

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DO RIO DE JANEIRO**

Programa de Pós-Graduação Lato Sensu

Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação

Campus Nilópolis

Renata de Andrade Ribeiro

ERE MUYÁ: Histórias da Cobra Grande

Nilópolis/RJ

2018

Renata de Andrade Ribeiro

ERE MUYÁ:
Histórias da Cobra Grande

Trabalho de Conclusão do Curso/ Memorial
Descritivo apresentado como parte dos requisitos
necessários para obtenção do título de especialista
em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho

Nilópolis/RJ
2018

CIP - Catalogação na Publicação

R484e Ribeiro, Renata de Andrade
Ere Muyá : Histórias da Cobra Grande / Renata de Andrade
Ribeiro. -- Nilópolis, 2018.
89 f. : il. ; 30 cm.

Orientação: Ângela Maria Costa e Silva Coutinho.

Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) --Instituto
Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro,
Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, 2018.

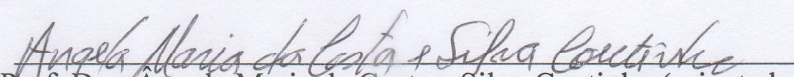
1. Performance. 2. Cobra Grande. 3. Sateré-Mawê. 4. Maraguá.
5. Arte e Antropologia. I. Título.

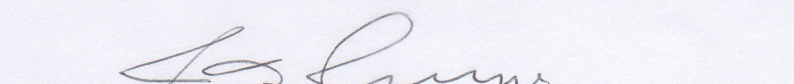
Renata de Andrade Ribeiro

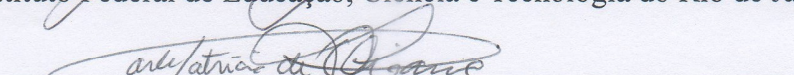
ERE MUYÁ: Histórias da Cobra Grande

Trabalho de Conclusão do Curso/ Memorial Descritivo apresentado como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação.

Data de aprovação: 20/12/2018


Prof. Dra. Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho (orientadora)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro


Prof. Dr. João Luiz Guerreiro Mendes
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro


Prof. Me. Carla Patrícia de Oliveira Lizaraso
Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro

Nilópolis - RJ
2018

Ao meu pai, Paulo Roberto Ribeiro (em memória), e àqueles que construíram essa história.

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que fizeram parte dessa caminhada, ao lado, atrás, à frente, ao redor: a Cirene, que representa, entre muitas coisas, abrigo ao qual sempre posso regressar e, ao mesmo tempo, escola que me ensina a sempre sorrir e agradecer por cada manhã, a Cristiane, Carlos Eduardo, Bernardo, Cauê e Alexandre, a Jorge Fábio, meu companheiro que, além de apoiar e acompanhar cada passo dessa pesquisa, aceitou a proposta de fazer parte da obra. Agradeço aos artistas que investiram sua energia criativa nesse processo, Arthur Jungsted, Daiane de Oliveira Silva, Rogério Magalhães, Karol Schittini, Cássia Ferreira, Bianco Marques, Danilo Nardeli, Flavia Marina, Laís Salgueiro e Silvan Galvão, e também aos amigos parceiros de anos de trabalho e estudo Jiddu Saldanha e Monica Lazar que acompanharam as voltas que essa cobra me deu. Ao mestre Maurício Soares, seus ensinamentos de vida e bençãos. Agradeço aos amigos que fiz em Nova Olinda do Norte, em especial Yaguarê (pai e filho), Lia, Keyla e Mário, bem como a família Fonseca, que me acolheu em Manaus. À minha orientadora, que acreditou nos passos largos que eu pretendia dar e me guiou nessa trajetória. Ao sopro divino que está em todas as coisas, inclusive em mim e em todas essas pessoas.

“As histórias são bálsamos medicinais (...) A cura para qualquer dano ou para resgatar algum impulso psíquico perdido está nas histórias.”
Clarice Pinkola Estes, 1992, p.30

“É preciso lembrar/despertar da escuridão mental e espiritual e deixar fluir o inconsciente coletivo para que ele flutue nos mares da consciência, essa que dá a tônica da vida.”
Eliane Potiguara, 2002, p. 37

“O movimento é outro nome para significar domínio.” C.Jung, 1992, p. 41

RIBEIRO, Renata A. *Ere Muyá: Histórias da Cobra Grande*. 89p. Trabalho de Conclusão de curso/Memorial. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, RJ, 2018.

RESUMO

Pesquisa teórica e prática com vistas à produção de uma performance artística acerca da Cobra Grande enquanto figura mitológica que permeia o imaginário popular brasileiro e de outras culturas relacionando-se aos mitos de criação do mundo. O enfoque dado a esta pesquisa será sobre as Mitologias Sateré-Mawê e Maraguá, através de pesquisa bibliográfica em sua coleção de mitos sagrados e observação participante em visita à comunidade indígena Mawê situada em Manaus/Am e à comunidade indígena Maraguá, em Nova Olinda do Norte/AM.

