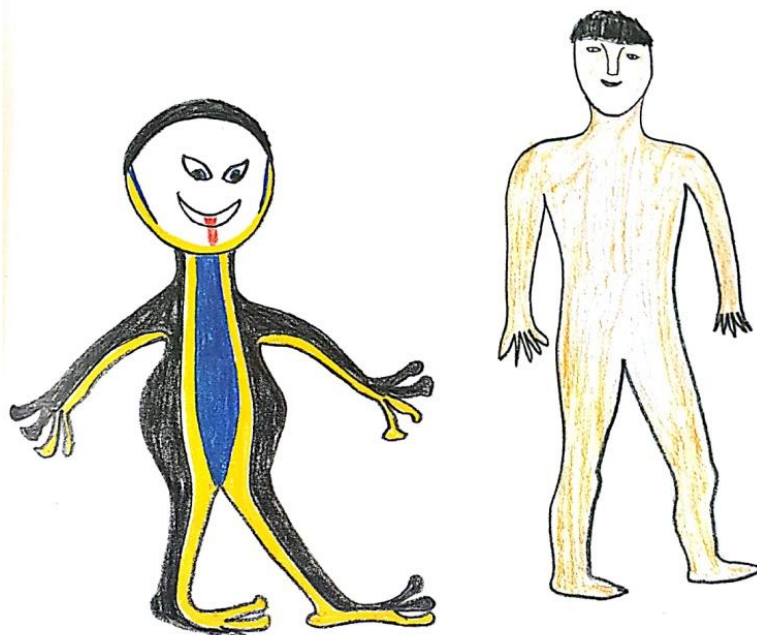
O rapto de alma é veloz como um piscar de olhos. Cada fração de alma poderá sofrer a transformação em um bicho diferente, padecendo de multitransformação, que será tão mais intensa, quanto maior for o tempo que a pessoa permanecer doente, devido aos prolongados passeios e sucessivas distribuições de alma entre os apapaatai: a um primeiro rapto sucedem-se outros, de maneira que o que sobra da alma pode ser dividido por vários deles. A alma vai tornando-se, assim, cada vez mais animal e o corpo entrando em colapso. Não somente alimentos estranhos são agregados às frações de alma raptadas pelos apapaatai, como também suas indumentárias, que atuam no corpo do doente como “flechinhas”, a provocar dor (BARCELOS NETO, 2008).

A sucessão desses “ataques” vai provocando a morte, sempre reversível, desde que não haja outras causas agindo, como, por exemplo, um ato oculto de feitiçaria. Reverter a morte é um processo de desanimalização, ou seja, de reaver a alma do sujeito, que estava tornando-se bicho(s), adquirindo outros pontos de vista, levada que fora pelos apapaatai. Esse é um processo realizado pelos xamãs, responsáveis por retirar as substâncias patogênicas do corpo do sujeito, e recobrar as frações-alma raptadas. Tais substâncias, embora

mortais para os humanos, são comida e roupa do povo a que pertence o apapaatai que raptou seu pedaço de alma.

Longe de ser compreendida como algo maléfico, a ação dos apapaatai, mesmo provocando doença grave ou perturbações psicológicas, significa um tipo de ajuda desses seres. “Quase todas as ações dos apapaatai são revertidas em conhecimentos socialmente importantes. Deles se aprende música, desenho, dança e procedimentos terapêuticos” (BARCELOS NETO, 2008, p.93). Além disso, os seres que raptam a alma tornam-se, depois, espíritos protetores do doente. A pessoa que passa pelo processo de animalização tem ampliadas suas possibilidades de contato com subjetividades não-humanas, bem como de conhecimento do espaço cósmico, habitat dos apapaatai. O doente, após desanimalização, também poderá receber informações desses seres, forma pela qual os apapaatai também se comunicam com não-xamãs.

Agora preste atenção ao desenho abaixo, retirado dos escritos de Barcelos Neto (2008), que um wauja faz do apapaatai que o atacou na infância. Note a expressão maléfica e o risinho do apapaatai que é espírito sapo. Veja como caminha ao lado do humano, com língua para fora. Observe seu corpo grotesco, a forma cômica como se apresenta. Pés, mãos e língua anfíbios, corpo antropomórfico disforme, animalesco. Cores vibrantes. Olhos vivos. Ele não está sério. Ele ri. Quase assustador, aproxima-se do humano para raptar sua alma e lhe mostrar um imenso universo cósmico, para ajudar-lhe, elevar-lhe, enquanto tenho a sensação de que está se divertindo, de alguma forma, alimentando e enfeitando sua “vítima”. Através do desenho, eu passo a compreendê-los como seres em ato de traquinagem.



O que afirmo aqui é, de fato, apenas um ponto de vista a respeito de seres que conheço pouco, eu que não sou Wauja, nem estive entre eles. Não se trata de uma afirmação categórica. É uma invenção provocada pelo desenho. A expressão do rosto do Apapaatai parece demonstrar que está armando uma grande e séria brincadeira; não me parece nada carrancudo, embora não deixe de ser assustador. São malinos, penso comigo, mas não roubam pedaços de alma dos humanos para matar; o que fazem é alimentar com comida própria e enfeitar com seus adornos, para que se tornem um deles. Acontece que esse ato é mortal do ponto de vista de um humano indígena, fato que não chega a acontecer, já que a traquinagem tão logo se torna ajuda, aprendizado e proteção. Enredam os sujeitos numa espécie de brincadeira sagrada, que os transforma e eleva, tornando-se seu espírito protetor. E o fato do ato ser visto como travessura não diminui sua importância cultural, nem sua letalidade, pelo contrário. Riso, medo, cura, aprendizado, tudo parece estar envolvido no mesmo ato, sem que um anule o outro.

## CÓRREGO QUINZE

(Que desÁgua no rio)

Algo vem acontecendo comigo há cerca de seis anos, desde a primeira vez em que estive no Acre. Sinto-me doente. Esta pesquisa, a cena poética, minhas viagens ao Acre, são, também, uma jornada de transformação. Saí de minha cidade em viagem, ao longo do ano de 2013, em busca de mulheres palhaças atuantes na Amazônia. Ao voltar para casa depois de ter estado no Acre, entretanto, tive a estranha sensação de que uma ou mais partes de minha alma não vieram comigo. O que houve, afinal? Quem e o que fez comigo? As perguntas foram surgindo aos poucos, conforme criava explicações poéticas para o que sentia. Entre encantarias e pajelanças da floresta, que primeiro conheci junto a Dani Mirini, muitas coisas me revolveram por dentro. Foi no Acre que eu soube da existência de outros risos amazônicos. Algo acontece, desde então; não é falta, mas sei que algo de mim não voltou comigo. O Acre é demarcação imprecisa. Retornei ao Acre, entrei na floresta e piorei. A cada ingestão de Ayahuasca, ainda mais adoecida fiquei. A cada inalação de rapé, tanto mais sou transformada. Então inventei: a força que opera esse estado enfermo é tão malina, quanto trapaceira e abusada. Aproveitou-se de meu estado ocidental embasbacado com o que ouvia e vivia, e tratou de começar tudo isto em meu corpo. Agora, como sintoma principal, eu ando vendo e ouvindo risos de floresta. Não sei se por apapaatai ou por outra forma de ente espiritual. Sei que minha alma foi raptada, pelo Acre ou em qualquer lugar da floresta. Eu ouvi falar e conheci, mata adentro, risos em ação. Passei a desejá-los, desejo canibal. O desejo deixou-me vulnerável aos ataques e frações de minha alma foram subtraídas. Desde então, estou em processo de animalização, de experimentar pontos de vista animais. Colapso de um riso, de um corpo ocidental. Eu sei, mesmo assim, que nada disso me destrói. Pelo contrário, a morte anunciada designa um processo de multitransformação cômica, que amplia meu contato com outras subjetividades não-humanas, e com espaços cósmicos que alteram meu fazer em comicidade. Minha alma foi subtraída por seres-espírito de floresta. E isso não me incomoda. Pelo contrário, dou gargalhada, riso

louco que me sai pelo cu, pela buceta, pelos baixos orifícios do corpo. Quem sabe, ao fim desta jornada, encontro a cura; ou, quem sabe, a jornada não tem fim e eu viro bicho.planta.objeto.fenômeno.da.natureza de vez.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Ana Carolina Fialho de. “A abóbora é Hôxwa”: Amjikin Jàt Jõ Pi (Festa da Batata). **Rebento**. São Paulo, n. 9, p. 121-154, dez. 2018.

\_\_\_\_\_.A comicidade ritual Krahô (Brasil) e Quechua (Peru): hôxwa, llamichu e a atual luta social de seus povos. **Ilinx**: revista do LUME. Campinas, n.11, p.30-44, 2017. Disponível em: <<https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/480>>. Acesso em: 04 jul 2018.

\_\_\_\_\_. **Hotxuá à luz da etnocenologia**: a prática cômica Krahô. 2015. 158f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Memória e patrimônio em “arquivo vivo”. **Projeto História**. São Paulo, v. 62, p. 80-110, mai./ago. 2018.

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2008.

BARROS, Manoel de. \_\_\_\_\_.Livro sobre nada [1996]. In:\_\_\_\_\_. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010b. p.325-352.

\_\_\_\_\_. Retrato do artista quando coisa [1998]. In:\_\_\_\_\_. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010d. p.355-375.

BASSO, Ellen B. **In favor of deceit**: a study of tricksters in an Amazonian Society. Arizona, EUA: The University of Arizona Press, 1987.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Palhaços e outros cômicos: do sagrado ao profano. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José (Orgs.). **O bufão e suas artes**: artesanaria, disfunção e soberania. Jundiaí: Paco, 2017.

CLASTRES, Pierre. De que riem os índios?. In:\_\_\_\_\_. **A sociedade contra o Estado**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosc Naify, 2013. p.146-167.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax Utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

FRANCHETTO, Bruna. Apresentação. In: GABAS JÚNIOR, Nilson; ARARA, Sebastião Kara'yã Péw (Orgs.). **Mitos Arara**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009. p.5-6.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo**: trickster: trapaça, mito e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.29-228.

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

\_\_\_\_\_. O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances kaxinawa. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (Orgs.). **As festas e os dias**: ritos e sociabilidades festivas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p.169-196.

\_\_\_\_\_. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 49, n. 1, p.55-90, 2006.

LIMA, Ana Gabriela Morim de. O poder do riso: reflexões sobre o humor em uma etnografia Krahô. **Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar**. São Carlos, v.1, n.1, p.187-197, 2009.

MÃN, Paulo Orok. Wayo: O jacaré. In: GABAS JÚNIOR, Nilson; ARARA, Sebastião Kara'yã Péw (Orgs.). **Mitos Arara**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009. p.74-75.

OVERING, Joanna. The efficacy of laughter: the ludic side of magic within amazonian sociality. In: OVERING, Joanna; PASSES, Alan (Orgs.). **The anthropology of love and anger**: the aesthetics of conviviality in native Amazonia. Londres: Routledge, 2000. p. 64-81.

PUCETTI, Ricardo. O riso dos Hotxuás. In: FERRACINI, Renato (Org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rotschild Editores: FAPESP, 2006. p.157-166.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster*. **Tempo Social**: Rev. Sociol. USP. São Paulo, v.3, n.1-2, p.93-107, 1991.

SÁ, Lúcia. Tricksters e mentirosos que abalaram a literatura nacional: as narrativas de *Akúli* e *Mayuluaípu*. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.).

**Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias.** São Paulo: Perspectiva, 2002. p.245-259.


VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo.** São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

\_\_\_\_\_. **Metafísicas canibais:** elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. O medo dos outros. **Revista de Antropologia.** São Paulo, v. 54, n. 2, p.885-917, 2011.



# Onça

 de setembro de 2018. Terça-feira. Uma onça pintada preta é capturada em um condomínio no distrito de Outeiro, região metropolitana de Belém<sup>1</sup>. Viraliza pelas redes sociais o vídeo feito por um morador, onde o animal, que está em risco de extinção, aparece vagando pelas casas. Os noticiários locais contam que autoridades competentes foram chamadas, a onça sedada, levada para exames e liberada, dias depois, em uma área de mata. Há, no entanto, quem sustente a hipótese de que ela segue vagando por entre casas. Que não era apenas um animal, que é um ser não humano inespecífico, a viver sua jaguaridade.

---

<sup>1</sup> <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2018/09/04/onca-preta-e-resgatada-em-condominio-residencial-em-belem.ghtml>

- Você não devia beber desse rio. É aí que a onça bebe água. Joaci se irritou. Para ele, o sapo-cururu estava passando dos limites.  
- Qual é a sua, sapo?- perguntou indignado.  
O sapo-cururu coaxou em resposta. E a voz falou mais uma vez:  
- Você irá sonhar com a onça. (STIGGER; VIVEIROS DE CASTRO, 2015, s/p).

## CASA 1- Casa da parente Iara Souza

Iara, você faria a concepção da visualidade de meu espetáculo de tese? Não é exatamente um espetáculo, quero dizer, não o chamo assim; na verdade, pouco sei sobre ele, preciso descobrir. Sim, faço, mas precisas saber que trabalho a partir de laboratórios, experimentos com o corpo. Proponho que façamos um laboratório de duas semanas, talvez mais tempo, e assim veremos o que acontece com a visualidade, contigo. A ideia é ótima, talvez me salves com isso, estou alterada por tudo o que leio e vivo, mas não sei o que fazer; o laboratório talvez seja o disparador da cena. Então vem até minha casa, traz todos os objetos que pensas que atravessa teu processo de criação, mesmo que não saibas por que. Trabalharemos diariamente. Agora, me diga, pensas em algo de imediato, para a visualidade? Não sei bem por que, Iara, mas tenho comigo a imagem de uma rede que vira muitas coisas em cena; gostaria de saber te dizer o que seria preciso para armá-la, para não depender de quatro paredes e um armador. É tudo o que sei.

Mala aberta, acomodar os objetos para levar até a casa de Iara. Àquela altura, objetos que comprei e ganhei em viagens, quase todos carregados de muito afeto, e que de alguma forma se conectavam ao universo da pesquisa. Cocares- espero que resistam, que não sejam danificados; este grande, que pertencia a Rita Sales, é tão delicado e cheio de meus afetos por ela, que gostaria de ter para sempre. Cesto- aquele que comprei na aldeia, feliz da vida, achando belíssimo, até descobrir que paguei pelo que classificaram como “um cesto mal feito”. Colares- se faço minha vontade, seriam todos para enfeitar-me, mas há dois, em especial, que com certeza não comprei para isso. Apitos- são

três, cada um com uma sonoridade diferente, que fui reunindo com o tempo. Maracás- o enorme, o grande, os menores, os menores ainda, acumulei muitos maracás. Bichos- onça, cobra, jacaré, todos de madeira, são como brinquedos, que comprei com Wlad Lima em uma viagem a Santarém. Abano de palha- presente da amiga querida que fiz em Camicua- que saudades! Outros pequenos objetos, reúno todos, não sei de que vou precisar, não sei o que vai acontecer comigo, e se não der em nada, por que trouxe todas essas coisas das viagens, e se Iara desistir, e se a cena não vier, fecha a mala, o que só mata é o medo, posso provar que é certo.

Não vamos trabalhar com os objetos? Preciso saber o que fazer com eles, confesso que trouxe alguns de forma aleatória. Ainda não. Guarde aqui, preciso que venhas à sala para trabalharmos sem eles primeiro. Uso pouca roupa, Iara, porque sinto que quase não há roupas nesta criação. Isso pouco importa, vista-se como quiser. Este será seu dispositivo de trabalho diário, cuide dele. Um pano de algodão branco com de bordas desfiadas, que uso para amarrar na cabeça, cobrindo o rosto.

Pouco se vê com ele. Eu o recebo em meu rosto. Iara, tenho medo de lugares fechados, a sensação é que vou morrer com isto no rosto. Se sentires algo ruim, lembra que estou aqui, podes simplesmente retirar do rosto ou gritar, que eu te ajudo. Ela tem a fala sempre mansa e acolhedora. As luzes se apagam, restando apenas a que ilumina o corredor da casa, fora da sala. Tenho medo, mas o enfrento. Corpo alonga, caminha, sente, corre, pula, pára, deita, ouve de perto, de longe, de muito longe, levanta, ocupa o espaço. Tudo noutro tempo, noutro lugar, com aquele dispositivo no rosto. Horas ou dias se passam na sala enquanto estou com ele. Devagar perco o medo e sinto que algo está diferente, sempre que estou debaixo daquele pano de algodão.



Acredito que somente compreendi o que poderia ser tudo aquilo no dia em que cheguei e encontrei um colchonete pequeno no chão. Pano no rosto. Já sei: corpo alonga, caminha, sente, corre, pula, pára, deita, ouve de perto, de longe, de muito longe, levanta, ocupa o espaço. Não é isso? Hoje não. Hoje te deitas aqui, somente isso. O colchonete é pequeno, caibo com as pernas flexionadas e mal tenho espaço para os braços. Ficas nesse espaço, não podes ultrapassar os limites do colchonete e, no tempo máximo de uma hora, precisas passar da posição deitada para a de pés, com o máximo de lentidão possível. O trabalho começa. O tempo escorre.

E eu sinto que morri. Olhos de fantasma que larguei ali, naquele pedaço de cosmos, dentro daquele dispositivo. Dispositivo de xamanização, de transformação do olhar, é esse o nome. No lugar em que fui posta não era fácil mover-me, espaço alterado, noções remexidas, onde estou? É menos o espaço e tanto mais o tempo que se desfaz, que se comprime. Enquanto o dispositivo está em meu rosto, o tempo parece

curto, mesmo que tenha se passado uma eternidade. Naquela experiência, movo-me noutro tempo-espço.

Cada milímetro de ação era dificultoso. Ossos, músculos, órgãos, ausência de órgãos, sangue, pensamento, claustrofobia, espiritualidade, dança, e... De repente tudo isso se amálgama numa coisa só e eu já não estou ali, não no mesmo lugar de sempre. Como é possível? Os olhos é que não são os mesmos. Vejo outros lugares, sinto que vou indo, indo, indo. Até ir longe demais. Eu me debato, sinto a respiração rarear, o coração acelera (tenho coração?), não há ar, tenho medo, grito para dentro de mim: “volte!”. Preciso levantar, sair do colchonete, remover o dispositivo dos olhos. Debato, tento respirar e recobro a visão. De volta! Iara!

Eu choro, recebo abraço, água, voz.

Tenho asma.

Sintoquemorri.

Morreram meus olhos.

Uma porta se abre para ver. Ver o que?

Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. É esse o seu verdadeiro nome. Vocês os chamam ‘espíritos’ mas são outros. Vieram à existência quando a floresta ainda era jovem. Os nossos antigos xamãs os faziam dançar desde sempre e, como eles, nós continuamos até hoje. [...]. Para vê-los de verdade, é preciso beber o pó de *yãkoana* durante muito tempo e que os nossos xamãs mais velhos abram os caminhos deles até nós. Isso leva muito tempo. Tanto quanto os filhos de vocês levam para aprender os desenhos de suas palavras. É muito difícil. Contudo, quando faço dançar meus *xapiri*, às vezes os brancos me dizem: “Não se vê nada! Só se vê você cantando sozinho! Onde é que estão seus espíritos?”. São palavras de ignorantes. O pó da árvore *yãkoana hi* não fez morrer seus olhos, como o dos xamãs. Então, por não poderem ver os *xapiri*, seu pensamento permanece fechado. Assim é. Os *xapiri* só dão a ouvir suas vozes se seu pai, o xamã, morrer com a *yãkoana*. Quando têm fome eles a bebem através dele. Só então podem descer sobre seus espelhos. Eles também morrem com a *yãkoana*, como seu pai, e assim começam a dançar e cantar para ele. Sem isso, não poderiam ser vistos. [...]Aqueles de nós que não são xamãs, do mesmo modo que os brancos, não percebem nada disso. Os espíritos são invisíveis para seus olhos de fantasma e eles só vêem os animais de caça de que se alimentam. Apenas os xamãs são capazes de contemplar os *xapiri*, pois, tornados outros com a *yãkoana*, podem também vê-los com olhos de espíritos (KOPENAWA; ALBERTI, 2015, p.111-112; 118).

O que era aquilo? Iara acolhe meu corpo asmático, percepção está alterada. Sinto todo o corpo e algo que também é corpo, mas que, ao mesmo tempo, vai além dele. Muito tempo decorre até que eu consiga (des)organizar algo para compreender o que houve ali. Lembro que certa vez, em uma experiência com Ayahuasca, a planta professora disse-me, enquanto eu tentava decifrar cada espiral colorido que surgia diante de meus olhos, logo após ingerir o chá: “Tem coisa que não se entende, se vive”. Foi quando meu corpo passou a revirar-se por dentro e então vieram mirações que sigo sem entender por completo. Coisa semelhante ocorreu naquela experiência sobre o colchonete.

Passei a denominar o pano de Dispositivo de Xamanização<sup>2</sup>. Ele age diretamente sobre meu olhar, transformando-o. Algo semelhante a uma máscara. Não somente isto, ele parece lançar-me noutros tempos e espaços. Invento que, através dele, conecto-me com um estado singular, em que passo a buscar por outras sensibilidades de mundo, a partir do olhar, algo que compreendo, num primeiro momento, como processo de xamanização, nas bordas das palavras de Davi Kopenawa e sua experiência de ver *xapiri*.

O riso ameríndio é produzido entre sensibilidades xamânicas de mundo. Depois de recobrar o ar, passo a compreender que, no processo de criação de Curupirá, eu haveria de procurar pelas imagens dos ancestrais animais, por um corpo que faz entes humanos e não-humanos dançarem, cantarem, manifestarem-se. São eles quem contam histórias, eles quem provocam o riso. A busca não é por fazer imitações precisas de animais ou quaisquer outros seres, mas de acessar imagens, estados corporais que os remetem. Isto compreendi naquela casa, nos laboratórios com Iara. Ali adquiri olhos de espírito, sensibilidades de mundo sensíveis à manifestação dos entes de floresta. Aprendo com Davi Kopenawa que meu corpo só pode manifestá-los, fazê-los dançar, após o que escolho enunciar como xamanizar, perder os olhos que não permitem ver *xapiri*, olhos de fantasma, à semelhança do que ocorre com os xamãs *yanomami*.

---

<sup>2</sup> Iara o denomina de Dispositivo de Turvar o Tempo e sua pesquisa segue em experimentação com o dispositivo junto a outros artistas; ele vai além do que posso discorrer a respeito, nem é minha intenção. O nome que atribuo é uma conexão com a experiência que tive com ele, no contexto desta pesquisa e foi autorizado por Iara.

O xamã é uma multiplicidade intensiva. Não se trata de um super indivíduo, como um sacerdote, mas de alguém super dividido, povoado, atravessado e mesmo devorado por muitos entes. Como explica Viveiros de Castro (2006), sua natureza é a mesma dos espíritos auxiliares que traz à terra, de maneira que tornar-se xamã é tornar-se espírito, alguém diferente. Essa diferença é menos de natureza, que de grau: o xamã não é super ser, mas alguém que adquiriu grande qualidade, capacidade adjetiva, para exercer essa função de tornar-se espírito e atuar também como uma espécie de “pai dos espíritos”. Enquanto qualidade, nesse sentido, ser xamã é um atributo disponível a todos, inclusive a espécies não humanas, que, de acordo com o entendimento de diversas culturas indígenas na Amazônia, também têm seus xamãs.

O “xamã” humano, assim, não é um tipo sacerdotal – uma espécie ou função –, mas alguém mais semelhante ao filósofo socrático – uma capacidade ou funcionamento. Pois se, como sustentava Sócrates, todo indivíduo capaz de raciocinar é filósofo, amigo potencial do conceito, então todo indivíduo capaz de sonhar é xamã, “amigo da imagem” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.322).

Escolho comparar a ação do dispositivo de xamanização ao pó de *yãkoana*, guardadas suas distâncias. O pó, como outras medicinas da floresta, a exemplo da *ayahuasca*, é uma espécie de condutor, de intermediário para as experiências xamânicas que propiciam o contato com outros mundos existentes na cosmologia ameríndia. O dispositivo é, assim, elemento disparador, no corpo, de sensibilidades de mundo produtoras de riso ameríndio e/ou produzidas por ele. Naquela sala, sobre aquele colchonete, dou-me conta desse estado de sonho, que amplia a qualidade de ver e manifestar seres não-humanos, importante para Curupirá. Qualidade ou funcionamento de xamã. Não digo que me torno xamã, mas que assim compreendo a capacidade que aciono com aquele dispositivo. Com ele, sou capaz de sonhar, acionar imagens.

O laboratório seguia em frente. Acho que descobri, Flores, como deixar tua rede armada em cena. E de quebra ainda ganhas uma estrutura cenográfica para subir, descer, pendurar, pular. Emprestei esta escada de um amigo; quando vi, lembrei do teu processo, já que pediste uma rede. Usei uma corda e preendi a rede nela. Proponho que fique no

laboratório por uns dias, tudo bem? Eu olho para aquela estrutura de ferro e acho-a perfeita. É incrível, Iara. Agora preciso apenas superar meu medo dela. Tenho medo de altura e de superfícies instáveis.

Quando estou em Camicuã, sempre me confronto com esse medo. Passar por estreitos troncos de árvore estendidos de uma extremidade a outra sobre um fosso, como ponte; lá embaixo, água, pedaços afiados de pau, lama, algo assim, a muitos metros de distância. Caminhar por sobre pedras ou troncos instáveis, que se movem, ameaçando deslizar. Descer ou subir um barranco íngreme, com altos degraus talhados no solo, repletos de marcas de pés que deslizaram. Sempre que encontro essas coisas, primeiro o corpo treme, um leve suor escorre, depois escolho: enfrento o medo ou peço ajuda? Jamais caí, mesmo nessas circunstâncias; mas já provoquei muitos atrasos na caminhada.

A escada e a rede atada remetiam-me o tempo todo a esses desafios por que passo na aldeia. Corpo alonga, caminha, sente, corre, pula, pára, deita, ouve de perto, de longe, de muito longe, levanta, ocupa o espaço. Agora também sobe, desce, pula de escada. Dias, tremor, muito suor, medo de cair. Sempre que a força é deslocada para as bordas laterais da escada, ela ameaça virar, é preciso ter domínio dos movimentos. Derrubei a escada uma vez, por sorte já havia saído dela. Caí da rede certa vez, as costas bateram com força no chão. Resultado: alguns dias de dor e a certeza de que precisava ter domínio de meu medo e adquirir habilidades.

Hoje colocas o dispositivo no rosto; estarás pela escada, pela rede, pelo espaço. Mas como posso ter alterada minha percepção do tempo e do espaço e turvada minha visão, se mal consigo deixar de tremer sobre a escada? Lembra: confia em mim. Lembro do dia em que me acolheu, asmática e assustada, na experiência com o colchonete. Resolvo aceitar.