Palavras-chave: Performance. Cobra-grande. Saterê-Mawê. Maraguá. Arte e Antropologia.

RIBEIRO, Renata A. *Ere Muyá: Histórias da Cobra Grande*. 89p. Trabalho de Conclusão de curso/Memorial. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação, Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, RJ, 2018.

ABSTRACT

Theoretical and practical research aimed to produce an artistic performance about the *cobra grande* as a mythological figure that permeates the Brazilian popular imagination and other cultures relating to the myths of creation of the world. The focus of this research will be on the Sateré-Mawê and Maraguá mythologies, through a bibliographical research in their collection of sacred myths and participant observation in a visit to the Mawê indigenous community located in Manaus/AM and Maraguá indigenous community located in Nova Olinda do Norte/ AM.

Keywords: Performance. Cobra-grande. Sateré-Mawê. Maraguá. Art and Anthropology.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 DESCRIÇÃO DA OBRA.....	10
1.2 FICHA TÉCNICA.....	12
1.3 SINOPSE.....	12
2 DESENVOLVIMENTO.....	13
2.2 OBJETIVOS.....	13
2.2.1 Objetivo Geral.....	13
2.2.2 Objetivos Específicos.....	13
2.2 JUSTIFICATIVA.....	13
2.3 CONCEPÇÃO METODOLÓGICA DE CONSTRUÇÃO DA OBRA.....	14
2.4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA OBRA.....	17
2.4.1 Das voltas que cobra deu.....	17
2.4.2 Visita à Nova Olinda do Norte e ao Povo Maraguá.....	23
2.4.3 Visita à Aldeia Sateré Mawé, na cidade de Manaus/Am.....	34
2.4.4 O Bumba meu Boi e o Lundu como parte da cultura amazonense.....	38
2.4.5 Performance, Ritual, Ação.....	40
2.4.6 O Espaço da Performance.....	46
2.5 EQUIPE DE EXECUÇÃO DA OBRA.....	52
2.6 DESCRIÇÃO DOS MATERIAIS UTILIZADOS, CONFORME AS ESPECIFICIDADES DA OBRA.....	53
2.7 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ESTREIA DA OBRA.....	54
2.7.1 Convite.....	54
2.7.2 Acolhimento.....	55
2.7.3 Despertar.....	57
2.7.4 Dentro da floresta está Entidade Çukuyuwera.....	57
2.7.5 A cobra mãe de todos os seres e a terra em que se pisa.....	58
2.7.6 Morte, vida e transformação.....	59
2.8 LEIS NAS QUAIS ESTÁ EMBASADA A CONSTRUÇÃO DA OBRA.....	61
2.9 CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DA OBRA.....	61
2.10 ORÇAMENTO (PRELIMINAR E EFETIVO).....	61
2.11 DESCRIÇÃO DO PÚBLICO ATINGIDO.....	63
2.12 LOCAL E DATA DE EXECUÇÃO.....	63

2.13 DESCRIÇÃO DAS ESTRATÉGIAS DE DIVULGAÇÃO.....	63
2.14 PARCERIAS E PATROCÍNIO.....	63
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
BIBLIOGRAFIA.....	65
ANEXO 1 - ENTREVISTA COM YAGUARÊ YAMÃ.....	69
ANEXO 2 - AUTORIZAÇÕES DE IMAGEM E VOZ.....	84

1 INTRODUÇÃO

1.1 DESCRIÇÃO DA OBRA

Performance, cena em processo ou simplesmente um encontro que busca fornecer um espaço liminar para viver e lembrar histórias a partir da personagem Cobra Grande.

Este trabalho surge de pesquisa teórica e prática iniciada em agosto de 2012 durante o curso Outro Teatro ministrado no NEPAA/Unirio. Nesse período, iniciou-se o trabalho com a criação de uma performance solo, denominada MBOIOBM, na qual interpretei a noiva de Mboiguaçu. Essa parte do processo foi apresentada de forma experimental, calcada em experiências pessoais metaforizadas pelo mito no próprio NEPAA. Em dezembro de 2012, com o caráter de obra em progresso, o trabalho foi realizado em três eventos em Buenos Aires, Argentina. A seguir, o projeto adormeceu de 2013 a 2016.

Em 2017 e 2018, voltou-se à pesquisa bibliográfica e antropológica (com visitação povos Sateré-Mawê (Manaus/AM) e Maraguá (Nova Olinda do Norte/AM) e apresenta nova proposta performativa junto à conclusão do curso de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação da IFRJ.

A Cobra Grande é um ser real e simbólico que está ligado aos mitos de criação do mundo. Ela permeia o imaginário popular brasileiro e de outras culturas como na tradição nagô, no antigo Egito, nos mitos mapuche, em todos os países que recebem influência do cristianismo, além de outros.

Ere muyá é o convite à ação de enrolar-se. É dessa forma que a referida expressão está traduzida no livro ***Urutopiãg: a religião dos Pajés e dos Espíritos da Floresta*** (2005, p.58), que registra a referida expressão no cântico do povo Maraguá para a entidade Çukuyuwéra, protetora das cobras e todos os répteis. A ação de enrolar-se, para a cobra, está nesse caso conectada com sua ação de despertar, o momento em que a mesma age e transforma-se. Da mesma forma que a ação *ere muyá* aproxima-se do despertar da cobra, opõem-se ao seu estado dormente - que pode durar muitos anos, em um lago profundo da grande Amazônia. Tomado por metáfora, enrolar-se, no sentido de despertar, pode referir-se à ação após um período de estagnação. Portanto, oferece possibilidades de conexões com o ciclo constante na vida dos sujeitos.

A performance proposta nesse projeto configura-se como encontro. É solicitado ao público que se prepare para o mesmo trazendo, como os performers, suas memórias pessoais para vivê-lo. Uma ação é proposta anteriormente ao acontecimento: o ingresso ao espaço será

feito com um objeto pessoal que o convidado esteja disposto a doar. Esse objeto será inserido na história construída ou desconstruída por todos os participantes presentes.

Sobretudo, o que motiva essa pesquisa desde seu início é a coincidente existência do símbolo da cobra como ser ou local de origem, fonte de energia vital, em diversas culturas ao longo do tempo. Isso permite perceber nesse símbolo um reflexo de como pensam as pessoas em determinados tempos e espaços e também, para além destes, o que esses homens e mulheres têm em comum nas formas de organizar o pensamento.

Dialoga com este evento a teoria de inconsciente coletivo de Jung (1986). O autor defende a existência de um substrato comum aos seres humanos de todos os tempos e lugares do mundo, constituído por símbolos primitivos com os quais expressam algo do seu inconsciente individual, que está além da razão. O símbolo da cobra, portanto, reflete como homens e mulheres são (ou acreditam ser) capazes de gerar vida, morte e regenerar-se.

Schechner (2012), em **Introduction to performance Studies**, define performance como ritualização de sons e gestos através do jogo. Para o autor, uma segunda realidade surge do ritual e esta realidade tem potencial transformador. Numa proposição de criação artística, estes sons e gestos ritualizados através do jogo com potência transformadora são vistos por Eleonora Fabião (2013) como partindo do corpo do artista. Nesse caso, um corpo sem órgãos como propõe Deleuze e Guatarri (1947, 22): “conjunção de fluxos, continuum e intensidades”. Esse mesmo corpo, Gómez-Peña (2005, p.202) caracteriza como “coberto de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas”.

Eliane Potiguara (2002), em **Identidade e Voz Indígenas**, nos fala sobre a necessidade de despertarmos de um estado que obscurece nossa mente e espírito e investir em um fluxo que faça pairar o inconsciente coletivo no consciente, que produz sentido e energia vital. Ver e/ou viver o ponto de mudança, o limiar que conecta uma história a outra, quando nos transportamos da dormência à ação são proposições que estão no cerne da criação desta obra. Buscamos, junto à sua construção e ação, voltar os sentidos (mais que a razão, embora não a ignorando) para os motivos pelos quais o ciclo vital de um corpo fluido de energias, em constante transformação, que afeta e é afetado, por vezes, é interrompido. Quem sabe, através da presença, neste ou em encontros futuros, possamos desfazer os nódulos que nos atam a uma situação ou outra.

1.2 FICHA TÉCNICA

Pesquisa e Roteiro: Renata Andrade.

Performers: Jorge Fábio Correia Lopes e Renata Andrade.

Cenografia: Rogério Magalhães.

Figurino: Daiane de Oliveira Silva.

Artistas colaboradores: Bianco Marques, Danilo Nardeli, Flavia Marina e Laís Salgueiro.

Orientação de pesquisa em ritmos populares da Amazônia: Silvan Galvão.

Pesquisa Etnográfica: Povos Maraguá e Sateré-Mawê.

Orientação Acadêmica: Dra. Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho.

Design do Projeto Gráfico: Arthur Jungstedt.

Registros de imagem em pesquisa etnográfica: Renata Andrade.

Registros de imagem de ensaios: Arthur Jungstedt.

Registros de imagem de estreia: Cássia Ferreira (fotografia) e Karol Schittini (video).

Edição de Vídeo: Renata Andrade.

Produção: Escambo Arte e Bem Natural.

1.3 SINOPSE

Ere muyá: histórias da cobra grande é uma performance, uma cena em processo ou simplesmente um encontro para viver e lembrar histórias a partir da personagem Cobra Grande.

Entre as histórias narradas, a cobra surge como Moi Wató Magkarú Sése - mãe de todos os seres e a própria terra em que pisamos, segundo o conto sagrado dos Sateré-Mawê - Çukuyuwera - a cobra como entidade protetora do povo Maraguá – e Mboitatá – quando Mboiguaçu torna-se Cobra de Fogo, tendo, após uma longa noite, fartado-se da luz dos olhos de todos que viveram um dia e feito do seu corpo o sol que deu vida nova à terra.