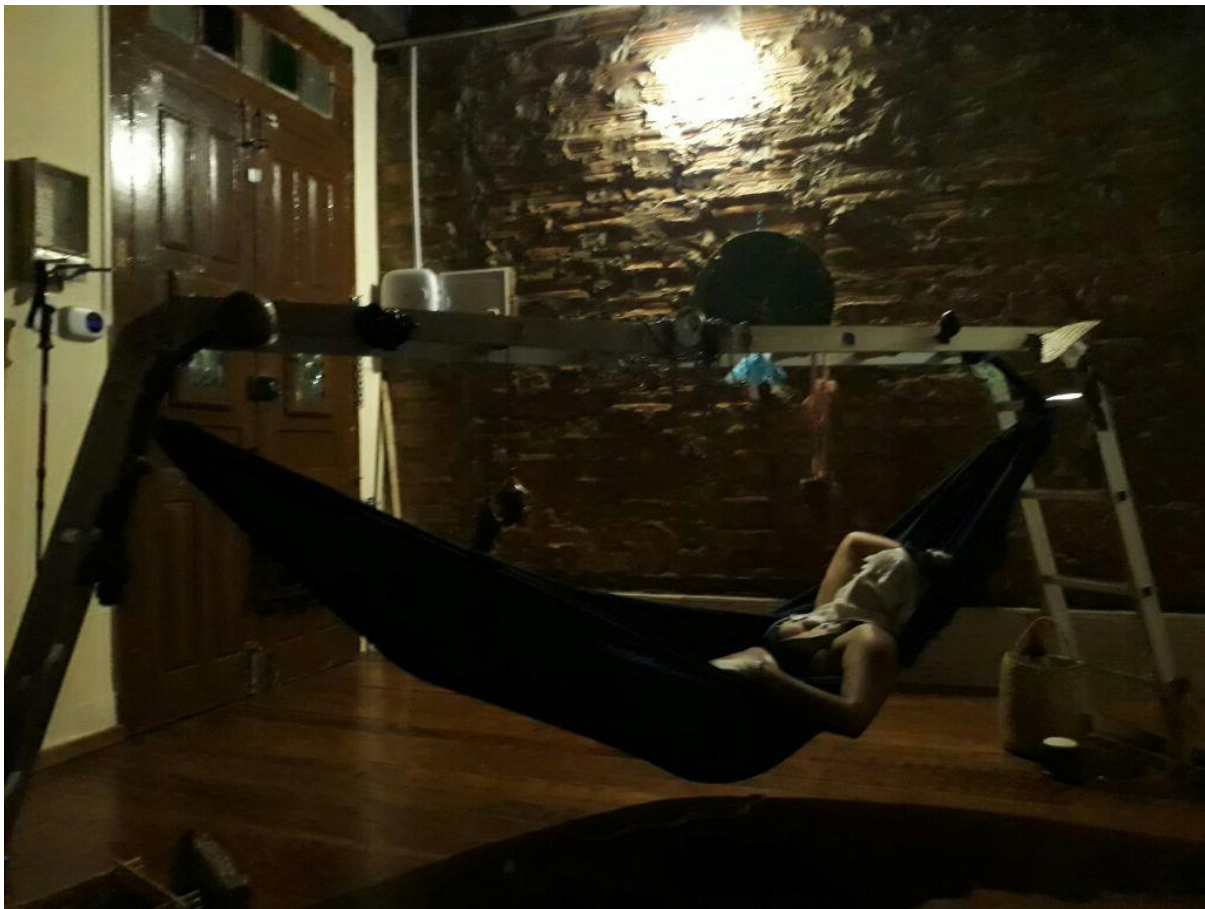
Tateios, lentidão, escuta. Devagar, então, tudo se altera. O corpo arrisca, experimenta estar com a escada e a rede. Pula, sobe, desafia a gravidade. São as fotos de Iara que me revelam o que acontecia, por horas que mais uma vez não vi passarem. Sem o dispositivo, o que tenho são os limites de um corpo fechado em uma única perspectiva possível



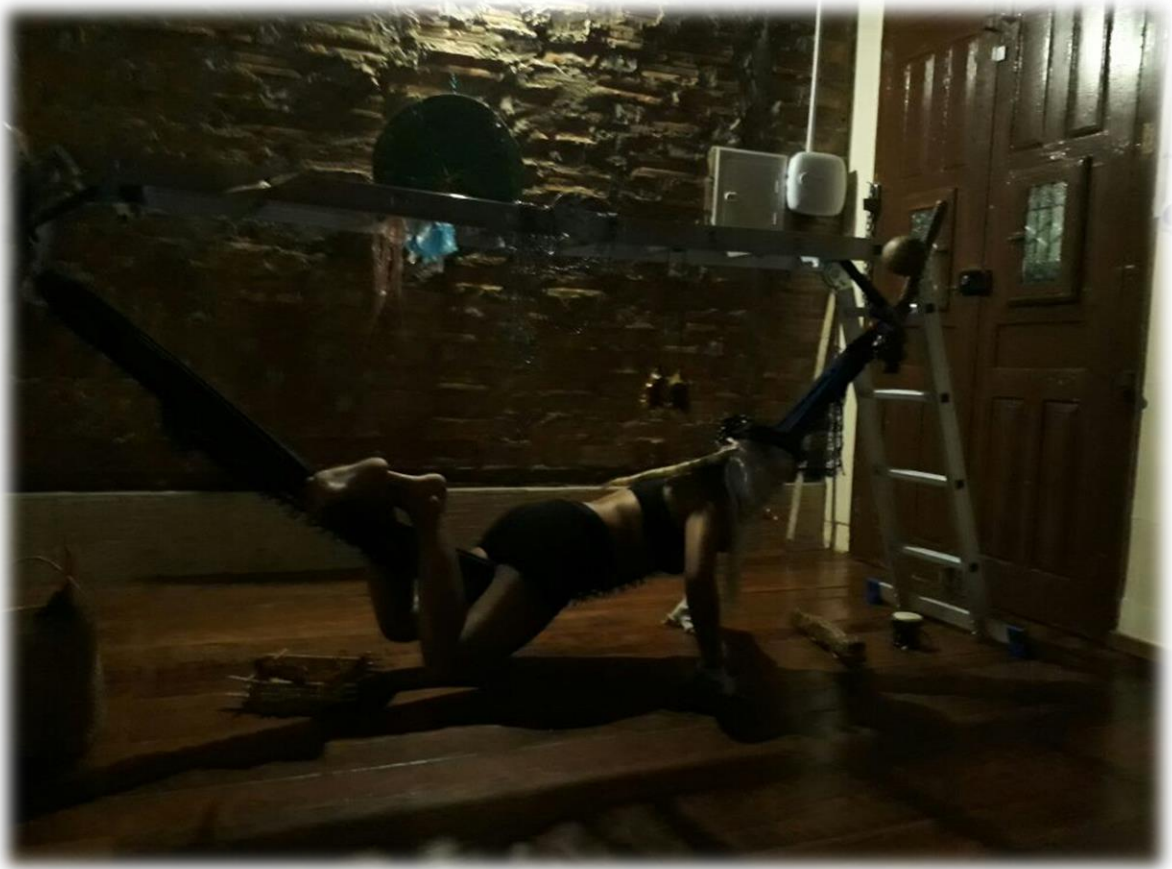
de mundo, restrito, sempre com medo. Com ele no rosto, o processo de xamanização não pára de acontecer, não tenho mais apenas escada multifuncional e rede; elas, como eu, passam a existir para além de sua gênese, forma e uso rotineiro.

Reforço, tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. [...] Tudo o que ele vê, tudo que toca, passa a receber um outro tipo de ação, um outro tipo de energia, algo que desencadeia um mover em seu ser, no ser que foi tocado. Makunaima como disse dispensa uma forma, um gênero, uma gênese. É um estado de energia que se cria e recria em si mesmo como uma bananeira que não precisa de par. São as cobranças mundanas de nossos humanos sentidos que nos exigem uma referência lógica. Eis que Makunaima experimenta uma forma de materialidade, de sonoridade, de sensibilidade acessível aos seus descendentes [...]. Ele vem então em muitos estados transitórios, passa a aparecer além da oralidade, além do mito [...]. Essa é a nossa linguagem, um ato contínuo em si mesmo, a transformação (ESBELL, 2018, p.14-15).





Makunaima é um estado de energia em meu corpo, que cria e recria, tanto a si mesmo, quanto às coisas que toca. Não digo que encorpo Makunaima, mas naqueles dias de laboratório, em estado de xamanização, descobri sua potência como energia, acessada com suor por entre os ferros da escada e emaranhada ao tecido da rede. Na imagem acima, capturo essa passagem de energia, comparando meus experimentos na rede ao corpo de Makunaima da pintura de Jaiber Esbell. Corpo que se retorce, contorce, em torções que depois reconheci como **makunaimação**, mas que, através das duas imagens, capturo como energias de transformação, acionadas ao experimentar materialidades, sonoridades, sensibilidades, estados em que se emaranham rede.atriz.escada e que aguçam meu imaginário para a cena.



Enquanto descobria meu desejo por aquela energia que circulava entre meu corpo, a rede e a escada, os objetos somaram-se aos experimentos. Eles já haviam entrado no processo. Talvez tenha sido naquele dia. Hoje pegos os objetos que trouxeste e dispões naquele espaço da sala, na ordem em que quiseres. Agora, coloca o dispositivo no rosto. Corpo alonga, caminha, sente, corre, pula, pára, deita, ouve de perto, de longe, de muito longe, levanta, ocupa o espaço. Depois escolhes, tateando, um objeto dentre todos e te relacionas com ele. Depois outro, depois outro, largas o primeiro, fica com esse, pega mais um, larga todos. Dias se passam.

Por vezes o experimento com os objetos é acompanhado do tentar enunciar narrativas. As narrativas se alteram com cada objeto que se acopla ao corpo. Os objetos também alteram o corpo da atriz. Agora, passo noites inteiras a experimentar outros estados com os objetos, pela sala, por entre os ferros da rede e da escada.

Os objetos têm vida, eles povoam a cena com outras existências perspectivas, eles fazem surgir entes em meu corpo. O que se vê, a primeira vista, são cesto, apitos, cocares, etc. Cada um desses objetos, porém, pode, diante dos olhos do participante e no corpo da atriz, assumir outras naturezas e povoar de existências a maloca que é corpo.

Esses são sentipensares que elaborei também com auxílio dos desenhos. Na página seguinte, a escada é rodeada por diferentes olhares e por fluxos de energia que atravessam o espaço. Olhos misteriosos, não humanos, que são como os objetos ganhando vida naqueles dias e enchendo a maloca de presenças.



Com o desenho, resolvi enunciar que os objetos são minhas riquezas, comportando-se como os adornos presentes na maloca do Avô do Mundo, na narrativa cosmogônica dos Dessana, contada por dois indígenas desse povo, Tolamãñ Kenhiri e Umusin Palõñ Kumu:

O Trovão, Avô do Mundo, possuía em sua maloca muitas riquezas: acangataras, enfeites de pena, colares com pedra de quartzo, colares com dentes de onça, placas peitorais, forquilhas para segurar cigarro. O Avô mostrou ao Bisneto do Mundo todos esses adornos e ensinou os ritos que ele deveria realizar. No mesmo instante, todas as riquezas se transformaram em gente e encheram a maloca do Terceiro Trovão. Deram uma volta dentro da maloca e tornaram a transformar-se em riquezas que viriam a ser a futura humanidade. O Bisneto do Mundo embarcou numa grande embarcação saindo do Lago de Leite que deve ser o oceano, esse barco tinha o formato de uma jiboia gigantesca chamada de “Canoa da Transformação”. O chefe dos dessana veio como comandante dessa canoa-cobra junto de um outro companheiro, os dois subiram pelo lado esquerdo do lago criando Malocas da Transformação, nelas eles faziam suas cerimônias como havia sido ensinado e acontecia a mesma coisa: as riquezas transformavam-se em pessoas com corpo humano. A embarcação vinha debaixo d’água como submarino. As malocas também estão embaixo das águas. Tanto é que a humanidade veio como “Gente de Peixe”. Continuaram a subir, entraram no rio Amazonas. Chegaram à décima terceira maloca que se chama “Maloca da Cobra”. Os velhos dizem que esta maloca se encontra hoje onde está Manaus. A humanidade já estava formada. Vimos que ela passou por muitas malocas, entrando nelas, transformando-se, subiram e chegaram na trigésima maloca chamada “Maloca dos Cantos”. Esta é a principal, agora era preciso fazer a humanidade falar, disse o chefe dos dessana (KUMU; KENHÍRI, 1995, p.29 apud PINTO, 2012 p.37).

As riquezas se transformam em pessoa e enchem a maloca. De maloca em maloca, a cada vez um novo corpo, os objetos tanto ganham vida, quanto são capazes de manifestar outros estados, outros seres. Eles espiritizavam meu corpomaloca.

## Casa 2- Meu corpomaloca

“Nosso oco espiritizado é uma maloca”, diz um indígena do povo marubo a Pedro Cesarino (2011, p.36). Oco seria o interior do corpo, o dentro físico, por vezes traduzível por interno do ventre, onde habitam a coletividade de entes ou duplos que constituem a pessoa marubo. Quanto maior o contato com o mundo xamânico, mais habitada

pelos espíritos ou espiritizada<sup>3</sup> se torna a pessoa. Assim, principalmente no corpo do xamã, mas também com todos os corpos marubo, a pessoa é constituída de uma carcaça, com um oco interno, onde habita legião de duplos. Possui, assim um corpomaloca, cosmoca ou malocorpo.

A planta da maloca marubo é também pensada como um corpo humano: a soleira (*shovo ikoti*) da porta principal desenhada acima é a boca (*ána*); o pátio central (*kaya naki*) é o ventre (*shakĩ*); os caibros laterais (*kano*) são as costelas (*pichi*); as traves centrais da maloca (*pechkẽ*) são os ombros (*shawã paiti*); o traseiro (*poĩkiri*) é a entrada das mulheres (*repã*), ao passo que a cabeça (*mapo, anakiri*) é o espaço entre os dois bancos masculinos (*kenã naki*); as duas laterais externas (*shovo pemane*) são as costas (*petxiri*) (CESARINO, 2011, p.53).

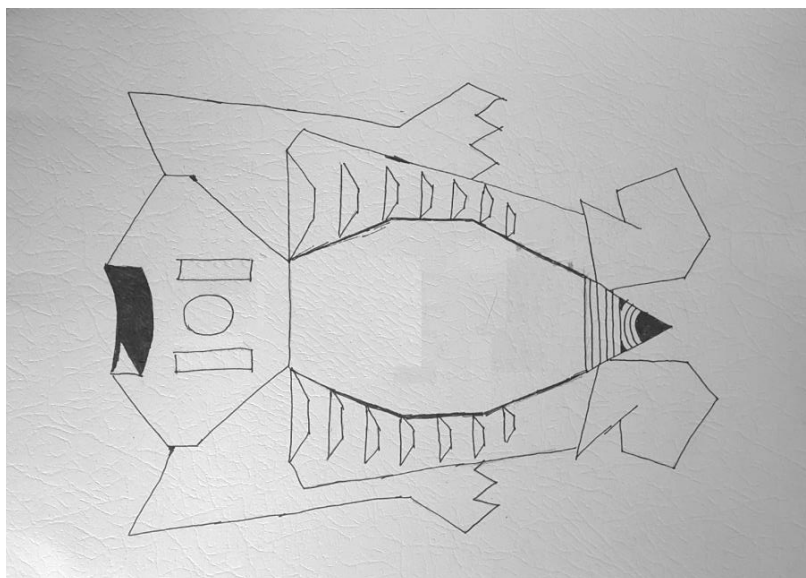
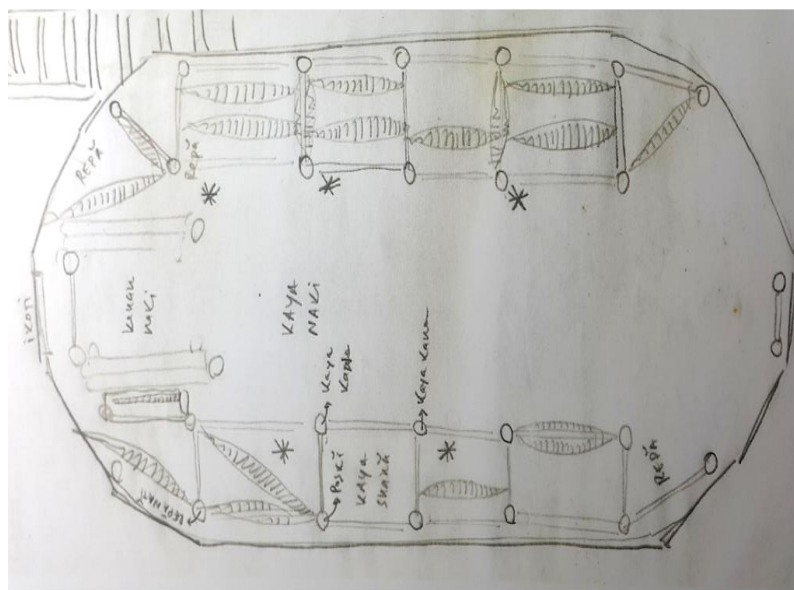
Há conversibilidade entre corpo humano e maloca entre os Marubo, o que fica evidente na relação entre as partes da maloca e as partes de um corpo. Com esses outros que vêm morar no corpomaloca, se estabelece relação de parentesco, de maneira que replicar o espaço externo no interior implica, assim, mais do que ser uma totalidade constituída de partes, numa replicação das dinâmicas do parentesco para distintas posições. E mais: é preciso cuidar da carcaça, para que seja um local agradável para atrair bons duplos e para garantir o bem viver dos que o habitam; é preciso, dentre outras coisas, que seja belo, perfumado e forte e que não cultive a preguiça, a fim de que se torne e permaneça desejável a habitação.

A seguir, três imagens. A primeira, de cima para baixo, é um desenho esquemático da maloca Marubo, de autoria de Pedro Cesarino (2011, s/p.), no qual ele evidencia as palavras que nomeiam cada parte da maloca, com nomes e funções que remetem a partes do corpo. A partir desse esquema, peitopensando as possibilidades de ser corpomaloca em meu processo de criação, tentei configurar um corpo que deixasse evidente cada parte da maloca Marubo, primeiro apenas corporificando a maloca como ente, que corresponde ao segundo desenho, depois

---

<sup>3</sup> Em nota de rodapé, Pedro Cesarino (2011, p.36) explica: “O neologismo *espiritizar* quer se diferenciar de ‘espiritualizar’: como veremos, trata-se aqui de um processo de transformação ou alteração da pessoa, e não de uma elevação do material em direção ao espiritual, como costumam conceber as místicas ocidentais e as torções ontológicas dos neoxamanismos urbanos” (grifo ao autor). Isto me parece importante para meu processo de criação, já que também, ao dizer-me espiritizada, não me refiro a uma elevação cósmica, mas a um processo de transformação, de alteração, no qual se manifestam outros entes.

povoando-a de bichos, habitada que sou por multiplicidade de presenças, terceiro e último desenho.





Para mim, cuidar do corpo, mantê-lo limpo e sem preguiça, com a finalidade de atrair espíritos, tem a ver com meu hábito de cheirar awere diariamente, mantendo minha conexão com a floresta, com os amigos que moram longe, alterando, pelo nariz, o corpo da atriz, palhaça urbana. Mas não somente isto. Penso que cuido para que o corpo seja uma morada atraente para os entes que vêm habitar-me ao me disponibilizar em estado de procura, de muito suor, de verter horas junto aos objetos. De experimentar de novo e de novo e de novo e de novo.

Eu narrava uma história repetidas vezes, com a **COBRA** passeando pelo corpo.

De novo, Flores.

Narrar, cobra pelo corpo; corpo pela rede, pela escada.

De novo, Flores, de um jeito diferente...

Narrar, cobra pelo corpo; corpo pela rede, pela escada.

Segue repetidas vezes; a cada uma, tentas fazer diferente.

Narrar, cobra pelo corpo; corpo pela rede, pela escada.

Narrar, cobra pelo corpo; corpo pela rede, pela escada.

Narrar, cobra pelo corpo; corpo pela rede, pela escada.

Narrar, cobra pelo corpo; corpo pela rede, pela escada.

Cobra se aloja na coluna vertebral...

Equilibrar a cobra na coluna vertebral movendo-me...

Silêncio...

Narrativa.

Iara sugere: “Vamos amarrar um maracá na altura da testa e repetir os movimentos com a narrativa”.

Manter a cobra na coluna vertebral, enquanto a cabeça chacoalha.

Iara: “Parece uma cobra!”.

O cocar passeava pelo meu corpo, enquanto subia e descia da escada, sem narrativas. Cocar na cabeça; não, este não é seu lugar. Cocar nas mãos, estirado, exibido; não, este não é seu lugar. Cocar aqui, cocar ali, cocar em tentativa de espiritizar.

De novo, Flores.

Subir a escada.

Sentir o peso do cocar repousar sobre os ombros  
Sentir a textura das linhas que amarram as penas o cocar,  
roçando sobre a pele dos ombros

Abrir e fechar os braços apenas sentindo o cocar.

Pular da escada.

Horas. Suor.

Cocar passeia pelo corpo e se aloja na cintura...  
Sustentar o cocar enrolado na cintura, enquanto caminho.

Agaixar.

Brincar de esconder-me entre as penas do cocar.

Iara sugere: “Vamos amarrar essa flauta na altura da boca e  
repetir os movimentos”.

Tentar falar e respirar pelo som da flauta. De repente, lembro-  
me de uma narrativa e passo a contar.

“Parece um pássaro!”, diz ela.

Deitada na rede, balançava-me de olhos abertos. Iara disse para acessar três memórias diferentes e brincar de colocar cada uma delas em uma parte do corpo: uma na barriga, por exemplo, outra na perna direita, etc. Deveria levantar da rede somente quando estivessem bem assentadas no corpo; levantar com essas memórias ativadas no corpo, reagindo a elas e usando quantos objetos desejasse. Gastei algum tempo ali, guardei no corpo cada memória e, quando levantei, tinha espalhados pelo corpo orgasmos, amores, infância e dias em aldeia. Eu gargalhava.

Um maracá amarrado na perna direita...

Colares no peito...

O abano na nuca, arrastando na cabeça.

Eu ria e andava de um lado para outro.

Comecei a cantar.

Iara: “Parece uma cutia!”. Ou seria um poraquê?

### Casa 3- Apartamento no bairro da Pedreira, Belém-PA

Fiquei com a vontade... Vontade dôida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão. [...] Quando melhorei, tava de pé e mão no chão, danado pra querer caminha. Ô sossego bom! Eu tava ali, dono de tudo, sozinho alegre, bom mesmo, todo o mundo carecia de mim... Eu tinha medo de nada! (ROSA, 2015, p.180)

No conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*, o ex-caçador de onça conta ao visitante seu processo de transformação em onça. No conto, ele é, ao mesmo tempo, um mestiço, filho de uma índia com um branco, mas também sobrinho em linhagem direta de uma onça. Esse processo de alteração, para Eduardo Viveiros de Castro (BELAUNDE; VIVEIROS DE CASTRO, 2008), é um momento de alteração, mas também de desalienação metafísica: devir-animal de um índio e devir-índio de um mestiço. O “personagem”- entre aspas porque o próprio Viveiros de Castro considera que o complexo enunciador do conto não se encaixa nessa categoria de personagem, seja ela qual for- passa, assim, por um duplo movimento de alteração divergente, a que Viveiros de Castro chama de *diferOnça*. Aqui o antropólogo se refere a uma diferença intensiva, a essa qualidade dos seres de estar em estado de constante diferença. “As onças são gente porque, ao mesmo tempo, a oncidade é uma potencialidade das gentes, em particular da gente humana” (VIVEIROS DE CASTRO et al, 2008, p.38).

O conto é considerado pelo antropólogo como um dos pontos culminantes da literatura brasileira, e um espantoso exercício a respeito do sentipensar dos povos indígenas amazônicos. Na mitologia branca ocidental, explica o antropólogo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015; VIVEIROS DE CASTRO et al, 2008), nosso fundo comum de existência é o fato de sermos animais, sendo algumas espécies mais animais que outras

e, obviamente, a espécie humana a que mais se distancia dessa condição primitiva, reinando sobre as outras. O que ocorre entre indígenas amazônicos é o contrário. Todo mundo é humano ou possui um fundo de humanidade comum, embora haja os que sejam menos humanos que outros. Ainda assim, todos são humanos em sua origem ou mantêm relações com humanos.

No conto infantil de Veronica Stigger, “Onde a onça bebe água” (STIGGER; VIVEIROS DE CASTRO, 2015), Joaci é um personagem que experimenta esse modo de sentipensar o mundo de maneira extrema. Após ter sido avisado por uma voz misteriosa, que parecia vir de um sapo Cururu, sobre o perigo de beber água no mesmo lugar que a onça, e teimar em beber, Joaci tem um sonho. Nele, entra na maloca do irmão, Ubirajara, encontrando apenas uma onça deitada na rede. Ela lhe oferece cauim, bebida fermentada de mandioca, frutinhas e milho cozido. Mas nada do que Joaci experimenta parece com essas coisas: o cauim era sangue; a frutinha, cocô; o milho, uma cobra venenosa. Ele mesmo não era humano diante dos olhos da onça, mas um porco-do-mato, que a onça estava prestes a devorar. Ele consegue se salvar (será mesmo?), ao abrir um zíper sobre as costas da onça, que acaba revelando ser aquela uma roupa. Quem sai de dentro da roupa de onça era seu irmão, Ubirajara. Joaci acorda com o susto, aliviado. Mas, ao lavar o rosto no rio e olhar-se, o que ele vê é a imagem de uma onça.

Na história, escrita a partir da obra de Eduardo Viveiros de Castro, baseada em sensibilidades xamânicas de mundo, há várias perspectivas possíveis de sentipensar. A de Joaci, humano, não é a única: o que é sangue para ele, é cauim para a onça. Nem Joaci pode ser considerado o único humano possível, já que a onça possui hábitos humanos (deita-se em rede, bebe cauim, fala) e até revela que sua aparência diante dos olhos dele é literalmente uma roupa, não uma condição ontológica determinada, o que fica evidente no que parece ser uma traquinagem de seu irmão Ubirajara. E tudo extrapola o sonho, mas é preciso sonhar, acionar estado de xamã, xamanizar.

Há muito o que dizer sobre a história, escolho apenas o que me interessa para este momento. Em “Onde a onça bebe água”, muitas camadas

de transformações: bicho sapo vira ser que fala, onça vira gente, Joaci vira onça. Vira? Mais do que se tornar uma onça, Joaci tem um encontro com uma onça, em uma experiência de traquinagem. A partir disso, encontra-se, no reflexo da água, com sua jaguaridade. Joaci onçou. E isto não se resume a adquirir aparência e hábitos do animal onça, cuja imagem está em nosso imaginário, e que Joaci viu em sonho. O que ele aciona ou se dá conta é de sua diferença, diferença intensiva, suas múltiplas possibilidades de transformar-se, de existir, de tornar-se. Ampliação de existência.

Onçar: produção de diferença intensiva, diferença. Assim invento o verbo que passa a me acompanhar e ampliar minhas possibilidades de existência poética em sala de trabalho. Tudo pode ser humano; tudo o que se vê pode revelar outra existência. Onçar acompanha-me, em sala de trabalho, nos processos de produção de seres, animais e outras existências não-humanas como potências poéticas de gente, várias dobras de humanidade possíveis, na operação do riso ameríndio na floresta. Meu corpo entra em multiplicidade por economia da alteridade, a partir da experiência com traquinagens das **COMICIDADES AMERÍNDIAS**; dito de outra forma, sou legião, sou vários, potências de meu corpo onçado, ampliado em perspectivas. Comichadas produzidas em diferenças, não a imitação de animais e outros seres, mas diferença no corpomaloca da atriz, habitada, espiritalizada por essas humanidades em potencial do universo ameríndio. Riso que surge do onçar da atriz, do acionar sua jaguaridade potencial, aqui utilizando noutro contexto a expressão de Ana Carolina Cernicchiaro (2014) ao analisar os devires presentes em “Meu Tio o Iauaretê”, como forma ideal de uma espécie de predação do outro e de seu ponto-de-vista.