Esta obra pretende promover um encontro ritualizado a partir do diálogo entre histórias narradas, histórias vividas e seu limiar, o próprio presente.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 OBJETIVOS

2.1.1 Objetivo Geral

Relacionar, através de um personagem arquetípico, estudos culturais comparativos, simbólicos e psicológicos com vistas à prática cênica e à produção escrita dissertativa.

2.1.2. Objetivos Específicos

Tecer comparações entre contos, ritos, crenças e tradições que envolvem a serpente. Recolher entrevistas e registrar danças, ritos e atividades culturais que se relacionam ao mito pesquisado na comunidade indígena Maraguá, situada em Nova Olinda do Norte/AM e na comunidade indígena Sateré-Mawê, em Manaus/AM. Pesquisar sobre performances e espaço cênico.

2.2 Justificativa

Meu contato com este personagem deu-se pelo exercício artístico, como contadora de histórias em uma escola pública e uma creche - situadas na comunidade Nova Holanda, no bairro Maré, na cidade do Rio de Janeiro. Nesse local, realizava sessões de contação de histórias e, semanalmente, durante um período de seis meses os temas que permeavam as histórias eram provenientes da cultura indígena e principalmente versavam sobre a Cobra-Grande. Logo, o exercício de pesquisa e a montagem de cada performance deste projeto forneceu material para o início de um estudo comparativo sobre a personagem.

Em agosto de 2012, levei estas pesquisas para uma criação artística, em colaboração com o coletivo Teatro Trupiniquim, que resultou na performance teatral narrativa intitulada *A Boca da Noite*¹. O roteiro partia de duas histórias sobre a personagem em questão: O Mistério de Cobra Norato e O Surgimento de Mboitatá. Entre agosto e setembro de 2012, a decisão pela dedicação a esta pesquisa em caráter acadêmico deu-se durante o curso Outro Teatro², no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio – estudo realizado na condição de aluna especial. A cena foi representada de forma experimental, em 2012, no sarau do NEPAA – Núcleo de Estudos Afro-Ameríndios. Em dezembro do mesmo ano, a obra foi representada em três eventos em Buenos Aires, Argentina³.

1 2012 apresentação no SESC-BM ; Circuito Carioca de Feiras Orgânicas; Teatro de Marionetes Carlos Werneck.

2 Outro teatro: o impacto das tradições da Ásia, África e das Américas sobre os grandes encenadores do século XX. Curso Ministrado pelo professor doutor Zeca Ligério

3 V.O.T.S.A., Izabella Multiespacio de Arte e 16º Festival de la Víspera.

De 2013 a 2016, busquei Instituições acadêmicas que pudessem auxiliar o desenvolvimento desse projeto. No curso de Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação encontrei espaço para realizar esse objetivo com orientação acadêmica, pesquisa bibliográfica e etnográfica.

2.3 CONCEPÇÃO METODOLÓGICA DE CONSTRUÇÃO DA OBRA

O desejo apontava para uma história, que, por sua vez, apontava um símbolo de vida e morte tão reincidentemente que me pareceu ser necessário dar a conhecer a mais gente que tinha esquecido ou que não pode saber aquilo que já fez tanto sentido aos que viveram nessa terra antes de nós. Desse desejo, outro surgiu: compartilhar. E de que forma fazê-lo? O que buscar como referência? Com quem? Onde? Quando? Foram as perguntas que me trouxeram até aqui.

O processo de construção do trabalho partiu da pesquisa bibliográfica sobre as obras citadas na fundamentação teórica e se expandiram da bibliografia à pesquisa sobre a cultura popular que a envolve, chegando a práticas de composição cênica.

Um dos materiais bibliográficos pesquisados foi o livro **Sehaypori**, escrito por Yaguarê Yamã (2007). O autor é de ascendência Sateré-Mawê e Maraguá e, embora viva e milite atualmente junto ao povo Maraguá, escreve também sobre a tradição Sateré-Mawê. O livro **Sehaypori** trata de mitos de origem do povo Sateré, nos quais a cobra grande (Moi Wató Magkarú Sése) tem importante função. A fim de compreender melhor a cultura, a língua, a religião, a paisagem e a história na qual se inserem esses contos, decidi fazer uma visita ao autor. Portanto, fiz contato com Yamã e marcamos a data para a viagem. Esta parte da pesquisa aconteceu no período de 13 a 16 de fevereiro de 2018, na comunidade indígena Maraguá situada na cidade de Nova Olinda do Norte/AM. Nesse período, a ASPIM – Associação do Povo Indígena Maraguá – estava realizando uma de suas assembleias que, trimestralmente reúne o povo Maraguá, para promover ações que visam o resgate da sua cultura e língua, bem como criar formas de sustentação da vida nas aldeias. Nesse encontro, uma pessoa integrante do CIMI – Conselho Indigenista Missionário – me informou que na cidade de Manaus eu poderia entrar em contato com uma comunidade Sateré-Mawê para conhecer a versão contada por eles sobre a história de Moi Wató. Então, no período de 18 a 20 de fevereiro de 2018, visitei a comunidade Sateré-Mawê denominada Y'Apyrehyt, situada dentro da cidade de Manaus/AM, no bairro Santos Dumont. Em ambas as comunidades foram recolhidas entrevistas acerca do tema pesquisado e fotografias de registro.

Num segundo momento, foi escrito um roteiro prévio de performance que a organizava a partir das histórias que se pretendia trazer ao centro da obra – Moi Wató Magkarú Sése, a Entidade Çukuyuwéra e Mboitatá – prenunciados por um momento de conexão entre os participantes que foi nomeado como despertar.

A seguir, outros artistas foram convidados a colaborar com o processo. Realizou-se, no dia 14/08/18, de 10h às 17h, no espaço do Grupo de Capoeira Angolinha, UFRRJ, uma reunião de formação com a equipe. Na parte da manhã deste encontro, apresentei o pré-projeto de pesquisa e o roteiro prévio da proposta cênica. Os artistas compartilharam suas experiências de trabalho e histórias tradicionais relacionadas ao tema. Na parte da tarde desse encontro, foi realizada uma vivência de danças e toques de dois ritmos populares da Amazônia, Lundu (Ilha de Marajó/PA) e Bumba meu Boi (Parintins/PA), com a condução do Mestre de Carimbó Silvan Galvão (Belém/PA). Ao final do encontro, a equipe determinou um cronograma para desenvolvimento do projeto e alguns caminhos para treinamento: como se busca a presença ativa de performer e plateia para realização do evento, propôs-se incorporar, às histórias narradas pelo roteiro, mais experiências pessoais dos proponentes da ação; para o trabalho corporal com as danças populares estudadas, considerou-se trabalhar sobre movimentos que conectam joelhos, quadris e ombros; pela escolha da contextualização com o espaço onde se realiza e as influências sobre a cultura local, foi colocado que os elementos visuais que compõe a performance não estejam limitados a imitar as tradições indígenas, mas que busquem o diálogo entre essa cultura tradicional e a cidade, onde habitam seus performers e convidados, com uso de materiais como espelhos, tecido acrobático, sons ao vivo e mecânicos e talvez a inclusão de pinturas corporais e materiais que mesclam elementos sintéticos e naturais.



Figura 2 Encontro com artistas colaboradores. Fonte: autora. 14/08/18.



Figura 1 Encontro com artistas colaboradores. Fonte: autora. 14/08/18.

A partir de 05/09/2018, os treinamentos e a construção das ações da performance começaram a ser trabalhadas por Jorge Fábio e Renata, com encontros semanais com duração de até 3 horas cada.

Os ensaios começaram com um despertar coletivo, tal qual propõe o roteiro. A seguir foram trabalhados elementos de ritmo, dança, exercícios de teatro físico e experimentação de textos narrativos com vistas a um contato direto com quem se fala. Nessas proposições, os performers jogaram entre si como se ambos fossem parte da plateia e da cena, ao mesmo tempo. Os ensaios aconteceram entre agosto e novembro de 2018, no espaço do grupo de capoeira angolinha, UFRRJ, Seropédica/RJ.

No segundo semestre de 2018, quando o desenvolvimento do projeto voltou-se à sua composição prática, houve a necessidade de buscar estudos teóricos e práticos específicos da área de performance. Para tanto, matriculei-me como aluna externa, na disciplina Cena e Performance, oferecida por Eleonora Fabião, através do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, na ECO, UFRJ.

Durante o curso, foi solicitado que cada artista apresentasse, no dia 18 de setembro, uma performance com duração de 8 minutos que refletisse sua pesquisa acadêmica atual. A proposta escolhida foi realizar o ritual de abertura e encerramento da obra, que compreendia o recolhimento de um objeto pessoal que cada participante desse encontro trazia e, ao final, a troca destes objetos. Assim, minha performance foi dividida entre 4 minutos no início da sessão e 4 minutos ao final da mesma.

Ao início, como lidávamos com um grupo reduzido de pessoas, pedi que cada pessoa contasse, em poucas palavras, a lembrança que tinha guardado desse objeto em sua vida antes de entregá-lo. Após a sequência de performances desses sujeitos, as escolhas foram feitas.

No encontro seguinte à performance, a pedido da professora Eleonora Fabião, os performers teceram comentários sobre as obras uns dos outros, também mantendo o tempo reduzido para essas observações e iniciando suas frases com expressões como “eu me lembro que”.

As observações realizadas pelos participantes do encontro sobre minha pesquisa foram: “Eu me lembro que: começou antes; pensei: será que todos vão se lembrar de trazer os objetos?; Foi difícil decidir o que levar; percebi como sou apegado às coisas; havia uma frase sobre o tempo como uma barreira transponível através da memória e a frase ofereço a minha presença; quando cada um caminhava para entregar seus objetos, uma mandala se formou no chão; vi diversos mundos em contato na cesta; quase todos trouxeram objetos de viagem; a

angústia do desapego ao escolher o objeto; havia na cesta um nariz de palhaço e eu queria muito desenvolver o meu; é sobre a história dos outros; começa nas histórias; achei sua voz parassimpática, que convida a confiar.