Eterno tornar-se, corpomaloca espiritalizado em multiplicidade, que existe menos por materialidade que por sua capacidade de produzir singularidades, outros corpos. Sensibilidades de mundo xamanizadas pela morte dos olhos de fantasma, energia de transformação em circulação. Corpomaloca habitado de entes. Tempo de fazê-los dançar, à semelhança dos xapiri. Tempo de fazê-los vir à cena, seguindo em

frente com todo o processo de descoberta dessas intensidades no laboratório vivido com Iara Souza. Tempo de sair desta casa, deste apartamento e habitar uma sala de trabalho.

## Casa 4- Dom Coletivo- ateliÊ- residÊncia

O enorme espaço vazio da casa contrastava com o corpo maloca habitado da atriz e com os muitos objetos que se tornavam entes. Esse era o caminho por onde seguir. Mas, por onde começar?

Era um corpo acostumado a apartamentos. Cresci em um deles, numa grande avenida da cidade de Belém, barulhenta e caótica, entre paredes. Aos finais de semana, na casa de veraneio do distrito de Mosqueiro, soltava o corpo pela praia de rio, pelos terrenos dos vizinhos, pelo gramado da casa plana, cercada de árvores e grama. Liberdade. Andava de bicicleta, corria, finalmente. Mas não era muito boa em nenhuma dessas coisas, porque na maior parte do tempo o apartamento. apartamento era meu único espaço.

Às voltas com os experimentos solitários em sala de trabalho, torço, reviro, sustento e viro do avesso o corpo. Sinto doer a criança do apartamento. O Teatro transformou-me, mas vez em quando, neste processo, sentia aquela menina pouco habilidosa com o corpo, acostumada a não poder, não saber, não ter habilidade, nem espaço. A experiência parecia trazer tudo em relevo. A cada vez que sustento meu corpo nos braços, virando-me de ponta cabeça com as pernas presas nos degraus da escada, primeiro tenho que dizer a mim mesma que posso conseguir e depois permitir-me sentir a força e a potência do novo corpo que adquiro. Corpo em processo de oncificação. O animal não é uma forma que aprendo a imitar. O animal é potência que estou adquirindo, descobrindo, produzindo.

Abaixo, desenho que elaborei em sala de trabalho, com em memória das sensações que experimentei naquela casa, nesse sentido. Nele,

capturo as barreiras, condicionamentos e medos que sentia romper ao longo do trabalho.



Em sala de trabalho, ficam evidentes meus vícios posturais, mobilidade adaptada ao carro, ao ônibus, à mesa do computador, ao bar. Corpo desacostumado de suas possibilidades, desonçado, desanimalizado

pela vida urbana. Quase plenamente adaptado ao cotidiano que transcorreu entre minhas fibras musculares até aqui. Eu disse “quase”. Não é tão fácil fazer morrer as onças de um corpo. A cada posição nova na escada, a cada bicho que me habita, cada transformação provocada pelos objetos, a sensação de que posso mais, há mais em meu corpo, há mais neste território de floresta ao redor da urbe, fora de minha redoma.

Onçar é redimensionar o medo, da incapacidade para a experimentação de limites. É alterar a percepção de si: do corpo-avenida-caótica ao corpomaloca. Corpo que parece com bicho, com planta, com seres não-humanos e que se apoia no parecer como princípio da diferença intensiva, pondo em relação diferentes existências de floresta produtoras de riso. E é na potência desses outros afetos, que me preparo para a cena, para a vida. Alteração e desalienação metafísica, como no caso do onceiro onçado De Guimarães Rosa. Porque também eu sou mestiça e devo ter uma onça em linha de parentesco em algum momento da genealogia que inventei para este processo de criação.

Sinto-me expandir em mobilidade da coluna vertebral, estiramento de músculos, pés em garra. O corpo acostumado- sob o ponto de vista desta pesquisa- é remexido e habitado por multiplicidade de existências e, nesse doloroso processo, devagar vejo outra ao espelho, atravessada por micro novas experiências, que devagar configuram um novo corpo, como transformações que não cessam de acontecer. O animal transforma. Dou lugar às presenças não-humanas em meu corpo, em meu sentipensar. Sinto dor em musculaturas que talvez não soubesse ou não me desse conta da existência. Músculos e sensibilidades de mundo adormecidos, escondidos. Floresta entranhada nos músculos, nas fibras musculares mais internas, mais reclusas de uma mulher amazônida. Dóem abdômen, ossos dos pés, mãos. Ouvem-se gemidos, mas também gargalhadas, gritos, canções. Vem de dentro a sensação de que essas regiões talvez nunca tenham sido ativadas e, lentamente, conforme dou-me conta delas, manifestam-se presenças. É nesse processo que, devagar, sinto nova necessidade: abandonar as roupas.



Era preciso desnudar. Isto é algo que explico com dificuldade, porque na verdade não há explicação. Há sensações. Eu sempre senti que usaria pouca roupa. É que meu contato com as **COMICIDADES AMERÍNDIAS** parecia mesmo remover minhas certezas, lugares seguros, pudores, por assim dizer. Eu constantemente me sentia arrancar do corpo o que me cobria, ao me deparar com sensibilidades de mundo encobertas. Eu mesma, mulher amazônica, passei a perceber que muito se encobre, esconde, silencia, sobre nós, sobre os povos indígenas, sobre esta região, para dar lugar a narrativas hegemônicas. Naquela sala, tive necessidade definitiva de abandonar as últimas roupas que me cobriam, sentindo-me em estado de disponibilidade, de entrega, estado desnudo ao pé da letra. A sensação segue em plena atuação no ato, enquanto eu tiver necessidade dela.

Iara visitou-me algumas vezes, o suficiente para ajudar-me a descobrir formas de acoplar objetos no corpo. Fios de rede e barbantes passaram a acompanhar-me no dia a dia da sala de trabalho, em busca de estratégias de acoplamento, potentes para gerar espiritizações no corpomaloca. Foi também Iara quem inventou um acoplamento fixo ao meu corpo, que amplia e brinca com minha nudez. Era uma espécie de tapa-sexo, mas que não serviria para tapar nada, pelo contrário; talvez seja melhor compreendê-lo como um mostra-sexo. Ao ouvir as histórias, o universo de seres libidinosos que lidam com sua sexualidade de maneira livre e singular, ela idealizou esse acoplamento, que passaríamos a denominar de “bucetão”. Fios de punho de rede retorcidos, enrolados, em formato proposital, acoplam em meu corpo uma genitália enorme, disforme, que põe em evidência meu sexo e a própria existência da mulher que atua.

Uma **COBRA** quer desalinhar cinturas pélvica e escapular. Um macaco exige que pernas e braços estirados se encontrem nos degraus da escada onde estou pendurada de ponta a cabeça, como em um trapézio ou, melhor, como em um galho de árvore. Os apitos aderem em meu rosto. Meu sexo projeta-se para frente. Uma anta faz-me adquirir enormes

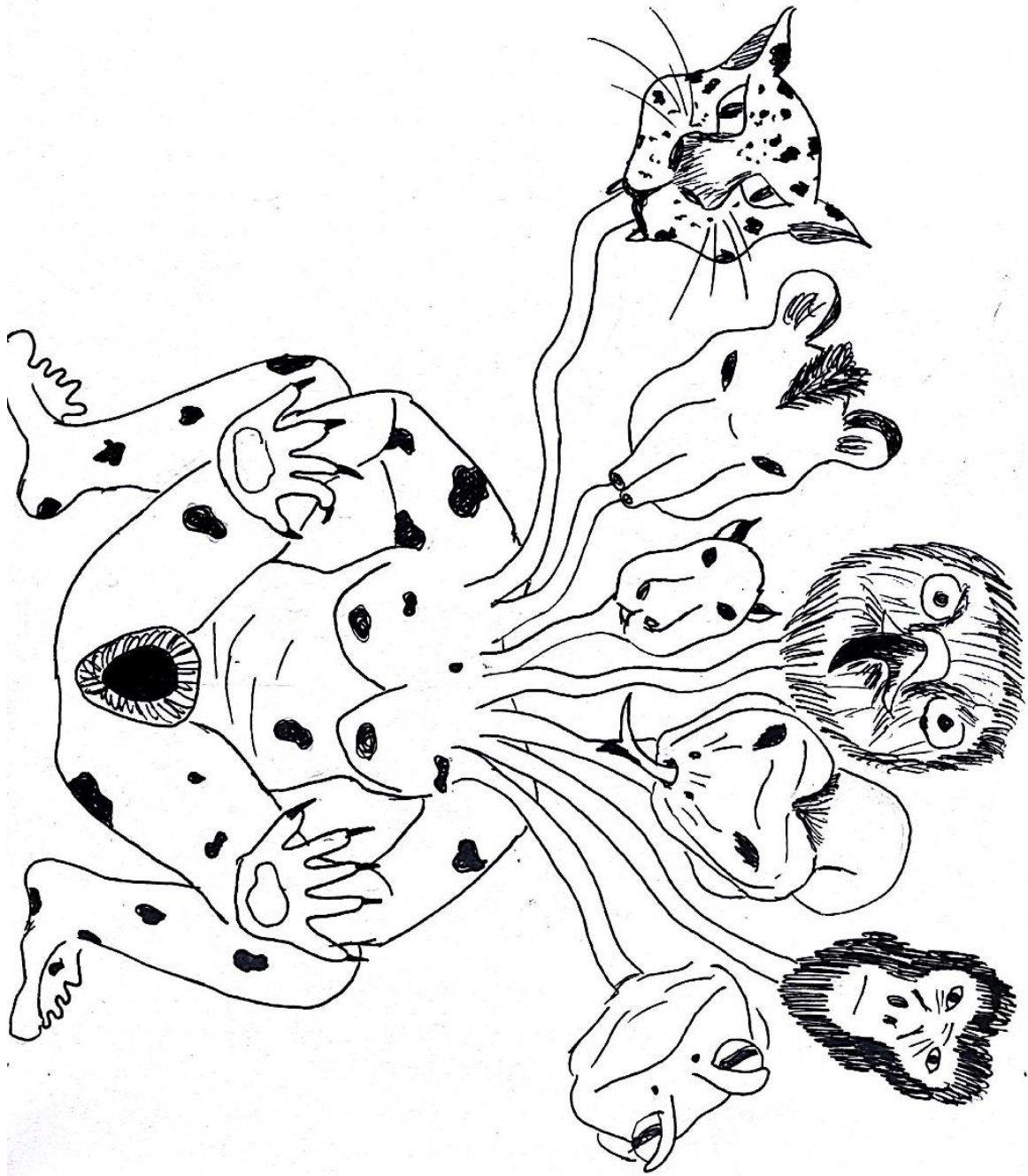
órgãos genitais masculinos. E as **NARRATIVAS** vão se acomodando entre esses estados.

Houve dias em que tive vontade de sair correndo. Bicho também é força que dá coragem. Mas é preciso encarar a onça nos olhos antes, enfrentá-la em batalha, enfrentar o medo. Arriscar a vida, talvez. Enfrentei essas forças diariamente na solidão daquela casa. Houve semanas em que passei o dia inteiro ali; habitando ou sendo habitada por escada, rede, objetos, narrativas, povos? Muitas vezes não sei descrever ao certo o que faço ali. Produzo energias de transformação? Ou simplesmente preciso gastar dias inteiros digerindo o que acontece comigo naquela casa? Não há respostas, ninguém virá me salvar da solidão da sala de trabalho. Solidão. A certo ponto, abandono a palavra solidão: não estou só. Estou, a cada dia mais, povoada de entes, cercada de seres. No desenho da próxima página, momento em que registrei a sensação dessas presenças, na multiplicidade de entes que passaram a me habitar.

Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo- espelhim, será? Eu queria ver minha cara... *Tiss, n't, n't...* Eu tenho olho forte. Eh, carece de saber olhar a onça, encarado, olhar com coragem: hã, ela respeita. Se mecê olhar com medo, ela sabe, mecê então tá mesmo morto. Pode ter medo nenhum. Onça sabe quem mecê é, sabe o que tá sentindo. Isso eu ensino, mecê aprende (ROSA, 2015, p.165).

Onçar é algo que a atriz-pesquisadora deseja sempre. Bom para a cena, para a vida. A vida, porém, está em risco. Um dia, a escada virou e eu caí lá do alto. O som do metal da escada sobre o chão só não foi maior que o de meu próprio corpo esparramando-se na dureza daquela superfície. Fiquei ali mesmo, sentindo cada parte do corpo para certificar-me de que não havia nada quebrado. Cerca de quarenta minutos depois, comecei a tentar levantar, suportando a dor. O aparelho celular estava longe, não havia como pedir ajuda, eu precisava levantar. Deixei tudo como estava, peguei os documentos e segui para a emergência. Nenhum osso quebrado, dois dias sem trabalhar, risadas nervosas. Algum medo de voltar à sala, mas não havia como evitar. Eu já era uma multidão. No desenho, a captura dos sentipensares de um

corpo onçado em multiplicidade de presenças não-humanas, especialmente bichos.



2018

A criação, mais que uma necessidade artística, atendia a uma necessidade de vida. Mesmo assim, eu tinha medo. De que tenho medo? Daquele tronco liso e estreito sobre um barranco, em Camicuã. De cair da escada de novo. Já tive medo do que ia me acontecer quando passei aqueles meses no Acre. Puseram-me medo e preconceito sobre povos indígenas, mas esse abandonei logo que pude. Sinto medo de não dar conta deste processo de criação. O que só mata é o medo, o que só mata é o medo...

O corpo descobria dia a dia a redimensionar o medo: do medo de altura, das superfícies instáveis, de ficar tão exposta, do não saber o que fariz com o que ocorria naqueles dias, enfurnada em uma imensa casa vazia, ao medo das mesmas coisas que fazem rir, dessas alteridades em diferença intensiva.

Meu esforço segue no sentido de acessar sensibilidades xamanizadas, para ver tudo não com olhos de fantasma, que enxergam de forma limitada, mas com o olho que pode ver xapiri e trazê-los para dançar. Cânticos, vozes, línguas em multiplicidade. Movimentos, ações seguidas de ações. Objetos que acoplam e desacoplam do corpomaloca. Histórias, narrativas que falam de gentes, bichos, encantados, árvores, em processo de transformação e produção de risos e saberes. Não há roteiro a seguir, não há programação prévia. Há imersões, habitar a sala, conviver com aqueles entes por horas, dias, e deixar-me spiritizar; então, algo sempre novo acontece, entes humanos e não-humanos me povoam e eu os coloco para dançar, sou onçada e celebro, divido, esse estado.

Tudo isto, no entanto, somente compreendi de fato após resolver abrir a sala de trabalho para outros olhares, ensaio aberto. A certo ponto, fui provocada a fazê-lo e achei mesmo que era tempo de dividir o processo. Os primeiros dois ensaios abertos ocorreram naquela mesma casa. Convidei apenas pessoas bem próximas à pesquisa: Wlad Lima, Iara e Maris dos Remédios, uma amiga querida. Sentia-me exposta e abrir a casa era como abrir uma fenda no corpo, uma incisão, uma cirurgia. Como se tratava de um ato delicado, era preciso estar acompanhada de pessoas de confiança, de parceiras. Após três longos meses diários de

trabalho solitário, pela primeira vez outros olhares- além dos que me acompanhavam a partir do oco de meu corpomaloca- estavam ali. E não saíam como entraram, mas isto soube depois.

“Mecê ta ouvindo, nhem? Tá aperceiando... Eu sou onça, não falei?! Axi. Não falei - eu viro onça? Onça grande, tubixaba. Ói unha minha: mecê olha - unhão preto, unha dura... Cê vem, me cheira: tenho catanga de onça?” (ROSA, 2015, p.188). Aquelas presenças na sala de trabalho é que faziam Curupirá existir, diante delas é que o ato acontece, existe. Diante daqueles olhares é que exalava meu cheiro de onça, minhas unhas em garra, por assim dizer. Como fiz naqueles dias, eu nunca havia experimentado reunir ações, uma seguida da outra em um dado espaço de tempo, para compreender o que eram todas elas juntas, quais seria capaz de acionar e o que aconteceria conosco, comigo e com os participantes, ao presenciar isto. Dei-me conta de que ali ocorreu o primeiro ato de Curupirá e então que não haveria ensaio jamais, que cada encontro seria único e somente naquela situação, na presença de participantes, é que se poderia perceber o que era o ato.

Encontro, acontecimento, uma grande traquinagem. O ato traquina com meu corpo, através da jaguaridade da atriz, que experimenta multiplicidade de existências em si, no risco de não saber ao certo o que ocorrerá, além de camadas sobre camadas de transformação. Depois daqueles primeiros ensaios, cinco outros ocorreram, já em outros espaços, mas que sempre me faziam retornar ao Dom Coletivo para compreender pelo corpo, em sala de trabalho, o que ocorria com o processo a cada ensaio. E resolvi que jamais haveria estreia, jamais estaria pronto o trabalho, que Curupirá é isto: habitar uma sala de trabalho, onçar; a certo ponto, abrir a sala para ensaios abertos, como também a ela retornar para perceber como sou afetada por isso. Tudo isto compreende o ato, ele inicia no momento em que passo uma temporada imersa em uma sala de trabalho, até que ela abra e feche novamente. O processo de oncificação por que passo não se completa, não tem forma, nem é acionado de forma estanque, imediata.

Em sala de trabalho e a cada acontecimento de Curupirá com os participantes, meu corpo não para de buscar acessar existências

possíveis, sem chegar a ser nada em definitivo. Mesmo que pareça bicho, nunca chego a ser bicho de fato, porque transito, em oncificação, numa existência ambígua, makunaímica, potências que destituem meu corpo de imperativos hegemônicos. Entre um ente e outro de meu corpomaloca, não tenho personagem, não tento ser ninguém, além de habitar um espaço entre, em que saio de um estado para outro, sem retornar a um ponto zero identificável. Não tento ser “índia”, nem Makunaima, nem qualquer bicho ou outro ser de floresta, cômico ou não. Eu capturo e comunico sensações de passagem, de meu corpo onçado. O corpo não como receptáculo vazio, vertido de um conteúdo previamente existente, mas, como diz Brian Massumi (2017), uma corporalidade produzida no, pelo e para o acontecimento, aqui acontecimento cênico.

Com os ensaios abertos, ou melhor, ao sentir meu cheiro de onça no nariz dos participantes, fui inventando a necessidade de deixar meu corpo um tanto mais estranho em cena. Era a vontade de carregar uma marca da presença de existências no corpomaloca, prestes a se manifestarem. Uma marca de não-humanidade ou de ambiguidade ontológica, desde o início do ato. Algo que pudesse despertar no participante, assim que adentrasse o espaço do Ato, alguma sensação de estranheza ou de dúvida sobre quem ou o que é aquele ser, quem sabe, a hesitação sobre poder ou não confiar no que vê de imediato. Uma marca que também acrescentasse mais uma camada de sensações em mim mesma.

Numa das vezes em que estive em Camicuã, fui pintada com tinta de de jenipapo para uma festa. Todos se pintavam com jenipapo para aquela ocasião. Minha visão da aldeia foi outra, a experiência completamente nova, diante daqueles belos corpos pintados. A tintura feita com o fruto do jenipapo é amplamente usada por povos indígenas para pintar o corpo, com grafismos e padrões de distribuição de cor específicos de cada povo, com sentidos culturais diversos, a respeito dos quais não me aprofundo aqui<sup>4</sup>. Importa que acionei, para a nova necessidade

---

<sup>4</sup> De tão instigante, o assunto merece atenção de quem deseja saber mais. Para tanto, sugiro consultar a coletânea de artigos sobre antropologia estética organizada por Lux Vidal (2000), os escritos sobre arte indígena de Els Lagrou (2009) e também o belo trabalho de pesquisa artística envolvendo os grafismos do povo Mëbêngôkré, do pesquisador indígena paraense Rafael Cabral (2017).

do processo de criação, a memória da pintura no corpo e do uso específico do jenipapo. O fruto tornado tinta, os tons de preto azulado, a transformação do corpo com a pintura, múltiplos sentidos em movimento.

Os grafismos pertencem aos povos indígenas que os criam e perpetuam. Por esse motivo, não grafiei meu corpo com desenhos Pupÿkary, Huni Kuin ou de qualquer outro povo. Resolvi pintar pés e mãos, escurecendo-os com tinta de jenipapo, formando algo como patas, realçando a estranheza das extremidades de meu corpo, sempre, de alguma forma, à mostra em Curupirá.



Essa camada de sensações extrapola a cena, já que a tinta, uma vez aderida à pele, leva dias para sair. Ocorre que eu preciso pintar mãos e pés com pelo menos um dia de antecedência do ato, para que o tom esteja forte o suficiente, como desejo. E, após Curupirá, eu permaneço com a pintura por algum tempo, em meu cotidiano. Permanecer com essa marca tornou-se um ato performativo para além de Curupirá. É como uma extensão da cena, como marcas de minha oncidade que me

acompanham em vida, radicalizando os entremeios entre vida e cena que já estão presentes neste trabalho.

Depois de alguns ensaios abertos, de ouvir as sensações de quem participa do ato, digo que há traquinagem também com os participantes. As ações que ocorriam na presença dos participantes de algum modo afetavam seu sentipensar. Eu procuro capturar as comichidades dos seres cômicos ameríndios nos corpos que me povoam em cena, em Curupirá, fazendo traquinagem com a atriz e com retóricas e regimes hegemônicos que negam nossa possibilidade de existir. É assim que passo a entender que a traquinagem não está restrita à atriz. As sonoridades, o os objetos acoplados ao corpo, as histórias, ouvi que tudo os transportava para tempos e espaços diversos, que viam muitos seres e que eram vistas por eles. Ao terminar o ensaio aberto, sento para conversar com os participantes e trocamos impressões. A conversa nos leva a todos para a floresta, para o xamanismo amazônico, para sensibilidades de mundo silenciadas e invisibilizadas nas durezas do urbano, das colonialidades. Mas quem poderia estar em presença de uma onça e sair ileso desse encontro?

O sapo-cururu avisou Joaci. Beber água do mesmo rio que a onça, fará você sonhar com ela. Os participantes estão na sala, presenciam a produção de diferença, dividem o ato, conversam comigo. Assim bebem das águas que tanto inundam esta pesquisa.criação, nas quais inclusive habita o leitor destes escritos. Além disso, o contato interespecífico é perigoso, pode levar à perda da perspectiva humana própria de sua espécie e transformação na do outro ente com o qual se relaciona. Acredito, inclusive, que esse é outro dos modos possíveis de entender o que aconteceu com Joaci. E é o que me ajuda a afirmar e desejar que os participantes de Curupirá sejam onçados.

O ato funciona, cumpre o que desejo para ele, ao partilhar o que ocorre comigo, atravessada pelas **COMICHIDADES AMERÍNDIAS** e as sensibilidades xamânicas de mundo em que são produzidas, acessando diferença, produzindo diferença intensiva. Mas não somente isto. Desejo também que os participantes saiam difer0ntes do encontro, que tenham os olhos de fantasma ao menos danificados, alterados ou, quem



sabe, eliminados, como operação de traquinagem. Que suas existências se expandam, em conexão com outras existências possíveis, humanas e não-humanas, a povoar o oco de seus corpos. Que seja possível produzir potências de decolonização, ao sentipensar sobre o que vêem, ouvem, sentem. Que se olhem ao espelho de si mesmos e percebam que algo lhes atravessa.

Ser onçado, enquanto participante, não significa ser salvo, redimido, finalmente transformado. Não se trata de uma poética messiânica, mas xamânica, que opera com sensibilidades de mundo de floresta e deseja produzir conexões. Falo em conexões como algo que meu corpo onçado experimenta, mas também em consonância com Kaká Werá (2017), quando explica que não existe a palavra teatro para os povos indígenas. O que há é celebração, formas de entrar em conexão, interação com todos os reinos existentes e outras inteligências possíveis, para além do que o ser humano não-indígena considera como único reino inteligente, o seu. Então ele expressa seu desejo de que os artistas produzam valores de reintegração com essa existência sem hierarquia entre os reinos e que mobiliza energias capazes de mostrar a necessidade de uma ética possível de viver, em reintegração com tudo o que vive. E que essa reintegração produza virações, andar ao contrário. Talvez aí resida a oncidade do participante de Curupirá e onde deságua a oncidade da atriz.

É isso que Curupira tenta dizer com os pés virados para trás. Quem entender vai virar também: virar ação, viração, revolução. Virar a cara e dizer não. Virar os olhos e olhar a multidão. Virar os braços e sentir o abraço do Curupira. Seguindo a direção contrária. Pensar contrário. Vestir contrário. Comer contrário. Dormir contrário. Amar contrário... (GÖETTERT, 2006, p.21)

## REFERÊNCIAS

BELAUNDE, Luísa Elvira; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos” 2007. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p.114-129.

CABRAL, Rafael. **Teia de Pykatôti**: um estudo da corpografia Mëbêngôkré do Rio Fresco na Amazônia brasileira. 2017. 94f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. Antropofagia e perspectivismo: a diferença canibal em “Meu Tio o Iauaretê”. **Revista Landa**, Santa Catarina, v.3, n.1, p.84-102, 2014. Disponível em: <<http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-3-no-1-2014>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Apresentação. **Oniska**: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim!. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan./jul. 2018.

GÖETTERT, Jones Dari. **Dos pés virados do Curupira**. Rio Branco: EDUFAC, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

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

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1, 2017.

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **Cultura e ontologia no mito da cobra encantada**. Manaus: EDUA, 2012.

ROSA, Guimarães. Meu tio o Iauaretê. In:\_\_\_\_\_. **Estas estórias**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p.155-190.

STIGGER, Veronica; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; VILELA, Fernando. **Onde a onça bebe água**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

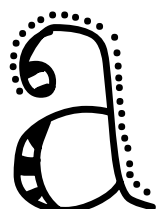
VIDAL, Lux. **Grafismos Indígenas**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp: Edusp, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

\_\_\_\_\_. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo et al. “O chocalho do xamã é um acelerador de partículas” 1999. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). **Encontros**: Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p.26-49.

# Comodramaturgia



Antiga casa de Iara Souza, bairro da Campina, Belém-PA. Meados do ano de 2017. Meses antes, eu havia lhe convidado para auxiliar-me na visualidade de Curupirá. Parti, em seguida, para devorações pelo Acre, em viagens. Ao retornar, Iara convidou-me para aquele primeiro encontro, em sua casa, desejando conhecer o que era o processo a partir da dramaturgia, no estado em que estivesse até ali. Algumas histórias, ideias de movimento de cena, concepções esboçadas. Enquanto lhe mostrava o que tinha e explicava o estado da criação- num dos muitos ensaios do que seria toda a escrita destas águas- dei-me conta de que Curupirá ainda não estava ali. Ela também percebeu. Talvez esta escrita recrie aquele encontro, já na casa nova da parente, a Olaria Mundiar<sup>1</sup>, onde vive hoje. Como se eu pudesse retornar à nossa conversa e, na perspectiva dramaturgica, oferecer um modo de ver o Ato, um tanto diferente daquele estado perdido e noutra endereço: bairro da Cidade Velha, Belém-PA, onde também resido como sua vizinha.

---

<sup>1</sup> A Olaria Mundiar, além de residência de Iara Souza e Vandiléia Foro, multi artistas de Belém, é também um novo espaço cultural alternativo, que integra o rico circuito cultural não oficial da cidade, para receber experimentações artísticas em variadas expressões.