Após as observações de todos, de acordo com as regras do jogo, eu poderia fazer uma pergunta a eles. Escolhi perguntar como o objeto que levaram para casa se acomodou em suas vidas. E as respostas foram frases como: “entrou para a coleção dos iguais; passou a fazer parte do meu projeto de pesquisa; ainda não usei; se misturou ao todo que já tinha em casa”.

As respostas obtidas foram ao encontro da proposta lançada e levaram-me a fixar esta ação com os objetos dentro da obra que será realizada como parte desta pesquisa.

No dia 04 de dezembro de 2018, os artistas colaboradores responsáveis pelo cenário, figurino e performance desse processo realizaram uma visita ao espaço do Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas a fim de definir necessidades técnicas, estruturais e estéticas para a sessão de estreia agendada para 13 de dezembro de 2018.

2.4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA CONCEPÇÃO DA OBRA

2.4.1 Das voltas que cobra deu

Os estudos desta pesquisa acerca da Cobra Grande revelaram sua presença em diversas culturas: tupi, nagô, no antigo Egito, na tradição mapuche, na cultura cristã, sateré-mawê, maraguá, huni kuin, entre outros. Na língua tupi, três palavras nomeiam esta personagem, a depender principalmente da parte da vida que se conta dela: é a *Mboiguaçu* (Cobra Grande), a *Mboiúna* (Cobra Preta) ou a *Mboitatá* (Cobra de Fogo).

No livro **Seis pequenos contos africanos sobre a criação do mundo e do homem**, LODY (2009) conta que, embaixo da terra, em seu centro, há uma cobra que circula o tempo todo atrás de seu próprio rabo, dando voltas no mesmo lugar. Enquanto esta cobra continuar circulando, a terra prospera. Quando ela parar, tudo que é vivo morre.

Na tradição nagô ela é Oxumarê, o cordão umbilical do mundo, a cobra arco-íris, macho e fêmea. A mesma imagem cíclica aparece na mitologia egípcia na imagem de Ouroborus, a serpente que comia a própria cauda, sendo interpretada como símbolo de início e fim.

Em **Leyendas de la Patagônia**, Arnoldo Canclini (1998) é o compilador de, entre outras histórias: *La serpiente Trentren y el Diluvio*. Nesta história, a quase extinção da raça Mapuche dá-se por um dilúvio decorrente da luta entre Kaikai Filu - serpente má que outrora

assume esta forma por invejar o poder do pai, o deus Sol – e Trentren Filu – serpente boa criada pelo deus Sol para proteger os homens dos ataques de Kaikai. O dilúvio que fez restar apenas um menino e uma menina na terra - o fim e o reinício dos tempos - foi um pedido também do próprio deus Sol, pois o povo havia se esquecido dele.

Segundo o dicionário de símbolos de CHEVALIER, J. e GHEERBRANT (1998, p.81):

“A serpente - tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pelos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Nesse sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, *Rivais*. Assim, há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle. Um psicanalista diz que a serpente é *um vertebrado que encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso.*”

O psicanalista citado por Chevalier e Gheerbrant (1998) certamente é C.G. Jung (1986) e o excerto refere-se aos seus estudos sobre a simbologia do peixe. No Cristianismo, a serpente também é o símbolo do mal, da traição, responsável pela perda do paraíso. Ao mesmo tempo em que, conforme Jung (1986) em **Aion**, pode ser uma das formas do peixe, símbolo que remete ao Cristo e, segundo a sua teoria, um dos símbolos do si mesmo.

Em **O Segredo da Flor de Ouro**, Jung (1992, p.41) afirma que “psicologicamente a circulação seria o ato de 'mover-se em círculo em torno de si mesmo, de modo que todos os lados da personalidade sejam envolvidos' e “Tudo que é periférico é subordinado à ordem que provém do centro. Por isso se diz: O movimento é outro nome para significar domínio”.

Em **Jogos para atores e não atores**, Augusto Boal (1982) narra um exercício, para ativação dos sentidos e integração entre atores, contando uma história dos índios do sul do Chile, a Cobra de Vidro: “Conta a lenda que uma cobra se quebrou em inúmeros pedacinhos, inofensivos separadamente, porém, quando reunidos são tão poderosos que poderiam expulsar os espanhóis” (BOAL. 1982, p.101).

BOFF (2001) narra que, na cidade de Óbidos, a cobra grande fecunda uma bela índia que se banhava no rio, tornando-se pai de dois seres: um quase gente - Honorato – e outro quase cobra – Maria Caninana. Conforme contam KUSS E TORTON (1996), a cobra grande é guardiã da noite, mantendo-a no coco de tucumã até que sua filha queira uma noite de núpcias. Sua comida preferida são os olhos, é o que nos relata LOPES NETO (2001), deles se alimenta, por eles morre, espalhando sua luz por toda parte. Primeiro gera a noite, depois o dia.

Alguns relatos de São Miguel/RN mostram ainda a cobra grande na figura de um navio. Ao refletir a lua, suas enormes escamas parecem lâmpadas de um navio todo iluminado. Mas quando o tal navio chega mais perto, os ribeirinhos logo percebem que é uma grande cobra buscando alimento.

A maior cobra viva registrada por cientistas é a Sucuri Verde - *Eunectes murinus* – que pode se desenvolver até mais de 7 metros e 150 kilos; estas cobras habitam a América do Sul, são ágeis na água; geralmente elas se enrolam ao redor da presa que é levada para o rio, onde morre por afogamento.

Lux Vidal (2009) publicou **A Cobra Grande: uma Introdução à Cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá**. Com foco no norte amazônico, o autor introduz seus estudos com uma descrição da paisagem da região e comentários sobre a história dos índios Oiapoque nesse espaço, separando-a em quatro fases: antes do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) - até 1944; durante a atuação do SPI – de 1945 a 1968; quando a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e o Conselho Missionário Indigenista (CIMI) passam a atuar na região Uaçá – final da década de 60 até final da década de 80; e tempos atuais.

No percurso de Vidal (2009), lemos versões do mito da cobra grande de diferentes comunidades indígenas da região, entre elas: Karipuna, Palikur e Galibi-Maworno. Na segunda parte de seu texto, Vidal (2009) faz considerações gerais acerca da cobra grande e seus atravessamentos na constituição do território, migrações, história e dados arqueológicos da região.

Vidal (2009) observa que entre os povos da região estudada há conflitos, todavia a solidariedade é visível e se sobressai nas relações, devido a implicações de parentesco, da luta por direitos e por compartilharem uma cosmovisão indígena e cristã. Além disso, encontra semelhanças e afinidades da mitológica cobra grande com outras cosmologias indígenas e não indígenas, em culturas distintas e através da história, da mesma forma como fizemos nessa pesquisa.

No ano de 1972, O Serviço Nacional de Teatro publica a obra dramaturgica **A Profecia da Cobra Grande**, escrita por Zuleika Mello (1972a). O texto de apresentação da obra escrito por Felinto Rodrigues Neto, então diretor do Serviço Nacional de Teatro, assim descreve a importância da obra:

“(...) O Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura, vem trazer às crianças brasileiras dois marcos culminantes da nossa emancipação econômica (...) não é pedagógico dar à imaginação infantil uma aula sobre Economia Política (...) podemos fazê-la (a criança) compreender a fabulosa

Amazônia e despertar a sua inteligência para a importância do petróleo no processo do desenvolvimento nacional.”

(Neto, Felinto Rodrigues apud MELLO, 1972a, Apresentação)

Neto (apud Mello, 1972a) afirma que esta e outra obra de Mello (1972b) de título **O Negrinho Subterrâneo**: “(...) assinalam dois fatos fundamentais de nossa afirmação socioeconômica: o crescimento da Petrobrás e a construção da Transamazônica.

No texto de Neto (apud Mello, 1972a) está claro que a dramaturgia de Mello (1972a) foi construída com objetivos de fazer parte de campanha política em busca da aprovação da população – a começar pelas crianças, a quem se dedica à obra – para construir a estrada Transamazônica. A obra deturpa a memória do mito colocando frases como esta na voz da cobra grande: “Não te assustes, Mãe Selva. Nada de mal vai nos acontecer. Os homens brancos vieram aqui para nos ajudar, para nos fazer progredir...” (MELLO, 1972a, p.18)

A despeito da importância dada pela obra de Mello (1972a) à construção da estrada Transamazônica, que custou cerca de 13 bilhões de reais e teve seu primeiro trecho inaugurado também em 1972, durante o governo militar, até os dias atuais só foi asfaltada até metade de sua extensão. Na parte da estrada que se situa no Pará, há relatos de lamaçais que chegam a formar cerca de 1 metro de altura e tornam impossível transitar pela via em dias de chuva - o que é bastante frequente na região. Não encontramos registros de exposições públicas da peça teatral Transamazônica.

Em **Pele Sonora, Pele Silenciosa**, Thiel (2006) compara os elementos constituintes da identidade indígena em produções literárias produzidas por indígenas e não indígenas. Seu trabalho se concretiza em propostas de ação para a sala de aula.

O nome da obra de Thiel (2006) surge de um termo usado para definir o personagem central de uma das obras que analisa - Matador Índio, de Sherman Alexie (1996). No texto de Alexie (1996), encontramos a fala que, segundo Thiel (2006), lhe trouxe a referida inspiração:

“Quando tivesse idade suficiente para ir sem Olivia e Daniel, poderia fingir ser um índio de verdade. Poderia se imiscuir numa multidão de índios e ser simplesmente mais um anônimo. Pele silenciosa. Era assim que os índios de verdade chamavam uns aos outros. Peles. (...)” ALEXIE (1998, p.45)

O excerto expõe a fala de um sujeito de ascendência indígena que fora adotado desde o nascimento por pais brancos e que não se reconhece nem como indígena, nem como branco; sente-se excluído nos dois ambientes, com a identidade desintegrada.