Curupirá não é forma fixa. Meu estar em cena, em pesquisa, em escrita, são processos em constante criação, possíveis enquanto cartografia.ofídia, trajetos moventes, estados incessantes de diferenciação, nunca se constituindo como algo acabado. Curupirá é, assim, um Ato de traquinagem, ato que malina com colonialidades do corpo, constituindo-se de processos de transformação em vias de se completar e que são alterados no momento mesmo em que se conformam. O Ato está no meio de algo, lança, a mim e ao participante, em estado de diferença intensiva. Sigo por estas linhas, pelo meio do rio.

O rio sempre igual e diferente  
se desenrola como pergaminho  
onde o destino descreve (des)caminhos  
(PAES LOUREIRO, 2017, p.48)

Não reconheço mais uma dramaturgia operada em cena; até aqui, percebo uma COSMODRAMATURGIA. A cosmodramaturgia existe entre ideias emaranhadas à concepção do processo de criação, como também, e principalmente, dos caminhos que são inventados ao longo desse processo, já que assim se deu a concepção. Curupirá, como ato movente, mais próximo das correntezas que tornam o rio sempre igual e diferente, leva minha escrita para águas fluidas. Não me compreendo no lugar de quem oferece um ordenamento prévio, começo, meio e fim delimitados para a poética. Eu ofereço (des)caminhos. Isso é tudo.

O rio já estava em minha vida. Mas eu me lembro de ter encontrado o que parecem ser as primeiras pistas poéticas para a criação de Curupirá em histórias contadas desde os tempos antigos, narrativas orais de povos indígenas, traduzidas e publicadas, em sua maioria, por antropólogos e etnólogos americanistas. Histórias que tocavam, de alguma forma, no tema das **COMICIDADES AMERÍNDIAS**, ou que me provocavam riso por seu conteúdo, pela ação traquina dos seres, em ato de torção, de **MAKUNAIMAÇÃO**. As histórias são uma camada importante nesta cosmodramaturgia e é por elas que mergulho no meio deste afluente, para seguir a correnteza.

As histórias de Makunaima foram as primeiras que conheci, pela versão traduzida por Sérgio Medeiros, do que contaram os narradores Akúli, índio arekuná, e Mayuluaípu, índio taulipangue, a Theodor Koch-Grünberg (2002). Como ocorre com outras histórias que encontrei depois, contadas no mesmo povo e em outros que habitam o CHÃO destas Amazônias, há muitos atravessamentos pelo meio, entre quem conta as histórias- os narradores ameríndios-, como chegam a mim e como elas vão à cena. Ao aprofundar o conhecimento sobre o que são essas narrativas e os seres de floresta sobre os quais elas tratam, passei a configurar um modo de sentipensar poeticamente com elas, inventando todas as outras camadas que estão em Curupirá, para além das histórias.

Essas histórias não têm forma fixa. Um primeiro olhar pode acreditar que é impossível saber se conhecemos mesmo quem é Makunaima, por exemplo, ou como seria a melhor estratégia para chegar o mais próximo possível disso. São muitos os caminhos percorridos por Makunaima: da performatividade do corpo dos narradores Pemon, à sequência de ações das narrativas que compõem os escritos de Koch-Grünberg ⇒ De Koch-Grünberg, que já havia ignorado, em seus registros, as estratégias e contextos de enunciação dos contadores de histórias, às estratégias e concepções de tradução ⇨ Do alemão para o português e, novamente, os meandros da tradução ⇨ De tempos incontáveis, tempo das narrativas orais, ao começo do século vinte ⇨ Do começo do século XX aos dias atuais.

É real o problema das distâncias entre o que nos chega sobre as narrativas orais dos povos indígenas e a concepção sobre quem são os seres de floresta- há distâncias várias, interesses e apropriações culturais envolvidas no ato de ouvir, traduzir e contar. De qualquer forma, porém, não existe apenas um original, uma versão definitiva dessas narrativas. Em análise sobre as histórias contadas a Teodor Koch-Grünberg, e mesmo numa tentativa de desenvolver um pensamento não estruturalista sobre Makunaima, Sérgio Medeiros (2002a; 2002b) alerta para o fato, comum a outras narrativas de povos indígenas, de que é corriqueiro que essas histórias passem por mudanças, a depender do contexto e da performance do(s) narrador(es). Os papéis se

diversificam e mesmo se contradizem, o que faz dos personagens seres cujo comportamento pode, inclusive, passar de benéfico para maléfico na mesma história, conforme o narrador ou a finalidade que ele tem com a narração. Longe de remeter a confusão e desordem, porém, essas diferenças afastam as narrativas indígenas da ideia de objetos acabados e as aproximam do status de processos ou eventos, de maneira que muitos entes se apresentam como uma sucessão de formas nunca estáveis.

Makunaima não é só o que se diz que ele fez. Makunaima está na voz e no corpo dos narradores dos povos Pemon. Entre eles, conta Lúcia Sá (2002), em diálogo com outros pesquisadores desses povos, não existe a função social definida de contador de histórias, sendo este um papel exercido por diversas pessoas, em ocasiões diferentes. O talento para tanto parece ser, inclusive, uma qualidade bastante admirada entre eles; alguém que conta histórias é chamado de *sak*, aquele que possui histórias ou o dono de salmos e curas. Essa é, aliás, segundo a autora, uma qualidade frequente entre os pajés, os xamãs. Sua habilidade xamânica existe principalmente através da linguagem, da maneira como se comunica com outros mundos e é capaz de dialogar. E isto parece ser algo que não se restringe aos Pemon.

“Nossas falas não terminam, não têm como terminar”, dizem com frequência os xamãs. De fato, uma parte considerável dos *saiti* parece se dedicar mais à exposição de uma formação contínua do cosmos do que a um relato fechado e acabado de processos definidos, mais a um mapeamento, sempre em forma de trajeto de processos de diferenciação e alteração de múltiplas referências, do que à constituição de um mundo pronto, acabado. (CESARINO, 2013, p.26).

Pedro Cesarino se refere às narrativas cantadas, os *Saiti*, dos pajés Marubo. Estes xamãs são responsáveis pela transmissão de conhecimentos ancestrais e podem contar versões diferentes da mesma história a cada vez, variando o estilo e alguns detalhes, ou mesmo inserir outras histórias às que já são conhecidas. Os *saiti* são o conhecimento do mundo sobrenatural, aquele que eles não veem; esse mundo, formado por patamares e estratos, é tão grande e populoso, que ultrapassa o Estado de São Paulo, segundo os Marubo. Para que sejam

transmitidos, é necessário que um xamã *romeya* traga as palavras do que aprendeu ao transitar por esse mundo, e que um xamã rezador *kēchĩtxo* transmita a narrativa com suas artes verbais associadas. Esta transmissão não é a representação de um mundo pré-existente, mas um mapeamento desse cosmos, que se constitui no ato mesmo de narrar. Além disso, no ato de narrar-cantar, está envolvido o estilo pessoal do xamã, uma conexão com seu grau de parentesco com um dos antepassados envolvidos na história-canto, mas que também orienta um conjunto de fórmulas poéticas a serem usadas. Nesse caso, há não somente autoria, como investimento de memória, afeto e relação no processo de transmissão de saberes orais (CESARINO 2013; 2015).

Entendo que as narrativas, como parecem configurar-se nas sensibilidades de mundo dos Pemon e dos Marubo, enquanto processo, não têm forma fixa. Sequer seus personagens comportam-se sempre da mesma maneira, não são sempre benéficos ou maléficos, nem sempre solenes ou cômicos, o que depende da maneira como suas histórias são narradas pelo contador/cantador. Assim, em Curupirá, desprendo-me da necessidade de contar narrativas com uma pretensa fidelidade a sua forma original, já que essa “forma” fixa, além de bastante questionável, está envolta por interesses e questões complexas produzidos na distância entre sua enunciação e o modo como chegam a mim. Histórias são processos e sua eficácia se cumpre na performance do contador. O ato de narrar é, também, um modo de constituir cosmos.

Assim ocorre com o cosmos que crio em Curupirá. Busco as histórias de Makunaima e da multiplicidade de outros seres míticos ameríndios amazônicos, como quem é iniciada para tornar-se uma narradora, como uma xamã que transmite conhecimentos antigos, instaurados em comicidade. Histórias que nunca terminam e que não têm forma estável, palavras que não cessam de serem produzidas. Mas aqui não sou transmissora de conhecimentos; eu mesma estou em aprendizado, em processo de transformação com as narrativas, criando e comunicando a existência de mundos, de um cosmos. Coloco-me no ato mesmo de deixar-me atravessar poeticamente pelas histórias, por esses saberes instaurados entre risos, como estratégia de sentipensar o corpo com

elas e fazer o mesmo com os participantes do ato. Minha iniciação não se completa, já que, ao se completar, lança-me, em **MAKUNAIMAÇÃO**, noutras torções de meu riso, de meu corpo cômico, de meu pensamento e no de quem participa do ato.

Os seres míticos das histórias também não são postos, em cena, a serviço de uma homogeneização. Conforme as comichidades tornam-se multiplicidade, entre histórias que se contam desde tempos antigos, também se revelam ainda mais complexas: cada ser mítico amplia a potência desse riso, em suas diferenças, em cena. Entre Makunaima, o Mapinguari (ou Nabixom) que come gente, o Pu'iito que andava soltando seus gases nos outros, morcegos que fazem cócegas para demonstrar afeição até literalmente matar o humano de tanto rir, entre outros, muitas importâncias e saberes culturais se passam e meu desejo não é intuir nenhum deles ou estabelecer análises comparativas. Esta é uma cartografia, cartografia.ofídia, e eles só ocupam o mesmo plano do mapeamento dramatúrgico de Curupirá porque eu os reuni, mas é somente no cosmos do Ato que eles estão reunidos. Curupirá, então, instaura um cosmos poético, no qual seres de floresta de diferentes mundos vêm habitar.

As **NARRATIVAS** orais de povos indígenas amazônicos, adaptadas por mim, são apenas uma das camadas cosmodramatúrgicas, mesmo tendo sido meu ponto de partida- se é que há ponto, partida, começo ou fim. Relembro que o repertório de histórias marubo é alterado e ampliado seguindo a própria concepção desse povo sobre seu cosmos, inacabado, em formação contínua, gigantesco, eternamente produzindo diferenças, composto por diversos estratos ou patamares. Digo que o cosmos instaurado por Curupirá está também em incessante produção de diferenças. Camadas sobre camadas, patamares. Não estou encenando uma obra previsível, a ser exposta ao participante do ato, como um cosmos que já se apresenta pronto, a ser demonstrado ou representado. O que desejo é colocar o participante diante do processo mesmo de formação do ato, do cosmos, em contínua (re)criação, que não cessa de se diferenciar, em seus trajetos e referências múltiplas.



Nesse gigantesco mundo inventado para a poética, as histórias misturam-se a outros elementos que levo à cena, que reúno ao longo da pesquisa, entre leituras, devorações e feitiçarias, revirando outros mundos, que se relacionam direta ou indiretamente à presença do riso na vida dos povos indígenas amazônicos, ou nos modos de saber, viver e saber-viver que estão em zona de vizinhança a essas comichidades. Ou, ainda, mundos que eu resolvo avizinhar do processo, porque, de alguma forma, me atravessam. Ao adentrar na floresta - aqui me refiro não somente ao ato em si de viajar para aldeias, mas também ao processo como um todo que vivo, de contato com outros saberes-, levo para a criação também a experiência desses trânsitos, que são matéria poética de natureza epistêmica, política, socioeconômica, de gênero, etc. Quero dizer com isto que meu corpo não experimenta somente o riso.

O objetivo era arrojado: narrativas autônomas que tivessem sua força vinculada à própria experiência que traziam na performance dos atores e que prescindissem de uma unificação que lhes dessem sentido. O sentido geral seria dado por cada uma das unidades. Melhor dizendo, o sentido seria conferido pela própria encenação. O pensamento da peça, o sentido do espetáculo não seria um dado a priori do dramaturgo, mas resultado do pensamento e da ação de todo coletivo criador. Incluído nesse coletivo criador o próprio público que estabeleceria as ligações e extrairia dali um sentido.

Assim descreve o dramaturgo Luis Alberto de Abreu (2013, p.137), acerca do processo de construção da dramaturgia do espetáculo Recusa, encenado pela Cia. Balagan e dirigido por Maria Thais<sup>2</sup>, que também tem culturas de povos indígenas como matéria poética. Visito a escrita a respeito desse processo de criação porque eu o assisti em vídeo como uma das referências possíveis para criação. O dramaturgo descreve parte do processo de criação textual, desde suas primeiras ideias, até os atravessamentos que, ao longo da criação, levaram Recusa a ser dramaturgicamente concebido daquela forma. Nesses meandros, conta Luiz Alberto de Abreu que foram priorizadas as relações com o espaço, em

---

<sup>2</sup> A Cia. Teatro Balagan tem sede em São Paulo (SP) e foi fundada há cerca de 18 anos por Maria Thais, que, além de diretora da companhia, é professora do Departamento de Artes Cênicas (área de Atuação e Direção) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Para mais informações sobre a Cia. Teatro Balagan, cf. <http://www.ciateatrobalagan.com.br>.

detrimento daquelas regidas pelo tempo ocidental, acostumado a dividir os acontecimentos em começo, meio e fim, encadeando tudo em uma lógica pré-concebida. Esse encadeamento não coube no processo daquele espetáculo e, isto digo eu, também não serve a Curupirá.

Eu trabalho também com existências dramáticas autônomas, cuja força está no ato da performance da atriz junto ao público, sem uma unificação que lhes dá sentido. Chamo de existência a um elemento dramático isolado, uma história, uma ação, etc. A encenação prioriza as possibilidades de composição dessas existências, não os sentidos. Em Curupirá, assim, a encenação não encerra uma única possibilidade de composição, de maneira que, a cada acontecimento, as existências podem ser re combinadas, gerando uma espécie de arranjo dramático singular. E disto também participa todo o coletivo criador, composto por mim, por meus parentes de criação, por todas as presenças que trago inscritas no corpo, das pessoas com quem me encontrei entre devorações, e pelo público, a quem chamo de participantes. Diante dos participantes, assim, com o coletivo completo e em ação, o ato acontece e as existências são acionadas conforme o momento.

Do ponto de vista dramático, ou, no caso desta pesquisa, do ponto de vista cosmodramático- abandonando de vez a palavra que não cabe mais-, a proposta de Curupirá é um tanto mais radical que o processo de Recusa, mesmo compondo linhas que se aproximam à concepção daquele espetáculo. Não se sabe que histórias serão contadas a cada vez que enceno Curupirá e como irão à cena: é possível que sejam alteradas em alguns detalhes, que ressaltem algo em um dia e no outro já haja outros aspectos em relevo; pode ainda ocorrer que essa história sequer apareça noutras vezes. Trabalho com a possibilidade de o mesmo ser que narra poder, inclusive, contar histórias diferentes em dias seguidos, quem sabe a mesma história, ou também não estar em cena em um acontecimento do Ato. Seres desconhecidos podem subitamente aparecer, contar ou não histórias. E quem sabe o Ato, a qualquer tempo, aconteça sem que nenhuma história seja contada?

Para seguir adiante no pensamento sobre a cosmodramaturgia de Curupirá, faço aproximação breve com algumas discussões desenvolvidas por gente de teatro, que podem conectar-se como o tipo de pensamento que desejo desenvolver aqui. Trata-se de uma estratégia de territorializar minha comunicação com o leitor, para, em seguida, avançar no pensamento de floresta com o qual desejo criar e que elejo como referencial de primeira grandeza para toda a concepção da poética, mesmo que descrito por antropólogos.

A estratégia cosmodramatúrgica de Curupirá conecta-se a certas experiências em dramaturgia que não foram inventadas por mim. Dentre várias conexões possíveis, a ideia de texto performativo tal qual discutida por Josette Féral (2015) captura algo próximo de minha experiência. Dialogo também com a pesquisadora brasileira Sílvia Fernandes (2013), que analisa as concepções da ensaísta francesa. Féral se baseia nas concepções de Richard Schechner, estudioso da Performance, mas atravessa também a Antropologia teatral de Eugenio Barba e outros autores e fazedores da cena conhecidos no campo teatral, que escrevem nas adjacências do pensamento que busca desenvolver. Para existir, o texto performativo dispõe de todos os elementos da encenação<sup>3</sup> sem hierarquia, de maneira que sua transcrição escrita, quando existe ou- eu diria- quando é possível, somente encontraria legitimidade na própria realização cênica. Diferente de Schechner, Féral alerta para o fato de que há diferentes tipos de textos performativos, já que há também diferentes modos de inserção do texto no espetáculo. Essa inserção nem sempre ocorre de forma totalmente fragmentária, sem linha narrativa; há encenações que mantêm a linearidade narrativa, mas, se olhadas na perspectiva de seu atravessamento por textos performativos, a multiplicidade do discurso cênico torna o texto, naquele espetáculo, algo que só faz sentido em relação aos demais elementos da encenação, entre os quais o texto é apenas mais um.

---

<sup>3</sup> A autora usa o termo representação, mas eu prefiro alterá-lo, por considerar que é bastante problemático para a ideia de teatro não representativo que acompanha Curupirá e, principalmente, para as cosmologias ameríndias das quais me aproximo em criação. Uso o termo encenação.

A diferença de uma encenação que trabalha com texto performativo estaria, assim, não no texto em si, em sua existência escrita ou não, mas na encenação. O que o encenador escolhe fazer com o texto não seria da ordem de uma natureza intrínseca de determinada escrita, mas de estratégias de encenação que terminam por conferir modalidades outras de relação entre o texto e os demais elementos cênicos. Ao desenvolver certo tipo de encenação, também se estaria desenvolvendo um tipo de texto em acontecimento, performático ou não (FÉRAL, 2015; FERNANDES, 2013).

Féral (2015) segue em frente, atravessando a etimologia da palavra *dramaturgia*, *drama-ergon*, ligada à ideia de execução das ações. Ela, então, passa a questionar-se que ações seriam essas, a partir do diálogo com Eugenio Barba. Ao alargar o entendimento sobre ação, o termo passa a abranger a totalidade do fenômeno espetacular: movimentos e palavras do trabalho dos atores, seus ritmos e intensidades; maquiagem; figurino; uso de objetos; sons, ruídos, silêncios, trilhas sonoras; luzes, sombras; variações do espaço; e todas as relações existentes entre esses elementos, entre personagens (se houver, acrescento eu, já que nem toda forma de espetáculo cênico possui personagem), etc. Caberia então ao ator e ao encenador guiar o olhar do espectador por entre essas ações, fazê-lo experimentar o texto performativo, sem indicar explicitamente o sentido de cada ação, mas apenas esboçando caminhos e apontando direções.

Em Curupirá, assim como é verdade que é possível fazer diálogos entre sua cosmodramaturgia e essas ideias, é também verdadeiro que não me embaso nelas, como concepção para o trabalho. Seria possível dizer que há texto performativo nesta encenação ao alargar a ideia de texto e seu imbricamento aos outros elementos que compõem a dramaturgia do ato. Aqui, entretanto, haveria alguns problemas. Não acredito que “texto” seja palavra suficiente para nomear as existências de Curupirá. As únicas formas textuais que reconheço são as narrativas míticas, escritas e publicadas por outros pesquisadores e por autores indígenas, adaptadas por mim; mas o que ocorre com elas não é somente um colocar em relação com outros elementos cênicos. No processo de

criação de Curupirá, elas perdem qualquer anterioridade propulsora do ato poético, tornando-se apenas mais uma das existências possíveis de serem acionados em cena; Curupirá não tem qualquer preocupação em construir um discurso cênico elaborado a partir das narrativas, dito de outra forma. As narrativas não têm maior ou menor importância em relação às outras unidades possíveis de serem acionadas no ato. Elas são, como disse, existências cosmodramatúrgicas.

Essas existências não estão distantes da ideia de ação, como compreensão alargada, abrangendo a totalidade dos elementos do fenômeno espetacular. Acredito que em sala de trabalho e no próprio acontecimento do Ato, crio ações formadoras e transformadoras do cosmos inventado. Invento não somente ações, mas relações entre elas, conectando uma à outra, ou mesmo realçando sua ocorrência solitária. Muitas ações são criadas. Muitas delas se tornam existências cosmodramatúrgicas no Ato.

Quando falo em ação, mesmo não desvinculada de compreensões do âmbito teatral, meu peitopensar opera com a cosmologia dos pirahã, povo indígena situado no Amazonas, que conheço através da etnografia de Marco Antonio Gonçalves (2001). O etnógrafo argumenta que a noção de corpo para esse povo não está centrada na materialidade. Os corpos vivos podem originar outros corpos, deformados ou imperfeitos, que originam, ainda, outros seres singulares, com configuração própria, algo próximo de “almas”, embora não caiba aqui o enquadramento ocidental comum para a palavra alma. Apreensíveis somente através da noção de corporalidade, estes últimos seres têm corpo, mas não se pode dizer que são corpos iguais a como são os vivos. Corpo é apenas uma possibilidade de expressão para tudo, mas que não diz respeito ao corpo propriamente dito, produzindo outros significados para a forma corporal, como é o caso do que ocorre com aqueles outros seres, “almas”, que não possuem um corpo material. Assim, ao invés de tratar sobre o corpo em si, enquanto materialidade ligada a um ente físico específico, ao modo da categoria etnográfica tradicional, o autor prefere, para suas análises, a categoria *ação*.

A produção de ação no mundo, explica Gonçalves (2001), seria um modo de pensar os corpos de maneira mais anterior à estrutura da possibilidade corporal em si, inclusive a ação de tornar-se outro corpo. Em os *pirahã*, ação seria construída em diferentes qualidades, enquanto atividade intencional, empreendida por um agente e sempre produzindo diferenças, ou seja, criando, modificando ou transformando o Cosmos, sem se ocupar com algo ou alguém, como se houvesse definições de posição do “eu” e do “outro”. E mais: o aspecto criativo da ação é a transformação: o ser não é, ele está, sempre se tornando algo, transformando-se. O termo existe, assim,

[...]como um princípio geral que assume os mais diversos desdobramentos em múltiplos contextos: agressão, reação, alteração, criação, efeito, intenção, causa, relação, exercício de força, acontecimento, vontade, resultado, manifestação, destruição ou transformação.

Nesse esquema conceitual a ação tem lugar privilegiado pois, deixando de representar (mediar o pensamento e o ato), presentifica o Cosmos. Portanto, a dualidade pensamento/ação, percebida como domínios fixos e separados, não se sustenta nesse modelo de cosmologia. Os *pirahã* estão distantes de uma definição do tipo ‘ameríndios idealistas’ quanto à importância do pensamento em relação à ação no Cosmos. Para eles a ação é fundamental para se estar e para se constituir uma percepção sobre o Cosmos porque é ela que descreve, vincula palavras e objetos, observações, e sua explicação, pensamento e ato. Ao relacionar os seres e as coisas, altera suas formas, inverte seus papéis, criando e recriando o mundo que se apresenta sempre inacabado, em eterno processo de construção. Nesta concepção o Cosmos, para que possa ganhar estatuto de discurso organizado, depende de alguém que o vivencie, o experimente (GONÇALVES, 2001, p.31-32, *grifos meus*).

As ações que busco encontrar e mapear em sala de trabalho são geradas a partir de tudo o que cartografo floresta adentro. Através de um mapeamento sem fim, não paro de reunir ações, criando e combinando-as entre si. A poética passa por constantes alterações, em suas camadas de transformação sobre transformação. Essas transformações são o caráter criativo das ações que compõem o cosmos de Curupirá: é justamente por conceber a ação como lugar privilegiado para a construção desse Cosmos, em seu caráter de criação e recriação sem fim, que Curupirá existe enquanto poética cênica; as ações que ficam passam a constituir existências cosmodramatúrgicas possíveis.

A ação impulsiona, torna possível a constituição da cosmologia pirahã, ao mesmo tempo em que a altera, ligando e religando seres, e aprofundando, com sua operação, a diferença (GONÇALVES, 2001). Peitopenso que essa é uma possibilidade de compreender o processo de criação de Curupirá: ação que constrói e comunica diferenças, gerando existências. É através das ações, em suas variadas intensidades, contextos e qualidades, que uma experiência acontece, tanto na solidão da sala de trabalho, quanto entre a atriz e os participantes.

Na perspectiva cosmodramatúrgica do trabalho, essas ações são acrescidas de camadas outras, entram em relação com outras existências. Tal como ocorre com o cosmos marubo, os *pirahã* também compreendem seu mundo em estratos. Em um deles, o patamar intermediário, esses indígenas acreditam habitar. Os patamares seriam estratos ou camadas de terra sobrepostas umas às outras, formando planos paralelos na vertical, com existências autônomas, mas mutuamente implicadas. Esses mundos comunicam-se entre si através de seus seres, que são capazes de deslocarem-se de um patamar para o outro. É o que explica o etnógrafo Marco Antonio Gonçalves (2001).

Cada patamar tem um lugar na estruturação do Cosmos, havendo vários mundos superiores e inferiores. Há pelo menos cinco patamares, dois acima do intermediário e dois abaixo, mas este número pode variar muito, assim como os detalhes descritos a respeito de cada um. O xamã de nome Apisioe descreve a Marco Antonio Gonçalves (2001) vinte e cinco patamares, dez acima e quatorze abaixo do intermediário. Além disso, os mundos são formados por plantas, água, terra, animais, porém cada um deles com uma morfologia própria. Apisioe conta, por exemplo, que certa vez esteve no quarto patamar subterrâneo, onde o rio era redondo como um lago, com pouca água, enquanto as árvores eram grossas, baixas e brancas. Assim como ocorre com as espécies em geral, cada patamar possui, ainda, seres humanos que parecem com os pirahã.

Os xamãs são os únicos que conseguem transitar entre os diferentes mundos, subindo e descendo uma escada que liga os patamares do cosmos, por onde, não somente eles, como também os seres dos diversos patamares transitam. São, portanto, os xamãs os responsáveis pela criação e

recriação da cosmologia, ao fornecer conhecimento sobre os patamares em distintos graus de complexidade, além de serem os mediadores entre os pirahã e os demais seres do Cosmos. Na sessão do xamanismo, os seres de outros patamares do Cosmo vêm, pela escada, ao patamar intermediário, junto aos pirahã. O xamã, então, “troca de lugar” com eles e passeia por “outras terras”, enquanto eles falam pela boca do xamã, presentificando-se e discursando. Após a sessão, o xamã formula sua própria concepção do Cosmos, contando sobre o que presenciou em suas viagens entre os patamares. É assim que o xamã gera e transmite conhecimento acerca do Cosmos, conforme explica Gonçalves (2001, p.147):

A narrativa é sempre atualizada, indicando que a descrição do Cosmos é também uma criação. Nesse sentido, a representação, por si só, não explica a criação do Cosmos; é necessário experimentá-lo para que ganhe sentido. A experiência é, aqui, criação. Além disso, a descrição dos patamares nunca se completa, está sempre à espera de outras informações para detalhar um ponto ou aprofundar um tema. Não há descrições prontas sobre cada um dos patamares, ao contrário, variam conforme o narrador. O mesmo xamã, cada vez que narra sua visita, acrescenta novos detalhes.

A cosmodramaturgia de Curupirá é estratificada. Sou como uma xamã que passeia entre diferentes mundos, diferentes patamares. São mesmo muitos patamares que compõem o cosmos poético de Curupirá. Diferentes camadas de experiência, seres em multiplicidade, presentes no cosmos que se amplia com a pesquisa no corpo da atriz-xamã. É preciso transitar entre essas camadas, estratos ou patamares para compor a cosmodramaturgia. Ao fazer esse trânsito, não somente amplio os patamares poéticos possíveis, como acrescento camadas nas ações experienciadas em sala de trabalho, outras camadas de experiência, que registro em desenhos e relatos. Aqui, a representação não é suficiente. As camadas não são estruturas, são experiência em ato, sempre possível de passar por alterações e ampliações.

A criação de camadas sobre camadas nunca se completa. Estou sempre à procura de trânsitos xamânicos. Quanto mais meu corpo experimenta outros patamares possíveis, mais a cosmodramaturgia pode ser reconfigurada, já que tudo o que digo a respeito dela é criação;



enquanto escrevo, enquanto a transmito ou comunico, também a estou gerando. Os experimentos de sala de trabalho, o acontecimento do ato em si, e mesmo meus atos de devoração, são capazes de criar existências em patamares, relações, camadas sobre camadas. Curupirá instaura, assim, um cosmos experimentado em estratos, conexão, desconexão e reconexão. Algo se forma e transforma, flui, em processo contínuo, como mundo de floresta.

No estado atual da criação, deixei de acreditar que poderia descrever as camadas com exatidão, encontrando o lugar de cada coisa em um patamar explicado em todos os seus detalhes, tanto porque recuso o pensamento que se apoia em estruturas rígidas e falsamente dispostas, quanto porque os patamares das cosmologias ameríndias em que me baseio para conceber a criação não são mundos acabados e totalmente conhecidos. Estão em constante transformação e recriação pela experiência. Assim ocorre em Curupirá: as camadas são configuradas e reconfiguradas.

Tenho um patamar habitado por histórias, que conto omitindo partes, ressaltando outras, inventando, recriando. Eu associo as narrativas orais de povos indígenas que encontro em pesquisa, a histórias que invento em ato a partir de minhas devorações. Pistas sobre a presença do riso nas relações diárias estabelecidas entre os ameríndios, coisas que ouvi, que vi, que aprendi, que li. Na mesma ordem de importância dessas existências, estão uma série de outras, possíveis de serem acionadas e combinadas em cena, como seres de várias camadas ou patamares que se relacionam. Tenho, por exemplo, as existências de cantos e sonoridades, que ouvi e me foram ensinados, mas também os que descobri serem produzidos com os objetos de cena, ou através de experimentos com minha voz. Há também os objetos de cena, que ganham vida, como existências autônomas de um patamar próprio. Ou ainda as imagens *dami* e *esses.que.não.chegam.a.ser.bichos*, narradores de histórias, sobre os quais trato mais adiante.

Como encontro ações potentes o suficiente para tornarem-se existências dramatúrgicas? Da pesquisa teórica à que ocorre corporalmente<sup>4</sup>, digo que é por meio do experimento.

O “experimento” é um conceito importante na forma como os pirahã apresentam o Cosmos. As coisas não são feitas de uma só vez: passam por etapas, testes e experimentações até atingir o que são. [...] A força desse conceito é permitir que o Cosmos esteja em permanente estado de geração, através da experiência e da criação. [...] O conceito de “experimento”, ao mesmo tempo que indica o modo de criação das coisas, explicita o risco de não dar certo. (GONÇALVES, 2001, p.152-153).

Experimento, neste processo de criação, são procedimentos por meio dos quais invento ações, conexões entre elas e diferentes qualidades para a mesma ação, assim como possibilidades de conexões e rupturas entre duas ou mais dessas ações, para criação e transformação contínua de existências cosmodramatúrgicas. O experimento visa estabelecer diferenças, algo que segue incessantemente, mesmo com o risco de não dar certo. Testo e reelaboro possibilidades cênicas, entre novas ações e transformação das já existentes. Algumas coisas permanecem, outras descarto; claro, nem todos os experimentos geram resultados de que gosto ou que chegam ser repetidos, mas sempre são produtivos, ainda que por sua capacidade de destruir e recriar ações, enquanto princípio mesmo de criação.

Admito que experimentar esse risco em sala de trabalho já é um desafio para a atriz, mas tudo piora ao agregar essa possibilidade no acontecimento de Curupirá com os participantes. Meus experimentos em cena podem não dar certo e isto aciona em meu corpo a tentativa imediata de torção, de gerar novas ações, produzir outros experimentos e, quem sabe, conseguir outras potências poéticas. Torção sobre torção, **MAKUNAIMAÇÃO** sempre, mesmo de minha condição no ato poético, sempre retorcida, destituída de muitas previsibilidades. Nada é igual, nada é totalmente previsível em Curupirá, não tenho como

---

<sup>4</sup> Acredito que em pesquisa tudo é corpo, esta distinção entre o “teórico” e o “corporal” não existe. Não encontro outro modo de comunicar ao leitor que há o momento de ler, buscar fontes de informação em outros artistas e pesquisadores, e há o momento de estar em uma sala de trabalho, experimentando. A pesquisa é isso por inteiro e o corpo, não resumido à fisicalidade, está implicado em tudo.

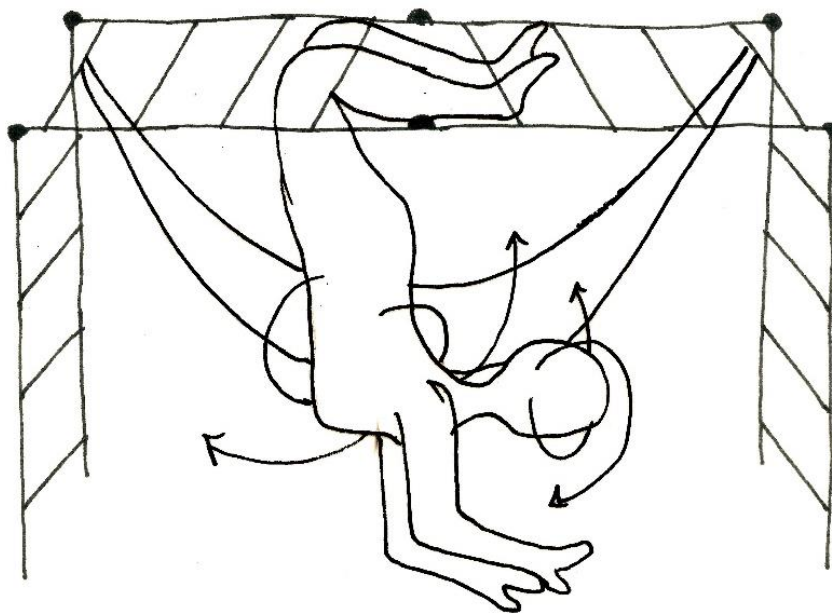
antecipar e ensaiar tudo o que farei, para dar-me mais segurança em cena. Esse é um modo de ser traquina comigo mesma. Eis o risco e o riso em que se coloca a atriz: a intensa produção de diferenças não lhe permite antever nem mesmo como poderá se preparar completamente para o ato e, em cena, se vê realizando experimentos sobre os quais não tem certeza se funcionarão.

O experimento envolve, assim, risco e recriação, como ocorre com os seres cosmogônicos aos quais se refere o Popol Vuh e com o próprio Makunaima. No relato mítico do livro dos povos andinos, os seres experimentaram duas matérias primas para a criação dos humanos, barro e madeira, que se revelam incapazes de sustentar a obra por muito tempo. O sucesso veio através do milho, mas os fracassos anteriores estão longe de terem gerado apenas perda de tempo. Percebido o erro com o barro, este foi lançado nas águas e pode ter dado origem aos peixes. Algo semelhante ocorreu com a madeira: boa parte da gente de madeira foi destruída, enquanto os que sobraram viraram macacos (BROTHERSTON; MEDEIROS, 2011). No caso de Makunaima, primeiro ocorre a derrubada da grande árvore Wazaká, o que gera a perda de toda a comida disponível para si e para os outros; em seguida, em virtude desse ato, dessa destruição, origina-se o Monte Roraima e todos os seres vivos são criados, também com duas tentativas de matéria prima frustradas: os homens feitos de cera derreteram e os de barro endureceram demais, quando expostos ao Sol, até que Makunaima conseguiu a forma humana desejável (MAYULUAÍPU apud KOCH-GRÜNBERG, 2002). Esses são, a meu ver, exemplos de experimentos que envolvem equívocos, a partir dos quais se criam existências, para serem novamente destruídas ou retorcidas, recriando o Cosmos.

Os experimentos criam, recriam, conectam, desconectam e destroem ações, em meu processo de criação. Assim vou ampliando e recriando as existências dos estratos cosmodramatúrgicos de Curupirá. Esse é um trabalho de criação situado entre a cena e o desenho, um prazer que redescobri no processo desta pesquisa poética. Sempre gostei de desenhar, mas meu prazer se tornou uma superfície de experimento junto com meu corpo. Assim criei o que denomino de Armadilha de Captura, um

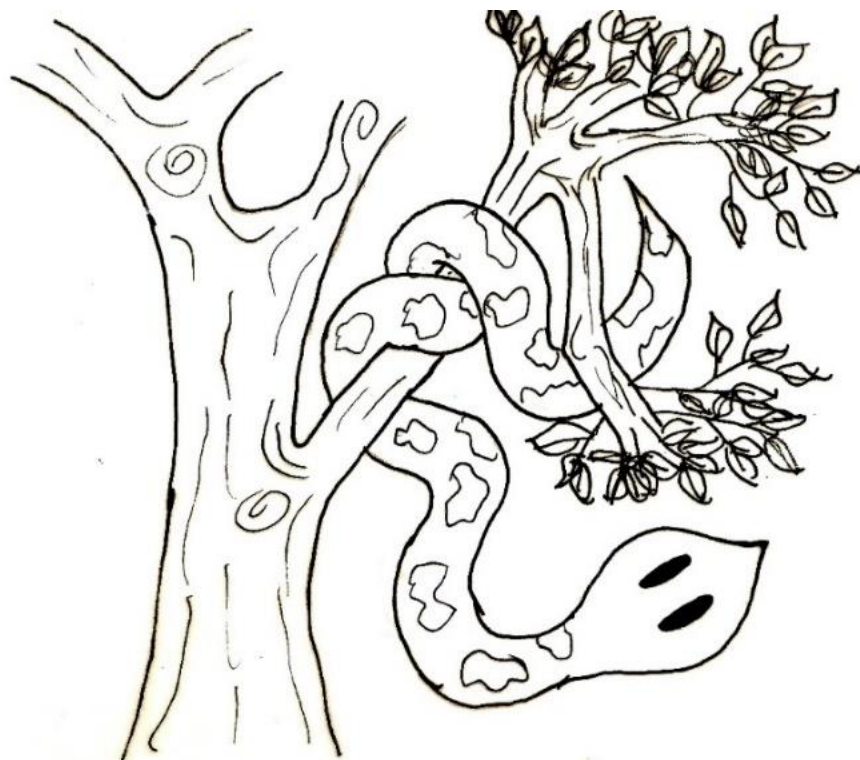
dispositivo inventado para capturar as possibilidades de criação e combinação de existências cosmodramatúrgicas. Talvez possa servir de dispositivo de criação para outros artistas.pesquisadores.

A Armadilha opera com a produção de imagens. Eu buscava capturar em desenho todos os experimentos potentes que vivia. Quando falo em experimento potente, não me refiro à ideia de prévia utilidade para a cena, mesmo porque eu não sabia que inserção da imagem haveria de ser produzida para o Ato. Eu simplesmente vasculhava o corpo em busca do que permanecia enquanto memória, força de ligação com algo que eu não sabia descrever exatamente o que era, mas que seguia pulsando ao final de um momento curto ou longo de experimentos em sala de trabalho ou lendo ou escrevendo ou... O desenho não era um registro do experimento, mas um prolongamento deste, em imagem. Abaixo, um desses desenhos produzidos por mim.



A princípio, não sabia o que fazer com os desenhos, mas logo percebi a existência de outras camadas de ação possíveis para um mesmo estado do corpo em cena. Da cena ao desenho, ou mesmo do desenho à cena, eu conseguia perceber que a mesma imagem poderia se transformar em outra. Explico: uma coisa é estar pendurada de ponta a cabeça na escada, virando a cabeça para os lados, sentir a gravidade invertida, ver o mundo de cabeça para baixo; outra coisa bem diferente é sentir-

se cobra descendo de um galho. A mesma posição, à primeira vista, mas diferentes ações imbricadas.



Acima, desenho produzido a partir do anterior, com introdução da camada de papel vegetal, inserindo nova possibilidade de ação. Conforme sobrepunha camadas de desenhos em papel vegetal, experimentava capturar possibilidades poéticas para cada uma das primeiras ações esboçadas. A segunda camada da Armadilha é produzida, assim, como captura de potências que escapam ao primeiro desenho, ampliação do experimento. Podem ser acrescentadas várias camadas a uma mesma imagem; o importante para mim era que elas tivessem existência autônoma: o desenho precisava se completar, descolar da camada anterior, desfazendo a ideia de origem, derivação. Na nova camada, assim, outra ação se apresenta. Esse processo transforma a imagem e a ação em existências cosmodramatúrgicas possíveis de serem acionadas no Ato, como também ajuda a perceber ações que podem ser modificadas ou mesmo destruídas.

Esse procedimento me acompanhou em todo o processo de criação. Para acompanhar o que ocorreu, a fotografia a seguir captura a

existência cosmodramatúrgica, criada com as camadas de desenho anteriormente mostradas, durante seu acontecimento no Ato.



Na Armadilha de Captura se produzem, assim, o que resolvo denominar de imagens *dami*. Esse termo “*dami*” advém da cultura e língua dos huni kuin e eu o conheci através da antropóloga Els Lagrou (2007). Ela explica que o termo designa transformação: “*dami em uiin*” (“vejo transformações”), “*em damiai*” (“estou sendo transformado” ou “estou transformando”), “*damiai*” (“transformar”). *Dami* indica produção de formas, modelar a caminho do ser, embora não o mostre. *Dami* opera como máscara, aqui no sentido de indicar que existe algo em mutação, em vias de tornar-se. Devir. Há muitos significados e importâncias envoltas no termo para a cultura huni kuin e Els Lagrou aprofunda sua compreensão a respeito, em análise sobre a experiência visual e da prática artística desse povo. Não me detenho a isto.

Eu empresto o termo para denominar imagens produzidas em desenho, como experimento do experimento em sala de trabalho, que estão em

estado de transformação, de criação e sobreposição de camadas. Por vezes, a mesma imagem *dami* gera várias camadas, podendo instaurar diferentes existências cosmodramatúrgicas a partir de uma mesma ação. Não se trata de fechar um sentido para as ações, ou de direcionar o olhar do participante de Curupirá. A criação de imagens *dami* captura os processos de transformação de meu corpo no ato, conectando-me com o pensamento de floresta e brincando com infinitas possibilidades perspectivas. Tudo o que vejo são transformações, “*dami em uiin*”. Estou transformando e sendo transformada, “*em damiai*”.

Nesse estado, *em damiai*, produzi o último espiral da pesquisa, acionando, no corpo da COBRA, as imagens das últimas camadas encontradas, que o leitor pode encontrar em meio às águas, por entre os escritos. Escolhi partilhar com o leitor, em desenho, as camadas mais externas produzidas com a Armadilha e postas em corpo ofídio. Procure. Essas, porém, são as camadas mais internas de meu corpo em ato, como a porção de dentro da pele a recobrir o corpo, que talvez seja invisível aos olhos dos participantes do Ato, mas que eu sou capaz de sentir. O que os participantes veem, de imediato, são as primeiras camadas, o pendurar-se em uma escada ou o estar com uma onça entre as pernas. Talvez seja possível ver cobra pendente em um galho ou esse-que-não-chega-a-ser-anta. Talvez não se veja nada disso, mas outras existências, que eu não sou capaz de ver. Provoco quem lê os escritos a ser participante de Curupirá e aventurar-se a buscar presencialmente pelas camadas outras a partir das quais chego nessas imagens mais externas, ou, o que gosto ainda mais, a produzir imagens pessoais, singulares. Multiplicidade perspectiva, a cena entregue aos significados e experiências de cada leitor/participante.

Algumas ações transformaram-se, por meio de experimentos, em seres com uma qualidade poética diferente das outras existências. Esse.que.não.chega.ser.pássaro, anta, macaco, poraquê, sapo, cobra, jacaré, coruja. Tais entes são diferentes, por exemplo, das imagens *dami*. Aqui opero novamente com noções que aprendo a partir do pensamento *huni kuin*: a noção *yuxin*, diretamente relacionada a *dami*, que utilizei anteriormente. De acordo com Els Lagrou (2007), *Yuxin*

seria algo próximo de espírito. É o duplo, a imagem no espelho, que acompanha corpos de animais, humanos, plantas e todos os seres visíveis deste mundo. Mas há também os *yuxin* que não criam raízes nos seres, que têm o corpo como uma roupa que vestem ou tiram a vontade. Ver *yuxin* significa ver um ser em forma humana, porém sem corpo, experiência possível, por exemplo, com o uso da *ayahuasca*. Na experiência visionária com o chá, uma série de imagens *dami* aparecem, a caminho de se tornar *yuxin*, que é como a manifestação verdadeira dos seres aos quais *dami* alude.

O desenho é importante aliado também na captura dessas existências. Acima, na última imagem que compartilhei de desenhos produzidos com a Armadilha, o leitor pode ver como encontrei Esse.que.não.chega.a.ser.anta, ser que tornou-se existente, transformando a ação experimental de usar um cesto na cabeça e a onça de madeira entre as pernas. Embora meu corpo não interrompa as transformações por que passa e tudo possa se modificar, nesses.que.não.chegam.a.ser.bichos percebo que aporto em algo, um estado potente quase estável, ainda que eu não me torne completamente esse outro, que eu permaneça quase-sendo. Se através da imagens *dami* eu me encontro sempre sendo transformada, com esses entes cosmodramatúrgicos uma forma humana se assenta provisoriamente em meu corpo. De uma humanidade outra, que não é gente como a gente.

Como num ato xamânico, eu deixo manifestar essa presença, que chega à cena e permanece por um tempo. Por vezes, esses seres narram histórias e, geralmente, são mesmo eles os narradores, comumente transitando no patamar cosmodramatúrgico das narrativas. Mas também é possível que haja apenas sua presença, em um jogo que se estabelece com o participante, com sonoridades e danças, movimentando energias, distintas para cada um desses.uns.bichos. Eu os sinto nas vizinhanças do que eu poderia compreender como *yuxin*, ou a manifestação da máxima potência, se é que isso existe, de oncificação do corpo da atriz.

O ato em si, o acontecimento de Curupirá, ocorreria numa espécie de patamar intermediário. Curupirá está, assim, sempre no meio de algo: não é começo, nem fim. E, para além do que ocorre no momento de



sua realização, de seu acontecimento, forma um imenso cosmos com todos os patamares, entre os quais transitam diferentes seres de habitação de cada estrato. Talvez o leitor esteja se perguntando: quem são os habitantes próprios desse estrato intermediário, aqueles que o tornam singular, assim como cada patamar tem o seu?

Penso, até aqui, que se trata dos participantes. A atriz também, mas sem restringir-me nele. Não tenho lugar, trânsito entre patamares, como uma xamã. Enquanto Curupirá acontece, estou como em intenso sobe e desce de escadas, visitando os estratos que criei, enquanto os entes de cada um deles manifestam-se em ato. O participante de Curupirá tem acesso ao conhecimento dos outros patamares por meu intermédio, já que não os atravessa. Ao ler estes escritos, é possível conhecer um pouco desses patamares, mas seria preciso habitar minha sala de trabalho para ter acesso a eles. Digo, então, que o participante de Curupirá faz parte de seu cosmos, como ente do patamar intermediário. Isto, porém, também pode se alterar. Há sempre uma abertura, uma possibilidade, um convite para partilhar comigo esse estado xamanizado, espiritizado, onçado, e participar das traquinagens poéticas.

Consegues compreender agora, vizinha?

## REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de. O processo de construção de Recusa sob o olhar da dramaturgia. **Sala Preta PPGAC**. São Paulo, v.13, n.1, p.129-138, jun. 2013.

BROTHERSTON, Gordon; MEDEIROS, Sérgio (Orgs.). **Popo1 Vuh**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo**. São Paulo: Editora 34, 2013. p.7-40.

\_\_\_\_\_. **Histórias indígenas dos tempos antigos**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

FÉRAL, Josette. O texto espetacular: a cena e seu texto. In:\_\_\_\_\_. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015. p.245-267.

FERNANDES, Sílvia. Notas sobre Dramaturgia Contemporânea. In:\_\_\_\_\_. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.140-169.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O mundo inacabado**: ação e criação em uma cosmologia amazônica. Etnografia pirahã. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.29-228.

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

MEDEIROS, Sérgio. A mitologia do viajante solitário. In:\_\_\_\_\_(Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002a. p.13-28.

\_\_\_\_\_. Contos confusos?. In:\_\_\_\_\_(Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002b. p.231-244.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Encantarias da palavra**. Belém: ed.ufpa, 2017.

SÁ, Lúcia. Tricksters e mentirosos que abalaram a literatura nacional: as narrativas de *Akúli* e *Mayuluaípu*. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.245-259.

# Narrativas

As histórias que reúno aqui são as que compõem a **COSMOPRAMATURGIA** de Curupirá, até o momento em que esta escrita foi finalizada. São histórias de povos indígenas amazônicos, já publicadas por outros pesquisadores e adaptadas livremente por mim. Elas foram escolhidas ao longo dos anos em que esta pesquisa foi gestada, mas isto não significa que o acervo de histórias possíveis de serem acionadas no Ato seja fixo, de maneira que eu o altero constantemente, acrescentando e suprimindo narrativas, que agora também habitam o curso das águas de um rio

## MAKUNAIMA E A GRANDE ÁRVORE WAZAKÁ

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Koch-Grünberg (2002)]:

Makunaima e os quatro irmãos viviam no pé do Monte Roraima. Eles estavam famintos. Mas a cutia sempre aparecia de barriga cheia, satisfeita, e não dizia pra ninguém onde comia. Makunaima ficava observando, andava desconfiado. Fingiu que foi dormir, esperou todo mundo apagar, depois foi lá abrir a boca

da cutia. Não sei se ele achou um pedaço de milho ou de banana, mas ele descobriu que ela comia. O esquilo fofoqueiro contou tudo pra ele e eles foram lá, junto com os outros irmãos. O irmão mais velho, Jigué, e a cutia disseram para não cortar a árvore, que isso ia acabar com a comida. Mas quando Makunaima queria alguma coisa, ele insistia até conseguir e ele resolveu que ia derrubar. Jigué ficou cansado de falar e disse: “Então derruba logo!”.

Makunaima pediu para a cutia subir na árvore e cortar os cipós

que estavam enrolados nela, só que no alto da árvore tinha muitas vespas, que picaram o olho dela. Por isso que a cutia tem o olho inchado até hoje. Makunaima golpeava a árvore, chamando o nome da bananeira, que tem madeira mole, pra ela cair logo. Era uma palavra mágica. Jigué ainda tentou salvar a árvore, batendo do outro lado, gritando o nome de uma madeira muito dura, que era para o tronco do seu lado ficar cada vez mais duro e a árvore não cair. Só que Makunaima era mais rápido que Jigué e foi assim que a árvore Wazaká caiu. Do toco se formou o Monte Roraima. Mas o topo da árvore caiu para o outro lado, lá pro Norte, onde até hoje existe muita banana, milho, algodão e frutas silvestres, que antes tinha no alto. Do tronco da árvore, veio saindo um monte de água e muitos peixes, que também foram para o outro lado, onde até hoje estão os peixes maiores. Aí Veio um dilúvio, depois o fogo. Os homens morreram, Makunaima fez homenkls novos, e também peixes e animais de caça. Mas ele fazia do jeito dele. Ele transformou bicho em pedra: porco, anta, saúva. Até hoje tem pedra em formato de

bicho. Mas também tem em forma de homem sem cabeça, que Makunaima decepou depois desse homem ter roubado urucum dele. Tem também uma de mulher com a bunda para cima, mas dessa história aí eu não sei mais não.

## TRAQUINAGENS DE MAKUNAIMA

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Koch-Grünberg (2002)]:

Makunaima era ainda criança. Ele chorava a noite inteira e pedia pra mulher do irmão mais velho carregar ele pra fora de casa. Ele não queria a mãe, queria a cunhada. Ela então carregou ele e levou. Ele pedia pra ir cada vez mais longe, mais longe, mais longe, até ficar atrás de um morro. Quando chegou lá, virou homem de repente e se deitou com a cunhada. Ele passou a fazer isso sempre, quando o irmão ia caçar. Aí um dia o irmão mais velho desconfiou do que Makunaima fazia com a mulher dele. Foi caçar, mas voltou do meio do caminho para ficar de

olho, no lugar onde a mulher sempre ia com Makunaima. O irmão viu tudo e depois saiu pra bater com um pedaço de pau em Makunaima.

Makunaima ficou chateado. Procurou a mãe dele, mandou ela fechar os olhos. Quando ela abriu, ele tinha levado a casa deles, todas as plantações e todo o resto para o pico da montanha. O irmão e a família dele ficaram lá em baixo, passando fome, muito tempo, porque Makunaima levou para cima tudo o que tinha para comer. Aí depois ele pensou bem e fez a casa descer de novo. Ele ria do irmão dele porque ficou tão magro, que os ossos apareciam, inclusive os da bunda. Aí o irmão comeu bem e voltou a engordar. Nesse tempo, Makunaima armou para ficar sozinho em casa com a cunhada e brincar com ela de novo. Ela não queria deixar. Aí ele se transformou em bicho-de-pé para fazer cócega nela e fazer ela rir, mas ela não riu. Então ele virou um homem com o corpo todo cheio de ferida. Aí ela riu e foi deixando ele cair em cima dela. O irmão sabia de tudo

agora. Mas ele achava melhor deixar pra lá. É que ele lembrava da fome que tinha passado e que a bunda dele ficou só osso. Deve ter sido isso.

### **SANTI, O PERNETA**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Mindlin e Surui (1996)]:

Quem vai para a guerra não pode ficar com saudades da mulher que ficou em casa, senão acaba morrendo na batalha. Fica sonhando com o corpo da mulher mocinha, de alisar ela, dela catar os piolhos, dela abrir as pernas... termina morto pendurado na porta, morto pelos inimigos!

O sonhador tava assim, cheio de saudade. Ouviu nambu cantar de noite, saiu atrás pra caçar de dia e... Zugte! Desapareceu! Um outro tava pensando na mulher aí ouviu o mutum de noite, saiu pra pegar ele de dia e... Zugte! Desapareceu! Aí teve um desses que ouviu foi a Coruja piar e disse para ela: “Você engraçado, tem a cara igualzinha à buceta

da minha mulher, daquela-com-quem-você-brinca-sempre”.

A Coruja não gostou. Chamou o cuatipuru pra se vingar e ele roeu a perna todinha do homem, deixando só um osso, afiado igual uma lança. Os parentes ficaram com medo, mas quando viram o índio pernetá, acharam graça de ver ele pulando. Ele ficou com raiva, espichou a perna afiada e matou todo mundo que estava por perto. Ele comeu tudinho depois.

Aí um, que tava de tocaia, pegou um machadinho amolado e... Zugte! Cortou a perna dele. Já sem perna, ele entrou na árvore abora, o pau-barrigudo, e virou Santi, o pai do mato, pernetá. Santi mata as pessoas no mato. É bom tomar cuidado. Tá bem ouvindo o canto dos pássaros, quando vê... Zugte!

### **RISOS PROIBIDOS**

[Narrativas adaptadas por mim, a partir dos escritos de Lévi-Strauss (2010)]:

Souberam do caso do veado que se casou com a filha da onça pintada? Naquele tempo, todos os

animais tinham a forma humana, então ele não sabia que a esposa era uma onça. Um dia, ele ia fazer uma visita aos parentes da esposa. Ela só avisou que eles eram maus, que gostavam de fazer cócegas, mas que se ele risse, seria devorado. O veado resistiu à prova, mas logo em seguida descobriu quem era a esposa e a família: o jantar estava servido, e era um veado que ele via sobre a mesa.

Coisa parecida aconteceu com o homem mundurucu que se casou com uma mulher-guariba. Em um jantar com os parentes, ele foi alertado de que jamais deveria rir deles. Mas o destino não foi tão bom. Os macacos serviram uma refeição de folhas de cupiúba, que fez todo mundo ficar bêbado. O pai macaco da moça começou a cantar e fazer expressões engraçadas. O homem não resistiu e começou a rir. Foi quando o pai, furioso, prendeu ele numa rede no alto de uma árvore.

É preciso também ter cuidado com morcegos. Um homem bebia água sozinho num poço, quando olhou para cima e viu uma criatura pendurada num galho pelos pés: o corpo era humano,

mas tinha asas e pés de morcego. A criatura desceu e como não sabia falar a língua daquele homem, começou a fazer carinho nele, com suas mãos frias e unhas compridas. O homem sentiu cócegas e deu a primeira risada. Dizem que esse foi o primeiro riso. O homem foi levado para a caverna e cercado de morcegos, que também lhe faziam carinho, quase matando ele de rir. Ele ficou sem força e desmaiou, mas, por sorte, voltou a si e conseguiu fugir. Dizem que os morcegos “abrem” os heróis, fazendo eles explodirem de rir, quebrando o crânio.

## **NAWA PAKETAWÃ E OS PERIGOS DO EXAGERO**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Els Lagrou (2007; 2009)]:

Nawa Paketawã era um gigante que vivia há muito tempo. Uma vez teve um grande dilúvio que matou muita gente gigante. Morreu também a esposa de Nawa Paketawã, tão jovem, coitada. Ele só vivia chorando, porque ficou sozinho e não tinha

ninguém para plantar e colher legumes para ele. Aí o cunhado dele tinha uma esposa, prima de Nawa Paketawã. Assanhada! Toda vez que ela sentava para tecer, deixava a buceta dela aparecendo para ele, depois corria pra rede, convidando para ele ir lá comer ela. Até que ele foi. Depois queria até casar com ela. Só que o marido dela descobriu, aí Nawa Paketawã e a prima tiveram que ir embora da comunidade.

Eles desceram o rio. Primeiro era um rio de águas brancas, que depois vazou num rio de águas vermelhas, depois num rio de água amarela, até chegar num rio de espuma branca, que era a raiz do céu. Em cada rio, eles faziam a mesma coisa. Nawa Paketawã preparava o veneno de pesca e jogava no rio. Aí a prima tirava aquela saia curta dela e entrava nuazinha na água para catar os peixes mortos com o veneno. Ele ficava sentado na margem só olhando os pêlos dela, todo alegre, salivando de desejo. Em vez de fazer sexo na rede, como é certo, não, eles ficavam nessa aventura deles.

Nawa Paketawã e a prima passaram a viver num barranco, na terra dos outros. E o desejo maluco dele só aumentava. Ele tinha um monte de amantes. Ele comia, comia, comia as mulheres, batendo com os ovos gigantes dele no chão, “Poc! Poc! Poc!”. Era muito grande mesmo o negócio dele. Nesse tempo, de tanto ficar na terra dos outros, ele foi virando outro cada vez mais.

Tempos depois, uma irmã dele subiu o rio procurando por ele. Ela saiu da comunidade com os filhos dela para saber o que tinha acontecido com o irmão. Quando ela chegou lá no barranco dele, a mulher de Nawa Paketawã gostou dela, ficou toda animada. Mas Nawa Paketawã não gostou, ele já era muito outro. Aí ele matou a irmã dele com uma pedra, porque ele tinha ficado todo assim, raivoso, exagerado. Os filhos dela, da irmã dele, os sobrinhos dele, ficaram tristes e resolveram vingar a morte da mãe. Só que Nawa Paketawã era todo grande, gigante e eles pequenos. Aí veio a ideia de armar as flechinhas deles como se fossem brincar e começaram a atirar nos ovos do tio. Primeiro

ele sentiu só uma coceira, depois os ovos foram inchando, inchando, inchando... Ele se deitou numa rede e ali morreu, com dor nos ovos.

### **O RISO LOUCO**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Overing (2000)]:

Os deuses criadores não conseguiam dormir porque não existia noite, sempre era dia. Os deuses foram então à Rocha do Líquido Negro, uma montanha onde mora o Pai do Sono. Eles foram pedir sono e o Macaco Guariba foi com eles. Nesse tempo, o Guariba ainda era um homem. Isso foi antes dele ser transformado em macaco. Só que o Macaco Guariba não foi atrás de sono; o que ele queria mesmo era o riso louco e ele sabia que estava lá também. Na Rocha, o Pai do sono deu a caixa do sono aos deuses criadores. O Macaco Guariba recusou o presente, dizendo que queria outra coisa: “Eu vim buscar o riso louco”, ele disse. Então o Pai do Sono disse que ele tinha um pouco de riso louco no



telhado de sua casa. O Macaco Guariba tentou subir na casa para pegar, mas as vigas eram tão escorregadias que ele caiu, achatando final do pinto dele, que ficou assim até hoje. Os deuses criadores começaram a rir dele, o Macaco Guariba não gostou. Eles não sabiam que o Guariba já estava com o riso louco, que ele pegou antes de cair.

No caminho de volta para casa, os deuses encontraram uma árvore com um fruto bom. Um deles deu ordem para o Macaco Guariba subir na árvore e apanhar o fruto para eles. O Guariba, que já estava louco à essa altura, subiu na árvore, mas quando estava lá em cima ele mijou nos deuses e gritou: “Lá vai o fruto!”. Aí o Guariba cagou nos deuses. Eles estavam bem embaixo da árvore, olhando para cima, esperando a fruta docinha! Quando a merda caiu no rosto deles, eles ficaram com raiva. Um disse para o outro: “Vamos subir na árvore nós mesmos, pegar um fruto e ir embora. Eles estão rindo de nós!”. Eles: o macaco guariba tinha se transformado em uma multidão de

macacos, que se perderam pelo mundo e nunca mais retornaram à companhia dos deuses.

O riso louco ficou no mundo. É o riso que faz um rir do outro, ao invés de rir junto com o outro. O riso louco é capaz de fazer alguém cagar na cabeça dos deuses.

## **A LOUCURA DA URINA DO MACACO**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Overing (2000)]:

Os deuses e irmãos Cheheru e Wahari um dia deram uma festa na casa deles. Muitos estrangeiros vieram, a casa estava decorada com muito gosto, pintada e perfumada. Todas as partes do corpo dos irmãos estavam perfumadas. Todas. Wahari ficou preocupado com a honra da irmã e ordenou que ela tivesse cuidado com a bebida. Logo ela, que gostou tanto dos visitantes. O perfume deles era tão bom! Mesmo assim, por algum motivo, ela obedeceu o irmão, bebeu pouco e permaneceu casta. Mas Wahari se pôs a beber tudo o que pôde com

as mulheres visitantes, e se divertiu muito com os convidados, lá no fundo da casa, onde há riso e onde encontros amorosos acontecem.

Quando Cheheru se deu conta de hipocrisia do irmão, lhe subiu uma raiva imensa e ela passou a não falar mais com ele. Não saía da cabeça dela o modo como os homens falavam tão bem. Eles diziam: “Vamos!”, e ela tinha sido estúpida o suficiente para recusar. Ela se balançava pra lá e pra cá, cantando sobre o seu desejo pelos homens e sobre o quanto queria “fazer macacada”.

Wahari ficou furioso com isso e zombou dela: “Você devia ter dado logo para esses homens!”. Na raiva, ele lançou a irmã para a Montanha da Magia. E foi então que sem saber ele me deu exatamente o que eu precisava. Na Montanha estavam os macacos Guariba, que eu passei a criar. Eles ganharam a forma de bicho que têm hoje. Eu me tornei a “Mãe do macaco” e passei a me dedicar a fazer perfumes, que na verdade eram o próprio xixi do Guariba. Eu que fiz para eles. O perfume é uma

espécie de poção do amor. Eu passei a levar uma vida errante, visitando vários grupos de estrangeiro, espalhando meu perfume para eles e fazendo amor com todos os enfeitados, além de criar mais macacos. É bom tomar cuidado. O perfume se espalhou pelo mundo e assim eu criei o mal da ‘Loucura da Urina do Macaco’. Os acometidos por essa doença passam a fazer sexo com todo mundo: amigos, parentes e até com o próprio irmão, como eu fiz.

### **MAÍRA APALERMADO**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Fausto (2014)]:

Maíra criou o mundo. Maíra é origem. Maíra não sabia por onde fazer sexo.

O cunhado dele era o dono do milho e viu que Maíra fazia filho pelo umbigo da esposa. Ela terminava carregando os filhos no ventre, igual uma mucura.

Aí o cunhado resolveu ensinar:

- Por que você não faz minha irmã conhecer o caminho?

Aí Maíra perguntou por onde era.

- Por aqui, pela buceta, pelo buraco de verdade. Não é gostoso pelo umbigo. Pela buceta da sua irmã é gostoso para mim. Eu vou trazer sua irmã e mostrar para você ver como é.

Maíra ficou todo abobalhado. O cunhado foi buscar a esposa dele, que era irmã de Maíra. Colocou uma esteira no chão e deitou com ela. Ele abriu as pernas dela e... eles foram logo se amando na frente de Maíra, para ele assistir. Eles não tinham vergonha. Aí Maíra comentou:

- Nossa! Será que eu estava abestalhado, meu cunhado? Eu comia sua irmã pelo umbigo.

Aí o cunhado disse:

- Por aqui é que é gostoso. Olha só os grandes lábios da sua irmã, meu cunhado. Por aqui, aprende a fazer minha irmã ter lábios grandes.

Aí Maíra ficou feliz em aprender a trepar do jeito certo e, enquanto o cunhado se limpava, resolveu trazer milho para ele. Só que quando o cunhado viu, não era milho o que Maíra trouxe. É que além de não saber

trepar pelo lugar certo, Maíra chamava a banana-brava de milho.

- Então traz milho para eu ver, cunhado!

Aí o cunhado foi em casa buscar milho para mostrar a ele o que era.

- E o que você planta para virar milho, meu cunhado?

Aí o cunhado disse:

- Eu enterro nosso cabelo.

E foi assim que Maíra conheceu o milho e o sexo pelo buracocerto. Mas diz que nem tem buraco certo, certo mesmo, né?

## **PU'IITO E A CRIAÇÃO DO CU**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Koch-Grünberg (2002)]:

No passado, ninguém tinha cu, todo mundo cagava pela boca. O cu era o Pu'iito, um ser que andava por aí, devagar e sorrateiro, peidando na cara dos animais e das pessoas. Depois ele fugia. Os animais já estavam de saco cheio de cheirar peido e resolveram se reunir para pegar o Pu'iito. Eles eram muitos, se juntaram e fingiram que estavam dormindo. Aí o Pu'iito veio e

peidou na cara de um deles. Os animais correram atrás, mas quem conseguiu pegar foram dois papagaios. Com o Pu'iito preso e morto, vieram os outros bichos e começaram a repartir ele, um pedaço para cada um. A anta, gulosa, pegou um pedaço bem grande; por isso que até hoje a anta tem um cuzão. O papagaio e os pombos pegaram pedaços pequeninos, proporcionais ao tamanho deles; por isso eles têm um cuzinho. O veado recebeu um pedaço menor que o da anta, que ele aprendeu a usar muito bem. O sapo não conseguiu passar pelo meio da multidão e pediu um pedaço de longe. Os papagaios jogaram na direção dele, mas acabou grudando nas costas do sapo. Por isso que o sapo tem o cu na costa. Coisa parecida aconteceu com a enguia, jogaram um pedaço pra ela também, que acabou grudado na garganta. Esse é o motivo pelo qual o cu da enguia hoje se localiza no pescoço.

Se não tivessem matado o Pu'iito, ninguém teria cu até hoje. Sem cu, todo mundo continuaria cagando pela boca ou então... iria explodir. Mesmo

assim, ainda tem gente que caga pela boca.

### **O NABIXOM OU MAPINGUARI**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Gabas Junior e Arara (2009)]:

Dizem uns que era Nabixôm, outros que era o Mapinguari. Certo é que eles tinham mania de comer gente. Dizem que um dia o índio foi matar tatu, para tirar o fígado dele. Mas foi o tatu que matou o índio e tirou o fígado dele. O tatu na verdade era Nabixôm- ou o Mapinguari. Não sei, não vi.

O Nabixôm, quem sabe o Mapinguari, então fingiu que era o índio e seguiu para a casa desse que ele matou, levando o filho e o fígado. “Será que esse é o papai mesmo, mamãe?”, perguntava o menino, desconfiado. O Nabixôm, quem sabe o Mapinguari, entrou na casa da mulher na forma do marido dela. “O papai não tem o rosto vermelho assim não”, dizem que o menino falou. Mas o Nabixôm, quem sabe o Mapinguari, guardou o arco perto da rede do homem, do jeito que ela sempre ficava.

Aí a mulher nem desconfiou. Dizem que ele nem errou a rede do marido dela, para guardar o arco.

Na hora de comer, fizeram um caldo com o fígado do índio. Então o Nabixôm, quem sabe o Mapinguari, ficou peidando, peidando, peidando, tomando caldo do fígado do índio. Até a esposa tomou, coitada.

Dizem que o Nabixôm, quem sabe o Mapinguari, não se aguentou e soltou: “Ela está tomando o caldo do fígado do próprio marido” e a mulher se assustou, derramando o caldo e quebrando a panela. Dizem que o Nabixôm, quem sabe o Mapinguari, não ligou e foi dormir, roncando, roncando, roncando, com a barriga cheia.

Aí já são duas mulheres. Não sei, contaram assim. Elas estavam com muita raiva. Elas resolveram queimar o Nabixôm, quem sabe o Mapinguari, com breu. Depois de aquecer o breu, uma delas queimou o rosto do Nabixôm, enquanto a outra... A outra queimou os ovos dele. Quando ela derramou, ele gritou, dizendo: “Ai, vocês foram espertas para me queimar. Eu

tinha vindo para acabar com vocês!”, dizem. Aí ele caiu, caiu e morreu. Eles contam, eu não sei, eu nem vi.

## **A CORUJA E O SAPO**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Gabas Junior e Arara (2009)]:

O índio coruja tinha uma esposa. Eles moravam no tronco de uma árvore. Ele fazia cocô lá mesmo e dava para a mulher dele dizendo que era mel. Ele fazia mel de cocô para ela comer, feito água, mas meio grosso. A mulher não gostava. Aí um dia ela foi embora e deixou ele. O índio coruja ficou triste, fazendo mel com as próprias lágrimas, furando o próprio olho.

Mas ele continuou aprontando com os outros animais. Um dia ele matou um rato e disse que era uma anta. Ele enrolou com muita palha, cobrindo, cobrindo, até enganar os parentes. Os parentes ficaram brabos e queriam matar ele, matar esse, matar o índio coruja. Então o índio sapo matou ele de verdade, fazendo ele

ficar cego. Dizem que ele morreu.

Só que o índio sapo queria mesmo era a mulher do índio coruja. Ele pensou que ela ia gostar dele, mas ela não quis ele. Ela disse que o índio sapo era magro demais e que ele não tinha bunda. É que ele tinha bunda seca, coitado. A mulher chamou ele de sem-bunda. Ele ficou triste, subiu numa árvore e desapareceu.

A mulher foi buscar ele. Ela mostrava a buceta dela, achando que ele vinha rápido: “Desce! Vem buscar tua comida!”. Mas o índio sapo só subia mais e mais, até ir parar no alto do céu. Ele se esqueceu dela e se agarrou no céu. Desde esse tempo, o índio sapo nunca mais desceu, ofendido. Até hoje ele canta triste.

### **A ANTA DO PAU GRANDE**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Mindlin e Surui (1996)]:

Ela tava de neném novo e quando é assim tem que ficar na maloquinha, separada das outras,

sem trabalhar, só cuidando do neném. Tava gooorda! Mas aí todo dia ela dizia que ia mijar no mato, bem longe, e conseguia sair sem ser notada. Chegava lá ela dizia assim:

- Gare, gare wô! Gare, gare wô!

A anta, com aquele pau enorme dela, vinha logo respondendo:

- Xur...xur...

Ela abria logo as pernas para a Anta.

Aí um dia o povo achou estranho ela ir tão longe mijar e desconfiou. Foram bem cedo para o mato, antes dela e encontraram o lugar onde ela costumava deitar com a Anta. Aí viram tudo e foram avisar o marido dela.

- Tem alguém lá na floresta comendo aquela-que-você-come-sempre, a sua mulher!

O marido no outro dia foi bem cedinho para o mato e fez do jeito que tinham contado que ela fazia. Ele disse:

- Gare, gare wô! Gare, gare wô!

A anta, com aquele pau enorme dela, veio respondendo:

- Xur...xur...

Só que o marido tava escondido atrás das árvores e matou ela com umas flechadas.

Ele cortou o pau enorme da Anta e pendurou na porta da maloca, onde as pessoas sempre passam. O pau tava pingando. Ele foi chamar a mulher e pediu pra ela catar os piolhos dele, sentada bem embaixo do pau da anta.

- Que é isso pingando na minha cabeça?, ela disse pra ele, toda molhada.

Ele disse:

- Agora tá com nojo, mas esse pau entrava em você todo dia!

Uns dizem que ele matou ela. Mas eu acho melhor inventar que a mulher engravidou do pau pingando na cabeça dela e não morreu não. Teve foi um filho estranho. Meio cobra, meio anta, meio gente, que depois comeu o marido.

## **O TATU ESPERTO E O JABUTI ENGANADO**

[Narrativa adaptada por mim, a partir dos escritos de Els Lagrou (2009)]:

Numa tarde quente, o tatu e o jabuti conversavam debaixo de uma árvore. Eles ainda tinham forma de gente. Eles estavam cansados de não fazer nada. Aí

o tatu propôs que eles trocassem de roupa. O jabuti usava só uma camisa leve, enquanto a roupa do tatu era grande e pesada. O jabuti estranhou, ele era bem menor que o tatu e tinha pouca roupa;

então ia ficar pequena nele e não ia vestir direito. Por outro lado, como o tatu era maior e tinha roupas pesadas, ia ficar tudo muito grande no jabuti. Só que o tatu esperto conseguiu convencer o jabuti, dizendo que era por pouco tempo. Então eles trocaram. O tatu se sentiu muito bem, com a veste menor, o que deixava ele bem mais ágil. Mas o jabuti se sentiu péssimo. A roupa do tatu ficou enorme, aquela carapaça dura, grande e forte, era muito pesada para o corpo dele. Ele mal conseguia se mexer e andar.

Ficar em pé só se fosse encostado na árvore. Ele até se escondia dentro da roupa!

O tatu se aproveitou da situação e saiu em disparada,

traíndo a confiança do jabuti. O jabuti até tentou correr atrás dele, mas, sem forças, caiu de costas, rachando em muitos pedaços a pesada roupa do tatu que ele usava. Foi assim que a forma deles deixou de ser humana. Até hoje, o tatu passa a vida se escondendo do jabuti, cavando buracos e se metendo dentro deles. O jabuti não

desiste, vai devagar e sempre atrás das tocas do tatu. Se ainda hoje se encontra jabuti em buraco de tatu, é porque ele continua procurando. O jabuti quer convidar ele para uma festa, em que as roupas possam finalmente ser destrocadas e ele ficar mais à vontade.

...

## REFERÊNCIAS

FAUSTO, Carlos. **Inimigos fiéis**: história, guerra e xamanismo na Amazônia. São Paulo: Edusp, 2014.

GABAS JÚNIOR, Nilson; ARARA, Sebastião Kara'yã Péw (Orgs.). **Mitos Arara**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2009.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios Taulipangue e Arekuná. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.29-228.

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

\_\_\_\_\_. O riso grotesco e o riso festivo: narrativas e performances kaxinawa. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (Orgs.). **As festas e os dias**: ritos e sociabilidades festivas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p.169-196.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido** (Mitológicas v.1). 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

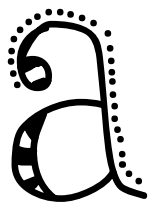
MINDLIN, Betty; SURUÍ, Narradores. **Vozes da origem**: estórias sem escrita. São Paulo: Ática, 1996.

OVERING, Joanna. The efficacy of laughter: the ludic side of magic within amazonian sociality. In: OVERING, Joanna; PASSES, Alan (Orgs.). **The anthropology of love and anger**: the aesthetics of conviviality in native Amazonia. Londres: Routledge, 2000. p. 64-81.



# Chão





rmar o terreiro, pisar o chão. Lançar as fundações, os pilares da casa, da maloca, do corpomaloca. Fincar o pé, aterrar o corpo. Correr, bater os pés com força de propulsão. Cair, lançar o corpo subitamente, senti-lo doer, sujar, molhar. Chão encharcado, arenoso, duro, de terra batida, de argila. Chão de plantações, chão de raízes de plantas que curam. Chão de madeira, das casas estilo palafita, pela beira dos rios. Chão de lajota, nas casas e apartamentos das cidades. Tronco que cai no chão, toras transportadas pelo rio, em balsas, pela madrugada. Rio de toras legalizadas, rio de toras clandestinas. Chão de asfalto, estrada aberta nas clareiras da Amazônia. Chão outrora habitado, hoje alagado, lago de hidrelétricas. Chão outrora pouco iluminado, protegido sob a copa de árvores, hoje geometricamente demarcado, área de plantação latifundiária. Chão de vegetação rasa, área de criação de gado. Chão de pés humanos, de patas de bicho, de tantos seres.

Procurávamos por um chão para Curupirá. Mas há tanto chão pelas Amazônias, que é difícil saber onde pisar. Então, como fazer um chão? Cortando pedaços de lona de algodão cru. Costurando os pedaços de lona de algodão cru um a um. Gastar um dia inteiro costurando os pedaços de lona de algodão cru um a um, sentindo o peso da lona, o peso do chão. Ao invés de pesar sobre o chão, senti-lo pesando sobre mim, sobre meu colo, enquanto costuro. Sustentar o imenso chão no colo, cada vez maior, cada vez mais difícil de carregar. Perceber que não posso sustenta-lo por inteiro sobre mim, que é pesado demais. E então aderir ao tecido-chão, emaranhar-me, dar a ilusão de vesti-lo, quando, na verdade, ele derrama por sobre meu colo. A mulher costura, até perceber que, ao tentar unir todas as partes de lona, já não pode carregar o chão, pesado, imenso.

O que pensava a costureira com aquele chão que se esparrama do colo? Chão, Amazônia, Brasil. Os primeiros nomes que me ajudam a nomear este chão. Nomes inventados, pesados, sustentados pela ideia de Estado-Nação, incapaz de comportar tudo o que foi agregado sob o nome de Brasil e mesmo de Amazônia.

A ideia de Estado-nação é uma das instituições que sustenta a globalidade do atual padrão de poder. Talvez isto me pese no colo. Segundo o sociólogo peruano Anibal Quijano (2005), esse padrão se instaura sob a ação de estruturas de controle das relações sociais, em todos os âmbitos da existência. Tais estruturas são regidas por instituições hegemônicas, produzidas no processo mesmo de formação desse poder, que atuam em interdependência uma da outra. O moderno Estado-nação é uma delas, atuando no controle da autoridade, seus recursos e produtos. Além dele, há também a empresa capitalista no controle do trabalho, a família burguesa no controle do sexo, e o eurocentrismo no controle da intersubjetividade.

O Estado-nação se forma pela nacionalização, individualização de uma sociedade entre as demais, explica Quijano (2005). Toda sociedade, porém, é uma estrutura de poder e poder implica a articulação de formas de existência social não somente diversas, como dispersas, em uma totalidade, uma sociedade, uma nação. Esse processo é sempre parcial e implica a imposição de alguns sobre os demais, num esforço político de homogeneização das diferenças entre os membros da nação. Há formas distintas de compreender como se deu a formação dos Estados-nação no mundo, mas o autor ressalta como, no caso da América Latina, esse processo esteve longe de ser democrático e não implicou a descolonização das relações sociais.

O processo de homogeneização dos membros da sociedade imaginada de uma perspectiva eurocêntrica como característica e condição dos Estados-nação modernos, foi levado a cabo nos países do Cone Sul latino-americano não por meio da descolonização das relações sociais e políticas entre os diversos componentes da população, mas pela eliminação massiva de alguns deles (índios, negros e mestiços). Ou seja, não por meio da democratização fundamental das relações sociais e políticas, mas pela exclusão de uma parte da população. (QUIJANO, 2005, p.133).

Largue o peso do chão. Não há como carregar tudo isso. Além do peso da homogeneização das populações, haveria que se carregar também o poder global, suas artimanhas, instituições. E o chão que costuro, onde atuo, no qual me deito, arrasto, pulo, danço e brinco, em Curupirá, não representa Brasil, nem Amazônia, nem qualquer aldeia,

um lugar localizável. Não há que representar nada, não está no lugar de nada, nem reúne tudo em um só.

O que acontece ali, entre a atriz e a máquina de costura, não passa pela representação. Máquinas de costura tecem uniões instáveis, presas por fios que podem ser cortados, rompidos, tecidos cortados e recosturados; os chãos feitos em máquina de costura são assim. Diferentes são as máquinas do poder. Elas fazem tudo parecer uma coisa só, reunidas, atadas, discurso democrático, silenciando as diferenças daqueles que permanecem à margem do processo; assim fabricam chãos excludentes. Mas todo chão é inventado e, com ele, os que nele habitam.

Toda região, identificada como porção do território de um mapa, é uma complexa construção política. Gonçalves (2012) me faz lembrar que o processo de constituição da região Amazônica, tal como entendo que ocorre com o Estado-nação brasileiro, não é ingênuo, nem simples. Aqui existiram e seguem acontecendo disputas não somente na convenção do território compreendido como Amazônia, que corresponde a cinquenta e quatro por cento do território brasileiro, como também na imagem que se constrói a respeito da região. Imagens *sobre* a região, não *na* região, já que constantemente é propagada a ótica dos colonizadores, não dos habitantes, desde o começo da colonização.

Esse processo de invenção da Amazônia segue ocorrendo, continua Gonçalves (2012), de maneira que ainda hoje este chão é marcado por uma série de significados distintos para os habitantes e para os que não habitam este território plural. Para os de fora, “Amazônia” é um termo que designa algo mais homogêneo, de grande extensão territorial, clima quente e úmido, coberta por densa floresta tropical e banhada por grande bacia hidrográfica, com população rarefeita de indígenas e caboclos, principalmente, e constituída por muitas riquezas naturais. Esta, porém, é uma visão que pouco se afina à experiência dos que vivem por aqui.

Para os habitantes da própria região, a “Amazônia” é um termo vago, que adquire múltiplos significados correspondentes aos mais diferentes contextos socioecológico-culturais específicos que são os espaços do seu cotidiano. Assim, enquanto para uns de fora, “Amazônia” aparece no singular, para outros, isto

é, para os que nela moram- ela é plural e multifacetada. [...] Afinal, os diversos povos que já habitavam há milhares de anos essa vasta porção territorial que se convencionou chamar de Amazônia, plasmaram ao longo do tempo diferentes territórios onde desenvolveram múltiplas culturas. Não tinham, em virtude disso, uma identidade única. Para os colonizadores, sim, eram *nativos*, eram *índios*, eram *aborígenes* expressões que, desse modo, os integrava numa única categoria. Eles eram, na verdade, *não brancos*, uma primeira maneira de *não ser* (GONÇALVES, 2012, p.18-19).

Costurar, unir pedaços, tecer fios, mas não permitir que se enrijeça o solo em uma identidade única. Eu haveria de começar a procurar por imagens que me fizessem pensar por vias que não sustentassem o discurso e as práticas de colonização. Um chão fincado nas Amazônias de floresta profunda, captura das pisaduras da atriz em Ato de Traquinagem, situado no território poético de Curupirá, abandonando o território universal, discurso pronto. Como habitante desta região, mas principalmente como criadora de Curupirá, era preciso buscar por imagens de um território multifacetado ou, como prefiro, multipoético, onde é possível existir e inventar existências.

Os pés da mulher na máquina de costura estão quase totalmente escondidos, a não ser por um pequeno pedaço que se deixa entrever pelas dobras da lona-chão. Os pés estão parados, movimentando apenas o pedal da máquina, por debaixo de tanto chão. Escondidos ou abrigados? Aqueles pés movem-se por muitos territórios, caminham em diferentes espaços, caminham na diferença. Por onde caminharam meus pés, por onde tenho existido nos caminhos desta pesquisa? Agora sentia menos a pesada lona de algodão, que a memória dos meus pés, repletos de terra, lama, água, folha, nas camadas de sensações que se acumularam na sola dos caminhos de floresta. Meus pés se punham a lembrar. Lembranças entre imagens e escritos poéticos, que invento serem produzidos no ato de costura do chão, e que se encontram no início deste afluente.

Muito chão passeava pelo corpo da mulher na máquina de costura. As imagens, as memórias, os sentipensares sobre Amazônia, sobre a Floresta, sobre o vivido. Em estado de invenção, nós, artistas, reviramos o mundo como quem remexe armários, vasculhando, procurando, sentindo tudo o que se avizinha do processo de criação, como mundos que descobrimos e/ou fabricamos para compor a obra. Cada lembrança é

como algo que encontro nesse vasculhar, elas me vêm espontaneamente e eu encontro trechos delas em tudo de Curupirá.

Cada passar da agulha da máquina pelo algodão cru de lona, cada pressão dos pés da costureira sobre o pedal era como tentativa de tecer algo, artesanalmente montar pedaços de imagens sobre as quais fincar os pés em cena, com cuidado para não pisar onde não devia.queria.desejava. A memória dos pés tecendo junto com a máquina, tantas sensações circulando, as imagens sobrepondo-se, experiências para além das imagens, das linhas e panos tecidos. Então, quase sem que se percebesse, o chão de lona ficou pronto, uma primeira camada do território multipoético desejado.

Noutro dia, o chão tornou-se também redondo e teve as bordas costuradas para que não desfiasse, trabalho conjunto meu e de Iara Souza. A forma arredondada era uma escolha deliberada que encontrei por entre as memórias de meus pés, o círculo roçado aberto para a festa na floresta, mas também como desejo de estar cercada de presenças por todos os lados. Ao todo, alguns dias de trabalho, até que o chão pudesse deixar meu colo, largar-se no solo e eu passar de costureira a atuante sobre ele.

O chão tornou-se uma moldura para a cena, vinda de baixo. Eu estava certa, mesmo que meus olhos vissem outra coisa, que aquele chão nunca foi branco. Ele esteve tingido, durante todo seu processo de criação, das cores, texturas e afetos que eu pinteï em cada movimento de feitura. O branco era uma ilusão.; uma demarcação de meu espaço de atuação que mal cabia na sala. Território demarcado, multipoético.

Armar o chão seria como roçar um pedaço de terra e preparar o terreiro para a festa, para o acontecimento, como vi acontecer em minhas andanças. Ou algo como limpar de vegetações altas um caminho pela mata, para o plantio, para caminhar, para um campo de futebol. Eu senti, então, necessidade de limpar o chão, abrir espaço. Eu sentia necessidade de marcar o espaço de acontecimento de Curupirá, delimitá-lo de alguma forma, para realçar o que ocorre em cena. Assim começou minha necessidade de demarcação. Mas pensar em demarcar territórios atravessa e está além da criação poética, implicando direitos e

condições de existência dos povos indígenas no país, imbricados ao chão destas Amazônias e ao de Curupirá. Afinal, por que demarcar?

Em publicação que discute e mapeia os embates pela demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, terra onde habitam os povos onde vive Makunaima, Beto Ricardo e Márcio Santilli (2009) relembrem que os estados coloniais e depois nacionais se sobrepueram à ocupação já existente, de milhares de povos indígenas. Sim, este chão nunca foi branco, nem no sentido da cor da pele, nem no de vazio. Nunca houve vazio territorial na Amazônia. As formas de ocupação seguiam padrões próprios, milenares, que foram desrespeitados pela imposição dos Estados e que, aliás, ainda são mais eficazes que os modelos clássicos de ocupação impostos à região. Nesse processo de imposição, grupos indígenas foram escravizados, cooptados, massacrados ou infectados por doenças. E, mesmo com esse lastro histórico, no Brasil vivem mais de 300 povos indígenas, falando mais de 200 línguas distintas, distribuídos entre mais de 600 terras indígenas, já demarcadas ou em algum grau de reconhecimento oficial<sup>1</sup>. A Constituição de 1988 reconhece o direito originário dos povos indígenas brasileiros sobre as terras que tradicionalmente ocupam, como também às suas formas de organização social e de manifestação cultural. Mas as ameaças às formas de vida e à própria existência dos povos, suas línguas e manifestações, seguem em plena ocorrência e a própria Constituição, aliada a outras legislações de âmbito mundial, vem sendo desrespeitada neste momento pelo (velho) novo (des) governo brasileiro.

“O direito originário não é uma dádiva, é um reconhecimento. Decorre de uma anterioridade histórica que não pode ser ignorada. Já não se criam ‘reservas indígenas’ mas se reconhecem ‘terras indígenas’ ocupadas ou se reparam esbulhos recentes”, afirmam Ricardo e Santilli (2009, p.32). A extensão dessas terras não se constitui privilégio, mas resultam de ocupação efetiva. A suposta correlação disforme entre extensão territorial e densidade demográfica é equivalente às áreas destinadas a uso militar, às grandes propriedades rurais, dentre

---

<sup>1</sup> Os dados foram atualizados por mim a partir do Censo 2010, que pode ser lido no site: <https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>.

outras, o que desmonta os discursos de que este território amazônico é muito vazio, branco, por assim dizer, e que há, portanto, muita terra para pouca gente.

Eu diria doutra forma: há pouca terra, para todo funcionamento da maquinaria neoliberal. Na mesma publicação, Dalmo de Abreu Dallari (2009) opina, e eu endosso sua afirmação, que a motivação para as agressões aos direitos indígenas, dentre eles as constantes invasões de suas terras e, acrescento eu, as políticas contra demarcação e proteção desses territórios, são ambição econômica e conveniências políticas e oligárquicas. O desejo é de apossar-se de riquezas como terras, riquezas minerais, madeiras, conhecimentos tradicionais, etc. Nesse pernicioso processo,

deve-se registrar a predominância de valores sociais maliciosamente inculcados mediante divulgação insistente dos grandes meios de comunicação de massa, difundindo a farsa da globalização, a afirmação de que já não se justificam, por não serem necessários nem convenientes, os controles sociais para proteção das pessoas e dos grupos sociais e de seus direitos. Inventou-se e se difunde com insistência a ideia de um neoliberalismo, com plena liberdade para todos, deixando-se na sombra o fato de que isso significa, na realidade, entregar a humanidade à ditadura dos senhores do dinheiro (DALLARI, 2009, p.52).

Demarcação já<sup>2</sup>! Demarcar o território da cena, demarcar espaços de direito originário dos povos indígenas amazônicos. Não somente demarcar, desmontar o discurso neoliberal e as práticas violentas a ele associadas. Desmontar a ditadura dos senhores do dinheiro, a ambição disfarçada de discurso sobre terras e produtividade, a farsa da globalização, sustentar essas utopias como uma opção de vida, como camada de criação de um espaço multipoético para Curupirá. Mas desmontar também a ideia de que indígenas são somente os que vivem nesses territórios, ou que devem viver apenas ali, que não devem se deslocar, cruzar fronteiras. Meu chão não foi costurado para ser fixo

---

<sup>2</sup> Inspiro-me no vídeo “Demarcação Já!” produzido por uma reunião de associações, no qual diversos artistas e pesquisadores reivindicam a demarcação das terras indígenas, com base no direito originário e que pode ser visualizado na plataforma virtual You Tube (APIB; MOBILIZAÇÃO NACIONAL INDÍGENA; GREENPEACE; ISA, 2017).



e, se a demarcação é importante, também o são as múltiplas formas de existência dos indígenas amazônicos.

“Deixa o índio lá” não é suficiente<sup>3</sup> e pode até gerar conclusões dúbias. Deixe e perceba os indígenas onde quiserem estar. Eles estão lá, mas também estão aqui. É o alerta de Silvia Rivera Cusicanqui (2015), sobre os discursos e práticas que acompanham a política de demarcações, sobre os quais também é preciso pensar. Ela se refere ao caso boliviano, mas acredito que sua discussão pode ajudar complementar a compreensão e a luta por direitos no Brasil, como também a camada poética que eu crio em escrita quando resolvo revirar armários e fabricar mundos para o chão demarcado de Curupirá. Não desejo atuar sobre um chão que lança os indígenas ao estereótipo dos seres que vivem distante, mantendo costumes “antigos”, como povos “originários”, minoria, ao ponto de produzir um ato que se sustente por exotização. Sim, alguns povos indígenas amazônicos vivem em áreas demarcadas de floresta- e estas áreas precisam ser garantidas-, mas há também os que vivem em grandes centros urbanos, os que migram, os que nascem mestiços e que aprenderam a não se reconhecer como tais. Não há minoria, há maioria esmagada pelo discurso do que vive distante no tempo e no espaço.

Cusicanqui (2015) ressalta que a trajetória dos discursos sobre indígenas na Bolívia passou de uma etapa em que se negava em absoluto sua existência política e cultural, para o momento em que sobressai a noção de povos originários, enclausurados em territórios fechados. Os discursos neste sentido são produzidos por uma elite crioula-mestiça, que detém os modos de enunciação, tornando os indígenas um ornamento retórico do poder, isto é, instrumentos de legitimação da palavra monopolizada por profissionais de classe média. Mais do que isso: com tal movimento, esses povos passam da condição de maioria, com consciência e condições políticas de se afirmar como tal, formada por numerosas e diversas formas de viver, para uma minoria restrita aos que vivem em terras indígenas, e ainda em modos de vida arcaicos.

---

<sup>3</sup> A frase foi retirada do mesmo vídeo citado anteriormente.

Não é que as terras demarcadas não devam existir. É que elas não podem ser a única política de Estado para os povos indígenas, nem servir de sustentação a essa outra estratégia colonizadora de produção de não existências. Os discursos sobre os quais se refere Cusicanqui (2015) restringem os indígenas à vida em áreas demarcadas, excluem a existência e as condições de vida dos que escolhem ou necessitam estar fora desses territórios, e mesmo dos mestiços. E mais, também os mantém na retórica do “originário”, ou seja, viventes em um espaço anterior à história, estático e repetitivo, no qual se produzem sem cessar os “usos e costumes” da coletividade. Em contraste, os enunciadores do discurso sobressaem como evoluídos, contemporâneos, além de encobrir e silenciar sobre os graves problemas de violência física e simbólica que se exercem sobre indígenas nos diversos cenários de seu estar e habitar, no seu incessante cruzamento de fronteiras, no que a autora chama de diásporas migratórias e itinerâncias identitárias.

Sinto remexer-se sobre o chão de lona muitas experiências que se relacionam a essas questões. Mas uma, em especial, sobressai. Em 2017 começaram a chegar a Belém os primeiros imigrantes indígenas *Warao*, a quem as pessoas comumente se referem apenas como “os venezuelanos”. Esse povo tem uma longa trajetória de imigração nos últimos anos, devido, principalmente, às difíceis condições de vida em suas terras no delta do rio Orinoco, marcada por uma série de interferências nefastas à ecologia e aos modos de vida de populações locais<sup>4</sup>. Hoje, são inúmeras famílias em grandes centros urbanos do Norte brasileiro, como também em Belém; eles não param de chegar e são facilmente vistos pelas esquinas do centro da cidade, em condições extremas de vulnerabilidade, invisíveis, em muitos aspectos, às políticas públicas de assistência social, saúde e educação. O debate sobre demarcação não é suficiente, por exemplo, para dar conta da complexidade dessa situação.

O chão demarcado me conecta à situação das terras indígenas na Amazônia, como também me desafia a pisar em trilhas de indianidade que vão além desses territórios. Sigo em busca de fabricar condições de

---

<sup>4</sup> Para saber mais sobre os Warao, sugiro consultar Gassón e Heinen (2012).

existência sobre ele. A textura da trama da lona é grossa, o pano é pesado e foi escolhido pela possibilidade mesma de pesar sobre o solo, para manter-se no lugar, mesmo com toda minha movimentação sobre ele. Eu o habito, o corpo todo se envolve na invenção de possibilidades e experimentações. O que ele foi se tornando está envolto nessas sensações, aliadas e para além das discussões que são acionadas na máquina de costura, na lona sobre o chão, nesta escrita.

Revisito as complexas imagens, escrituras, embates e resistências que me atravessam quando sentipenso em chão e o que meu corpo reivindica é a celebração de risos que o atravessam, **COMICIDADES AMERÍNDIAS** que estão longe de serem ingênuas e apartadas de todas as ameaças e re-existências atravessando os mundos em que são produzidas. O chão certamente não devia permanecer branco. E então relembro a voz de Iara: “Devíamos encher esse chão de pés. Pés vermelhos, de criança”. Tenho dois sobrinhos gêmeos, dois amores de vida, tão espertos, quanto traquinos: Antonio e Roberto. “Titia tem uma surpresa para vocês. Que tal a gente brincar de pintar um pano enorme usando os pés?”.

Virar. Virei meus pés. Sou o Curupira.

Virei, não para ser do contra. Virei por imaginação, indignação, rebelião, revolução.

Tudo é muito certo, redondo e quadrado no mundo dos grandes homens e das grandes mulheres, dos pés para frente e calcanhares para trás.

Nada é certo. Não são certas as contas do patrão. Não é certo a terra grande ficar para pequenas gentes. Não é certo andar com os pés direitos se tudo, para quem trabalha, anda para trás.

[...] O Curupira chama todo mundo da floresta, de árvores e casas, a seguirem contrários a tudo que não seja alegria, folia, viração, revolução.

E não adianta virar o olho.

Não adianta pensar em virar. O pensamento não move montanhas.

É preciso virar o pé.

Fincar o pé.

[...]

Nos pés virados, a bronca em dizer basta!

Basta de tanta ordem para frente.

Basta de coisas e de bichos e de gentes indo em uma só direção.

Virar os pés. Como Curupira.

Virar a cabeça.

Virar o jogo.

Virar a mesa.

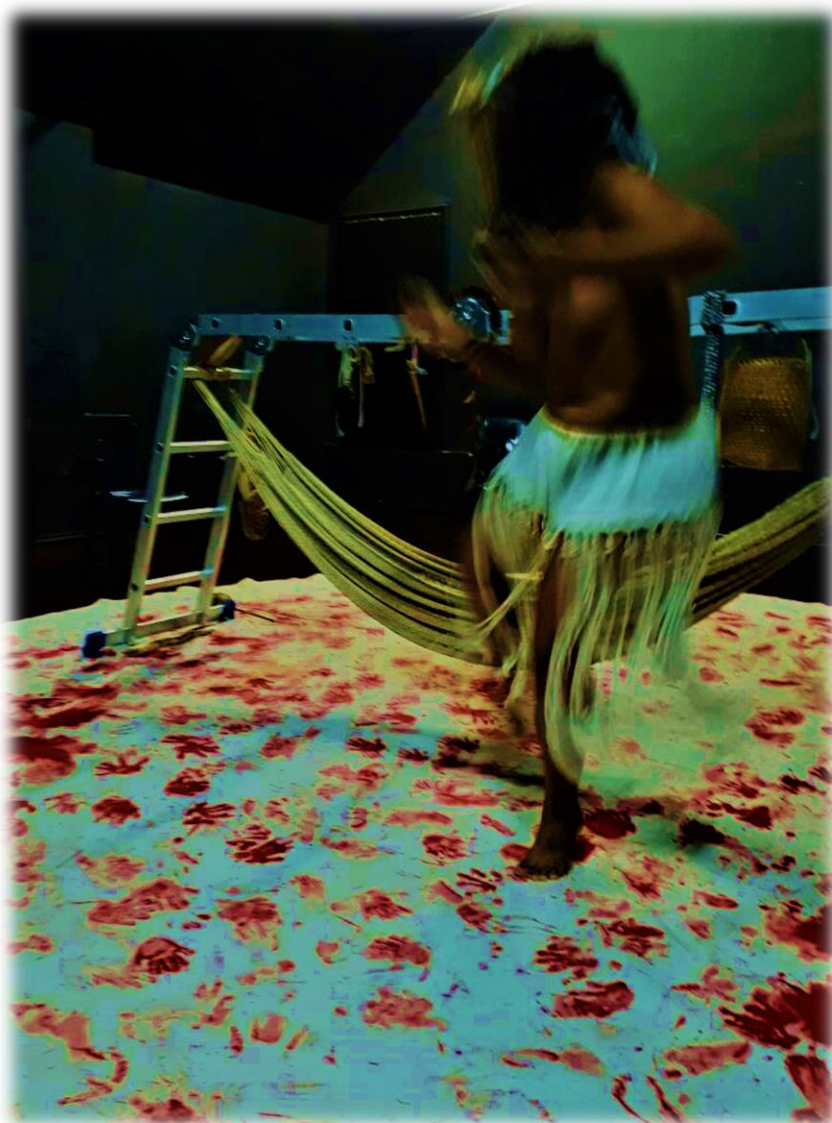
Virar a vida (GÖETTERT, 2006, p.19-21).



O chão tornou-se repleto dos afetos que circulam entre meus curumins e eu. Repleto de pegadas... e de mãos. Como convencer meninos traquinos a usar somente os pés, numa brincadeira de pintar livremente o chão? Não convencer. Deixar que brinquem, produzam alegria, riso, prazer. Que usem tudo, mãos, pés, energia de vida e confundam a ordem, os grandes, o latifúndio, o certo, os caminhos todos retos. Pés de Curupira, pés virados em todas as direções; viração, alegria, folia. Mãos e pés misturados, não havia rumo certo; de tão virados, já teriam confundido tudo, não havia mais um só modo de caminhar. Basta de ordem para frente. Os pés virados do Curupira caminham em direção contrária à colonialidade, ao neoliberalismo, a toda forma de exploração. Um convite a virar os pés, como já sabe o leitor, produzindo comicidade, deixando que os risos da Amazônia de floresta profunda revirem os caminhos.

Agora o chão era salpicado de pés e mãos vermelhos, e eu tinha a sensação de que meus sobrinhos traquinos estariam comigo, uma presença alegre e amorosa. Mas haveria mais naquela vermelhidão, para além da viração do Curupira e de meus afetos. As marcas vermelhas

passaram a convocar também a imagem de sangue derramado, sem que isto pudesse ser previsto. Em ensaios abertos, cada vez que eu via as marcas no chão, era como se estivesse também pisando sobre morte, violência, massacre e resistência.



Na imagem, um vulto de mulher se move sobre aquele chão salpicado de manchas vermelhas. Não sei ao certo a natureza desse vulto, mesmo que tenha a certeza de ter estado ali, em cena. É que a imagem me provoca uma parada, um engolir de saliva. Eu dançava, pulava ou simplesmente andava inventando modos de mover-me? Não sei. Ou melhor, não era um “eu”. Eram seres, multidões. Também não eram apenas mãos de meus sobrinhos. Era uma traquinagem com o que previ para aquele

chão, ele atravessou a racionalidade, o discurso e revelou surpresas poéticas. A surpresa, porém, faz-me engolir seco. O vulto atua sobre a vermelhidão de muito sangue, o que escorre e o que, mesmo guardado no corpo, é derramado sem que se desfira golpes físicos. Eu sinto que o vulto denuncia. E sobre todo aquele soco de realidade, eu vejo a criatura sobre ele, ente em multiplicidade, denunciar o chão, esmagá-lo, resistir e doer-se dele.

Há muito sangue derramado entre os que caminham com pés virados para trás. Além do lastro histórico, o mais recente Relatório Violência contra os Povos Indígenas no Brasil, publicado anualmente pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI) , aponta aumento em praticamente todos os tipos de violência tipificados no documento (inseridas nos seguintes grupamentos: violência contra o patrimônio, contra a pessoa, por omissão do poder público, e contra os povos indígenas isolados e de pouco contato). Crimes como violência sexual e lesões corporais tiveram significativo aumento. Chama também atenção a subnotificação dos órgãos responsáveis com relação a casos específicos de violência, como assassinatos, além da organização dos poucos dados existentes, em importantes classificações como distribuição por faixa etária, povo e condições de ocorrência. Isto sem mencionar os alarmantes casos de suicídio e mortalidade de crianças, também subnotificados, assim como todos os dados de invasão de terras e roubo de recursos, e de descaso do governo com políticas fundamentais de saúde e assistência, que também são responsáveis por derramamento de sangue (CIMI, 2018). E os dados são de 2017. Fico me perguntando como serão os dados de 2019... E o que fazer para impedir que isso ocorra.

Não vou me ater a um por um desses dados, não é meu objetivo aqui. É que o sangue que vejo sobre aquele chão de Curupirá tem sido derramado na Amazônia há quinhentos e dezenove anos sem parar. E eu não me refiro somente ao sangue da violência, mas também ao daqueles que morrem ou são feridos em defesa da causa, indígenas e não

indígenas. Sou capaz de sentir Chico Mendes<sup>5</sup> por entre os pés vermelhos daquela lona. Assim como sinto derramado ali o sangue de presenças não-humanas que resistem e sofrem extermínio, através dos modos de vida e sensibilidades de mundo dos povos contra os quais se dirigem violências de diversas ordens, que incidem inclusive sobre seus saberes. É mesmo necessário e urgente aprender a caminhar noutras direções.

Por muitos ensaios abertos, eu insisti naquele chão, por tudo o que ele se tornou no ato. Dizendo melhor, peitopensando a natureza de Curupirá, eu tive necessidade de atuar sobre aquele chão durante certo período. Para o ato acontecer, precisei desse chão, menos para experimentá-lo, que, talvez, para estar com todas as marcas que ele revelou no processo. Isto foi verdadeiro por um tempo. Ocorre que, se o discurso que ele imprimia na poética, ao menos para mim, era surpreendente e me movia, devagar ele parecia se descolar do que acontecia ali. Durante os ensaios, ouvi de quase todos os participantes que o chão estava estranhamente deslocado. Não é que o discurso não coubesse, ou que a lona salpicada de vermelho não fosse constantemente recebida pelos demais em sua força. É que era necessário acrescentar outras camadas poéticas, as que havíamos trabalhado até então não eram suficientes. Além disso, mesmo com o peso da lona, em certos tipos de solo ele não fixava, atrapalhava meus movimentos, e isto passou a limitar minha atuação. O chão não estava pronto e eu passava a ter outras necessidades para atuar sobre ele.

Vasculhei camadas possíveis nos armários da artista, no ato de revirar mundos em criação. Algumas imagens específicas saltavam diante de meus olhos, contaminados que estavam pelo sangue que o chão revelou por entre os pés e mãos vermelhos de traquinagem. Eram cenas que contrastavam com a memória de meus pés, dos postais<sup>6</sup>. Eu vi tanta

---

<sup>5</sup> Chico Mendes (1944-1988) foi um grande nome da luta em defesa da floresta, dos direitos dos trabalhadores dos seringais, da resistência contra a ditadura e a favor dos direitos dos trabalhadores no Acre. Seu legado repercute até hoje. Foi assassinado a mando de um grileiro de terras. Para saber mais: <http://memorialchicomendes.org>

<sup>6</sup> Os postais são encontrados apenas na versão impressa desta tese.

beleza, tanto chão instigando escrita e vida poética. Mas o cenário do chão onde vivo, nestas Amazôniaas, pode ser bem diferente.

O próximo passo de intervenção sobre a lona salpicada de vermelho seria talvez imprimir marcas dessas dores de floresta que se alastram matadentro, interferências no pano a partir de imagens, que guardamos no corpo, do lucro ruminando sobre o chão amazônico. Um grito de socorro por Curupira, para Curupira. Esse grito é mais atual do que Iara e eu gostaríamos, a ameaça volta a ser ainda mais gigante, mais de quarenta anos depois de um dos piores períodos da história para a região e para a vida dos povos indígenas. Na página a seguir, uma montagem com alguns imagens dessas dores, que me serviam de inspiração para intervir no chão.

A grande empresa se alastra matoadentro,  
os minutos do lucro ruminando.

Áreas improdutivas, cego pão  
de posseiros, lavradores, homens-terra  
com pastoris grelando em araguaias. . .

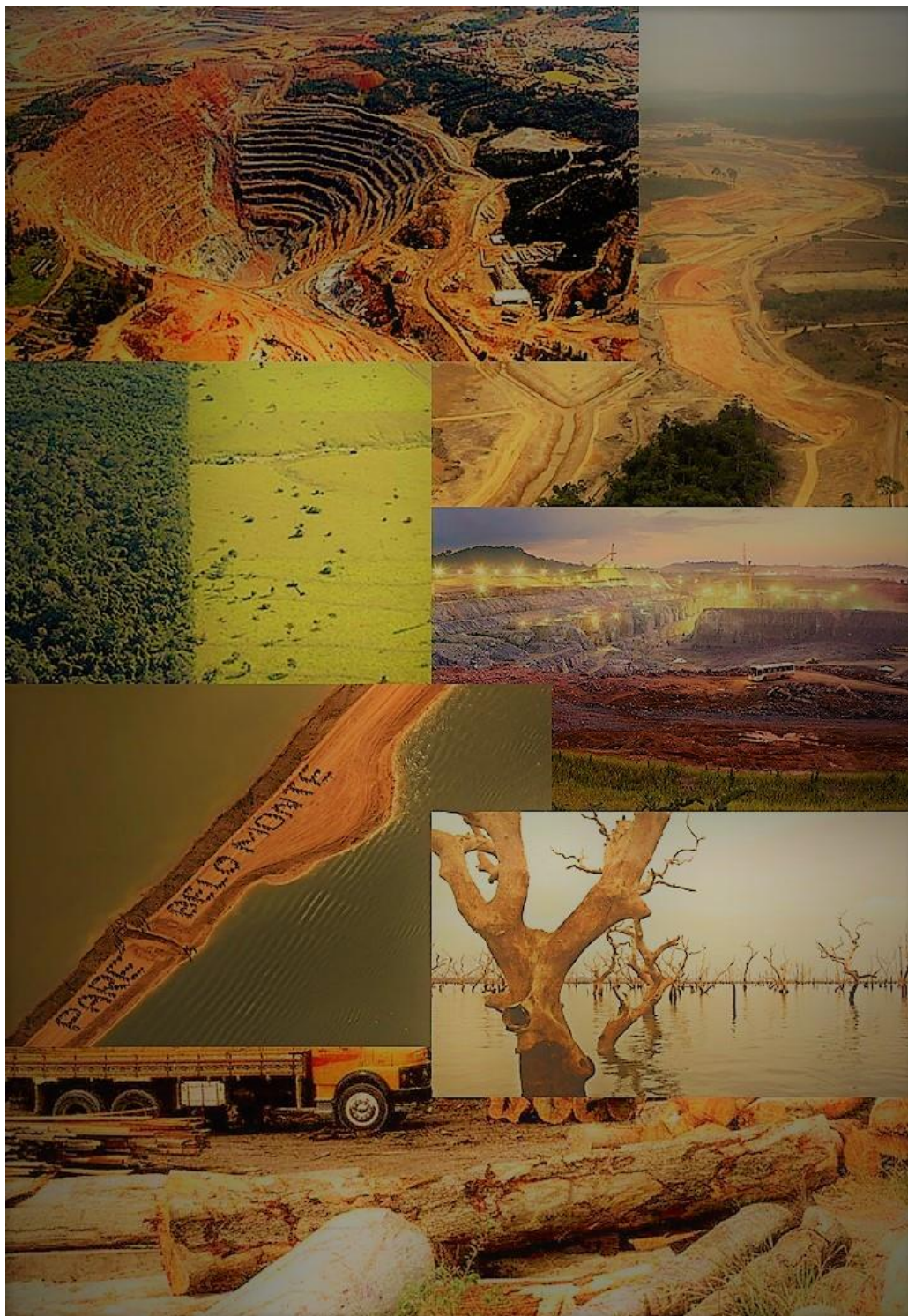
Talos de ais em lábios de barrancos mudos.

Oh! Curupira, meu guia nesta selva escura,  
A esperança deixei noutras comédias. . .

Ouçõ rumores de mãos  
De punhos contorcidos  
remos crispados  
falcas retorcidas  
e sucturis peçonhentas  
almas aviltadas  
e torturas  
de grileiros, tocandirass, ferroadas  
da mais-valia na carne do trabalho.

Em aquerônticas águas já banhado,  
nas brenhas e confins  
no breu das almas  
em lutulentas sombras arde o verso,  
onde o pungir da dor é mais profundo.  
(PAES LOUREIRO, 2015, p.158)





Os escritos do poeta infelizmente se atualizam na imagem e para além dela: os talos de ais seguem brotando e os rumores de dias difíceis são cada vez maiores. As ferrovias são provocadas por uma estranha e não tão nova união entre bala, bíblia, gado, agrotóxico e mercúrio. Sim, o sangue salpicado não era suficiente, o chão não estava pronto, as ameaças não cessam de aumentar. Junto com elas, os atos de resistência e re-existência.

Mais adiante respondo ao poeta sobre essa dor com a qual termina seus escritos.

Por hora, fiquei sem chão. Um dia Iara e eu retomaremos as intervenções sobre a lona salpicada de vermelho. Talvez se torne um objeto artístico e de denúncia por si só, talvez retorne a Curupirá, talvez eu o entregue para outro artista. Às voltas com o chão inconcluso, atravessada por tantas coisas que encontrei sob meus pés, além do problema do pano que deslizava e já era demasiado pesado, eu encontrei algo que transformou a necessidade daquela lona. Não tomou seu lugar, já que arrastou consigo a mulher na máquina de costura, os postais de chão, os pés de meus sobrinhos confundindo direções, o sangue e todas as camadas de destruição que encontrei em meu percurso de criação, como também a urgência multipoética de gerar existências.

Ainda não havia luz em Curupirá. O ato ocorria sob luz comum, qualquer que fosse o ambiente em que acontecesse. Isto, porém, nos incomodava, tanto a mim, quanto a Iara. Iara, que é iluminadora, foi a primeira a perceber que eu poderia ganhar mais possibilidades com uma iluminação criada para o ato. Alguns meses de ruminação, vasculhar armários, revirar mundos. Comecei a empreender uma busca por objetos luminosos. Compreendi que a luz não deveria ser fixa, mas permitir-se mover, transformar, tal como acontecia com meu corpo, com a **COSMODRAMATURGIA** como um todo. Foi então que encontrei, entre meus guardados de memória, um objeto que usei e que vi sendo usado por todos por ali, para circular pelas noites em Camicuã, no Jordão, em minhas andanças de floresta. Por vezes, era seus raios de luz que irrompiam toda a escuridão da mata. Lanternas... objetos luminosos que se anunciavam como bem mais que lanternas.

Era noite em Camicuã. Não tínhamos muito o que conversar. Havia pouco papo. Estávamos sentados na varanda, como fazíamos sempre, mas sem muitas palavras. Há tempos ouvia som de vozes conversando e risos, vindos da casa de trás, e sentia enorme vontade de ir até lá, onde jovens amigos estavam reunidos e pareciam divertir-se. Eu, porém, não me sentia bem deixando a casa de meu anfitrião, que ainda pouco me conhecia. Mas então as vozes passaram a cantar na língua Apurinã e pareciam mais próximas. Eu corri para a beira da varanda e estiquei-me para fora, a fim de ver melhor. Noite

escura, quase não enxergava os vultos que agora riam e dançavam, enquanto cantavam em frente à casa, apenas por diversão. Encontrei minha desculpa para ir até eles, os amigos que eu ouvia conversando e que agora estavam ali fora. No meio da escuridão, eu me vi cercada por aquelas vozes e a sensação no corpo dos pés que bailavam, batendo no chão. O que eu enxergava nitidamente era a luz de uma lanterna, que rompia a escuridão com seus raios, parecendo bailar junto com eles, naquela brincadeira. Mais do que isto: eles pareciam ser uma multidão, vozes que ecoavam pela luz.



Os raios de luz da lanterna acrescentavam àquele momento nuances de outras presenças, mistério, esperança, brincadeira; com a luz passeando pela noite escura, parada observando aquele acontecimento inusitado, eu era atravessada pela poesia e força do momento. Havia muitos motivos para não cantar, para entristecer, para sucumbir. O que fala mais alto, porém, é a vontade de viver, o dançar junto, acionar na memória os atos culturais que os constituem e transformá-los como desejar. Em tempos de escuridão, tudo isso parece abrigar-se naquele foco de luz.

Eram onze lanternas em Curupirá, onze focos luminosos. Eu fui experimentando uma a uma em sala de trabalho, até chegar a esse número, compondo uma luz que foi afinada depois com ajuda de Iara. Devagar, nova surpresa se apresentou diante de nossos olhos. A luz das lanternas pintava

um tapete luminoso no chão. Dizendo melhor, a luz das lanternas desenha um chão. Em cada foco, a lembrança das existências que não sucumbiram e seguirão lutando; a força da memória do que se vive junto, do que se ri junto, se partilha; barco, rio, folhas, o chão onde correm as crianças, a memória de meus pés que encontra um território possível para pisar, sem esquecer-se do que acontece no chão, mas instaurando presenças re-existent.

Lanternas que iluminam caminhos pela noite escura, pelos perigos, pelas dores. Mas não são as dores que são postas em relevo ali, e sim o que se produz sob a luz, uma luz que se acende de repente no meio da mata, no meio de tudo. Um, dois, três, onze focos. Depois, Iara me convence de que precisamos de ainda mais luz: não há que se esconder, há que se romper com a escuridão. Vinte focos de luz passaram a povoar o chão de Curupirá de luminosidades. Eu não fico com a dor, poeta. A dor me paralisa, a dor sozinha estigmatiza estas Amazônia. Sim, eu sinto, mas não fico com a dor. Eu fico com a arte, com a invenção de mundos possíveis, eu fico com as possibilidades inusitadas de um ou vários focos de luz. Quantos forem necessários para fazer ver.

[...] Não foi a noite que surgiu sozinha, de repente, para nós dormirmos. Assim, quem fez não foi outro. Não foi outro que fez anoitecer: foi Horonami, e apenas Horonami, quem soprou nosso sono-somente ele.

Qual a razão dessa procura: Como de dia ninguém parava de fazer sexo- vocês também não fazem sexo de dia?- e como a noite não existia- era sempre luz forte do dia- para ele esquecer os outros fazendo sexo, ele procurou a noite para envolver todos na escuridão.

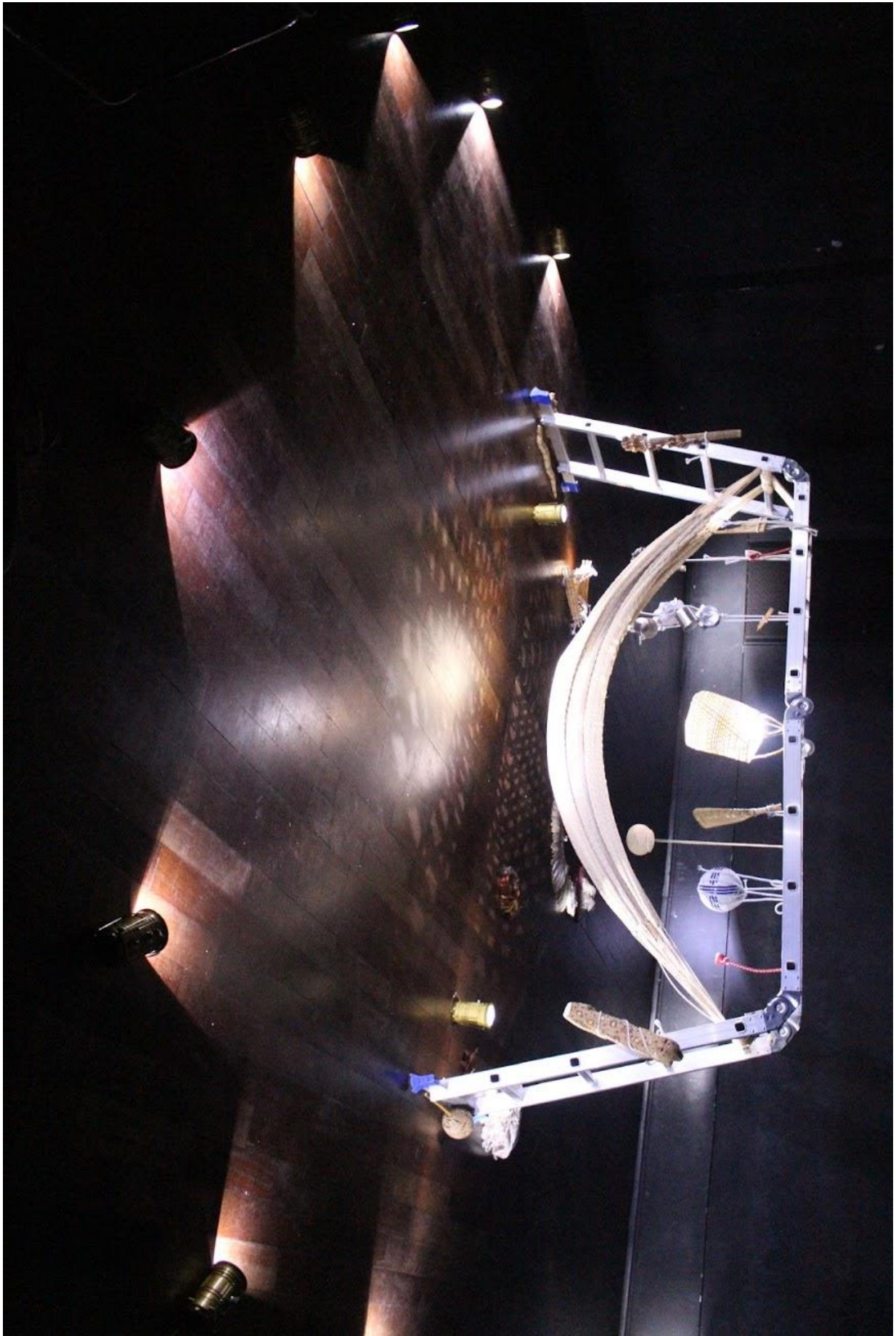
A noite estava empoleirada em cima de uma árvore não muito distante. Parecia com um mutum empoleirado, cuja calda repousava na parte alta de um galho inclinado de uma árvore *paikawa*. Assim era a escuridão. Apesar de a noite parecer um mutum, Horonami conseguiu encontrá-la. A noite também cantava como um mutum.

[...] Quando Horonami flechou o mutum da noite, apesar de estar perto de sua moradia e de retornar correndo, ele também sofreu, porque anoiteceu de uma vez. Depois de ter soprado a noite em todos os cantos, e de ter corrido, ele adormeceu. Naquela noite, os Yanomami também sofreram. Não anoiteceu devagar. Até Horonami passou fome, pois não tinha como fazer fogo. Ele acabou ficando na escuridão, apesar de estar perto do seu xapono. Como foi assim que aconteceu, a mãe dele também sofreu, todos ficaram tontos de fome à noite. A escuridão perseguiu Horonami bem de perto, e ele estava com fome. Depois de a noite apagar o dia, os que moravam com ele morreram de fome, pois comiam somente terra, comiam terra vorazmente e sofriam. Não sobreviveram. Até seu próprio cunhado sofreu e quase morreu. Horonami ficou angustiado.

Havia então três pajés: o avô, o avô mais novo e o cunhado, e eles esquartejaram a noite, fazendo reaparecer a luz do dia (YANOMAMI, 2017, p.17-19).

As luzes do chão de Curupirá esquartejam a noite, para gerar possibilidade de vida. A noite é necessária, ela traz o sono, o descanso; mas não é assim a noite sem fim, essa que mata de fome, essa que faz sofrer. Essa estranha noite interminável persegue bem de perto, chega de forma avassaladora, tonteia e impede que a vida siga. Contra essa escuridão, sob a força dos saberes xamânicos, reaparece a luz. Luz das lanternas que abrem caminhos, luz brincante, luz que convida a entregar-se aos prazeres e ciclos da vida. Chão de luz multipoético sobre e através do qual atuo e resisto em Curupirá.

Hoje desejo fazer Curupirá sobre esse chão de luz que se formou sob meus pés (ou sob minhas patas?). Não sei quanto tempo dura este chão, não sei o que acontecerá com ele. Até aqui, as lanternas já deram lugar a pequenos refletores movidos a bateria, que aumentaram a luz e me permitem modifica-la em ato, criando sombras e escuridões em pontos específicos. Ainda são focos de luz, em meu universo poético. Entre angústia e privilégio do incerto, reafirmo que tudo no ato se transforma, seguindo a necessidade de meu corpo, e da mudança dos espaços, tempos, ventos. Sou um dos agentes de transformação do chão, como parte de uma coletividade de entes para quem é de suma importância um território onde fincar pés, casa, vida, arte, sensibilidades de mundo. Mais do que fincar-se, também cuidar. Mais ainda: ser o chão, confundir-se com ele. E, nesse estado, produzir comichões que não somente lutam, como também curam, sustentam o chão e o céu de noite esquartejada.



NOTA: A montagem presente na página 259 foi feita a partir de imagens retiradas da internet, conforme bases de busca e fontes especificadas abaixo:



1. “Mineração Amazônia”. Fonte: <https://chicoterra.com/2018/06/02/impactos-da-mineracao-ameacam-producao-agroecologica-em-todo-o-brasil/>

2. “Inundação hidrelétrica”. Fonte: <https://radideologico.wordpress.com/2011/12/30/as-hidreletricas-e-o-aquecimento-global/>

3. “Canteiro de obras Belo Monte”. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2013/03/1249985-indios-e-ribeirinhos-invadem-canteiro-de-obras-de-belo-monte.shtml>

4. “Canteiro de obras Belo Monte”. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2013/12/1386023-sistema-inedito-reduz-custo-de-transmissao-da-energia-de-belo-monte.shtml>

5. “Canteiro de obras Belo Monte”. Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/meio-ambiente/especiais/rio-20/ativistas-invadem-canteiro-de-obras-de-belo-monte-2waa1mfq8wmt3c8k84wsv24pa/>

6. “Madeira ilegal Amazônia”. Fonte: <http://www.ebc.com.br/noticias/meio-ambiente/2013/09/ibama-intensifica-fiscalizacao-para-combater-desmatamento-ilegal-na-0>

7. “Pasto Amazônia”. Fonte: [https://cienciainformativa.com.br/pt\\_BR/serie-amazonica-desmatamento/](https://cienciainformativa.com.br/pt_BR/serie-amazonica-desmatamento/)

## REFERÊNCIAS

APIB, Associação dos Povos Indígenas do Brasil; MOBILIZAÇÃO NACIONAL INDÍGENA; GREENPEACE; ISA, Instituto Socioambiental. **Demarcação já!**. 2017 (15m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wbMzdkAMsd0>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

CIMI, Conselho Indigenista Missionário. **Relatório violência contra os povos indígenas no Brasil: dados de 2017**. Brasília: CIMI, 2018.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Violencia e interculturalidad: paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy. **Telar**. Tucumán, n. 15, p. 49-70, 2015.

DALLARI, Dalmo de Abreu. Os direitos humanos dos índios. In: MIRAS, Julia Trujilo et al (Orgs.). **Makunaima grita!**: terra indígena Raposo Serra do Sol e os direitos constitucionais no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p.51-59.

GASSÓN, Rafael; HEINEN, Dieter. ¿Existe un Warao Genérico?: Cuestiones Clave em la Etnografía y la Ecología Histórica del Delta del Orinoco y el Territorio Warao-Lokono-Paragoto. **Tipití**: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America. Online, v.10, n.1, p.37-64, 2012. Disponível em: <: <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol10/iss1/3>>. Acesso em 02 mar. 2019.

GÖETTERT, Jones Dari. **Dos pés virados do Curupira**. Rio Branco: EDUFAC, 2006.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, Amazônias**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: \_\_\_\_\_. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RICARDO, Beto; SANTILLI, Marcio. Povos indígenas, fronteiras e militares no estado democrático de direito. In: MIRAS, Julia Trujilo et al (Orgs.). **Makunaima grita!**: terra indígena Raposo Serra do Sol e os direitos constitucionais no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p.31-43.

YANOMAMI, Pajés. O surgimento da noite. In: BALLESTER, Anne (Org.). **O surgimento da noite**: ou o livro das transformações contadas pelos yanomami do grupo Parahiteri. São Paulo: Hedra, 2017.



# Sedimentos

Sala vazia. Deito-me na rede, uma perna para fora, a embalar-me. Brinco com a fala em língua ininteligível por um tempo. Então permito que os participantes cheguem. A rede é também árvore, canoa, casa, vários seres, inclusive uma cobra-canoa que me transportou até ali. O som da escada rangendo com o balançar da rede toma toda a sala. Sons de floresta, rangeres de meu corpo, existências, resistências talvez, nenhuma definição precisa. Deitada na rede, montada na cobra, quem sabe, uma mulher ou a própria cobra observa cada participante. E então, a seu tempo, levanta, devagar, crescendo o corpo diante deles, lentamente. Inicia Curupirá.

Sala vazia. Há uma mulher de costas, agachada, ao fundo. Ela é vista por entre os ferros da escada, por entre as fibras da rede. Pelos raios de luz. Manipula um objeto.cobra, mas não se sabe ao certo o que faz. Os participantes entram nessa atmosfera e não sabem o que ocorre ali, ela não se move para recebê-los, não os olha, não é afetada pelas presenças. É quando, quase um susto, ela começa a contar uma história sobre o tempo em que Makunaima era criança e brincava livremente entre os seus filhos, até que chegaram os homens cor de poeira e destruíram tudo, fazendo com que ele fosse dormir para sempre. Então seus netos, tempos depois, cantaram forte, batendo com os pés no chão, dizendo: “Makunaima, vem brincar! Makunaima, vem brincar...”. A mulher, então, se levanta, ainda de costas, repetindo a frase, crescendo o corpo, até virar-se para os participantes. Inicia Curupirá.

Há pelo menos dois inícios Em Curupirá. De pelo menos duas maneiras posso iniciar o Ato. De pelo menos duas formas pode-se começar a curupirar. Por pelo menos duas vias, dentre tantas outras que se invente, é possível criar com a floresta. Há que inventar para si e para o mundo infinitos modos, ao menos dois, de entrar na floresta. Dessas duas formas que se invente, vezes infinitas duas formas inventadas por cada um, que podem chegar a somar mais de um milhão de invenções, nenhuma é feita de racismo, genocídio, agronegócio, extrativismo empresarial, hidrelétrica, barragem de mineradora, biopirataria, roubo de conhecimento.

Curupirá é verbo, mesmo sem “erre” no final. Verbo de ação. Uma atitude, acontecimento, ato, chamada à trans.forma.ção, a partir dos pés virados do Curupira. Trans= o que transita; Forma= o que não pára de ser coisa após outra, sem fixar nenhuma delas; Ação= vai lá e faz (há pelo menos duas formas de fazer). Curupira anda com os pés virados para trás, pelas florestas do Pará, do Acre, da Amazônia. Só não acredita na possibilidade de Curupira quem nunca foi para a mata, andando pela floresta ou peitopensando com as sensibilidades de mundo que de lá emanam, que lá se transformam, que lá resistem. Só que lá não é ali, longe. Lá pode estar bem ao lado. Lá não é terra vazia a ser ocupada, lá não é celeiro, nem pulmão do mundo. Lá pode ser o aqui, no que se mistura, no que lembra e resiste.

Curupira engana os caminhos dos desavisados, confunde seus percursos e os encaminha para a morte, perdidos na mata. Isto é o que dizem dele. Curupirá, entretanto, concentra-se em seus pés virados, no caminho torto, na desordem, numa ação, ação poética, viração. Corpo retorcido, imperfeito e, por isso mesmo, de uma singular humanidade, fundida a animalidades, corpo Curupira de trapaças, malinagem, comportamento cômico. Comportamento humano e não-humano em coabitação. Curupira, o encantado. Prazer, encantada! Quando os caminhos retos são estranhos, os pés andam por caminhos tortos, inventam pelo menos dois caminhos ou simplesmente andam para trás.

Eu cu.ru.piro, tu cu.ru.piras, nós cu.ru.piramos, elas cu.ru.piram. É preciso curupirá o mundo, é preciso curupirá o teatro,

contaminá-lo de floresta, para seguir inventado caminhos trapaceiros, que desloquem o corpo virado para frente, endireitado, pelas vias das Amazônias. Quem sabe, nem direita, nem esquerda; o torto, o decolonial, a trilha pela mata (até que se encontre a trilha, porém, é preciso no mínimo combater o fascismo disfarçado de “Deus acima de tudo” e anti-corrupção). Ser deformado, avesso às forças que endireitam os seres e saberes amazônicos, invisibilizando-os, exotizando-os, descurupirando-os. Há pelo menos dois caminhos a serem inventados por cada um, mas todos eles são tortos, cu.ru.pirados.

Entende quando falo poeticamente em dois caminhos? Não serão exclusivamente dois, mas eu me recusei a dizer ao leitor que escolhesse um. O mundo é diversidade, não há unidade, homogeneidade. A floresta também não é só uma, são várias florestas, muitas delas nas áreas rurais, mas também aquelas dos saberes, imaginários, contra os quais tanto se maquina, negando a possibilidade de conviver com eles, de sê-los, de criar com eles sem que sejam tão distantes. Então, quando cada um cria pelo menos dois e tantos mais quanto forem possíveis os caminhos inventados, quem sabe dois e tantos mais modos de curupirar(-se), multiplicam-se sobremaneira as estratégias curupiradas de acesso à floresta. É preciso, porém, lembrar que esses caminhos podem ser muitas coisas, menos retos.

Como encerrar estes escritos? Os caminhos de entrada na floresta não terminam nunca. Se tentasse retornar àquele cais destruído pelo próprio Curupira, no início da jornada, o leitor jamais o encontraria. Em seu lugar, rio e mais rio. O processo segue, transformando-se, transformando-me, desafiando-me, pelos caminhos tortos também da experimentação. O que tenho aqui tanto não é uma resposta para explicar as **COMICIDADES AMERÍNDIAS**, que me guiam nesta experiência, como também não se configura como o registro definitivo do processo de criação de Curupirá. Enquanto Ato, e Ato de Traquinagem, se transforma sempre. É sempre possível, e isso tem acontecido, que coisas novas me atravessem e entrem no processo. Novas histórias, outros seres, outro **CHÃO**, outros objetos. Outros atuantes, talvez. Outras poéticas a

partir de Curupirá. Outros modos de atravessar as descobertas deste processo.

Sinto meu corpo.rio barrento, seguindo com força seu curso por entre os barrancos das margens amazônicas e trazendo pedaços delas consigo, alterando a si mesmo e às paisagens. Pedaços de floresta se desprendem da terra e misturam-se às águas, viajando junto com elas. Folhas, sementes, frutos, árvores inteiras, pedaços de tronco, tudo se vê passar no curso do rio, levados pela correnteza, para jamais retornar ao lugar de onde foram arrancados. Esses sedimentos alimentam algumas formas de vida no rio, mas principalmente vão se acumular noutros terrenos, fertilizando-os (isto, é claro, quando as águas de doces vales não estão contaminadas a lama de barragem rompida, carregada de metais pesados). O trânsito de sedimentos é uma estratégia hábil que a floresta encontra de disseminar espécies vegetais e também de alimentar a terra, mantendo o solo rico. Bem, há uma série de detalhes envoltos nesse ato de sedimentação que o rio faz nos terrenos amazônicos, mas ao que me ateno agora é a possibilidade poética de não somente ser rio, como também de poder arrancar pedaços, substratos e permitir que sigam meu curso de criação, transformando e alimentando a paisagem, a cena.

Se Curupirá se altera sempre por pedaços de floresta que viajam n'eu.rio, o que eu tenho, ao final dos escritos, são sedimentos arrancados do Ato e seu processo, viajando em meu corpo e disponíveis para fazer viagem no curso de outros rios, a fertilizar outros processos, formar novas paisagens. Pode ser que os sedimentos inspirem criações. O que aconteceria com Curupirá e com outros processos de pesquisa e criação, por exemplo, ao se ocupar de comichões que assumem não somente o termo "afroindígenas", como também o mergulho profundo nas marcas dessa mescla?

Como um caminho em multiplicidade, percebo, ainda, que minha experiência com comichões feita por mulheres nas Amazônias também me acompanha aqui. Sou atravessada por algo que se poderia chamar de feminilidades não humanas, o que também mereceria aprofundamentos de pesquisa. Além disso, é uma mulher em cena e tanto os usos de meu

corpo, quanto a maneira como escolho narrar as histórias são contaminadas pela experiência de uma mulher. Mulher, cômica, amazônida. Desejo que essas e outras inspirações sejam lançadas por entre os sedimentos que lanço aqui, já que, ao construí-los, fui instigada por muitas questões, para além do alcance da tese em si e que permeiam sua continuidade.

Pode ser que o leitor, ao chegar neste final, não deseje criar doutra forma, que não a de ser como um caboclo sentado numa das margens ou abraçado ao leito do rio. Sem pressa, contempla os movimentos de seca e cheia, enquanto sedimentos transitam pelas águas que não cessam de passar. As imagens que seguem como sedimentos são de autoria e edição de Dani Cascaes, e foram feitas ao longo de ensaios abertos de Curupirá entre os anos de 2018 e 2019, em Belém e Belo Horizonte.

Como situar-se ao final dos escritos? Mais uma vez, a escolha é de quem lê e participa de Curupirá, já sabedor que nunca se sai impune desta pesquisa, que é ninho de cobras, pele de onça, cosmos estratificado e tese poética.















Andréa Flores em:

# CURUPIRÁ

Uma poética por entre risos da Amazônia de floresta profunda

15 e 22/02  
08 e 15/03

Olaria Mundiar  
Tv. Gurupá, 178

20h

R\$20  
R\$ 10 meia



Coletivos  
**XOXÓS**

ESCOLA  
DE TEATRO  
E DANÇA  
da UFA

PPG Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Escola de Belas Artes - UFMG



**DOM COLETIVO**  
ATELIER & RESIDÊNCIA