A partir de diversas obras literárias, Thiel (2006) reflete sobre a questão identitária na pós-modernidade, seus antecedentes na construção da América colonizada e apresenta diversos olhares que sua pesquisa encontrou sobre a condição de ser índio: no caso brasileiro um hóspede em suas terras, ser mitificado ou um *trickster*⁴; no caso americano, um invasor em suas terras, ser idealizado e excluído ou *outcast*⁵.

De acordo com Thiel (2006), é importante que o indígena se constitua como agente de sua representação. E, a fim de que sua representação de si seja manifesta, há a necessidade de transitar entre os universos tribal e ocidental.

Sehaypóri, que na língua Sateré quer dizer coleção de mitos, é também chamado de Puratig, símbolo que carrega diferentes acepções concernentes; É o remo sagrado, símbolo da identidade Mawê que possui a forma de um bastão com grafismos que lembram os mitos sobre a gênese desse povo. O Puratig é um objeto pintado de branco e vermelho usando as tintas extraídas do barro branco, do urucum e do jenipapo. De acordo com Yamã (2008), **Sehaypóri** é o livro sagrado dos Sateré-Mawê, o livro da sabedoria sobre ser humano e sobre ser Mawê, orienta quem busca ajuda e conselhos, pois que carrega em si a fala dos pais e avôs desse povo. Ainda segundo Yamã (2008), a educação Mawê faz-se por meio dos mitos sagrados, suas mais importantes crenças revelam a realidade e explicam a existência e resistência desse povo e criam ritos, cultos e personagens. Segue-se recontada a história de **Sehaypóri** sobre a gênese do mundo na tradição Mawê e que servirá de base a esta pesquisa:

Num tempo em que haviam apenas Monag (a força cósmica), e os deuses Tupana, Yurupari que ainda não eram opostos, mas complementares, estes criaram respectivamente o sol e a lua e juntos fizeram sair do infinito negro a gigantesca serpente Mói Wató Magkarú Sése, a fim de torná-la um elo entre os astros. Magkarú Sése apaixonou-se, deitando-se de dia com o sol e de noite com a lua, até que engravidou. Ao indagar quem seria o pai de seu filho, a cobra e seus amantes descobriram que houvera uma traição. E foi assim que Moi Sése foi abandonada por ambos os astros. Com a intenção de corrigir o problema, Tupana profetizou que dessa gestação nasceriam mais dois planetas que mudariam toda a história do universo. E foi assim que a cobra pariu dois gêmeos: o planeta das Águas - ainda sem terra e habitado por criaturas fantásticas - e o planeta Terra, ainda sem água e habitado por seres minerais. E assim como em cada lugar que Tupana criava, colocou, na terra, Painys-Pajés, com poderes mágicos que deveriam ser usados para cuidar da saúde e do bem-estar dos seus habitantes. À

4 Personagem ambíguo e contraditório em sua natureza. Surge em relatos míticos indígenas em produção literária e folclórica diversa.

5 Aquele que tenta acessar o sonho americano e que, todavia encontra-se à margem do mesmo.

semelhança de Tupana e motivado por inveja, Yurupari, criou e colocou nas águas os Pajé-Poxy, que eram seus sacerdotes, porém menos poderosos que os Painy-Pajés. Pela inveja, Yurupari afastou-se de Tupana e não quis mais ajudá-lo na tarefa de criação do mundo, tornando-se oposto em tudo a Tupana. A cobra grande foi viver no planeta Água, junto com seres mágicos, no lugar mais profundo, criado por Yurupari e lá se aquietou esperando a ordem do Deus do Mal.

Um dia, Tupana resolveu unir os dois planetas, então a Terra bebeu da Água e vazou em fontes cristalinas, rios, cachoeiras, lagos; assim também a Água passou a ter minerais, mudou de cor e gerou mares. A Terra pariu florestas, novos seres surgiram e o Sol e a Lua passaram a dividir a incumbência de iluminar esse novo planeta. Esse novo planeta, em tudo parecia, aos seres que habitavam o planeta das águas, cheio de felicidade e, por isso, eles pediram aos Painys-Pajés que os transformassem em seres terrestres. Todavia, para viver nesse novo planeta, os seres deveriam seguir as leis de Tupana, caso contrário o planeta não se sustentaria. Ao ingressar na terra, os seres assumiam novas formas bonitas e perfeitas. Mói Wató Magkarú Sése, querendo o mesmo, pôs-se a copular e gerou muitos filhos, que traziam sua desobediência engendrada em si. E assim, o mundo perfeito de Tupana foi corrompido.

Arrependido, Tupana tirou o Planeta Terra de dentro do Planeta Água, e levou-o para o céu. No cosmos, o Planeta Terra provocou um dilúvio, ao vazar as águas que tinha. No Planeta Água, os seres que haviam habitado o planeta terra por intermédio dos painys-pajés nunca mais esqueceram aquele lugar e tinham muita saudade. Por isso, recorreram aos pajés e pediram que criassem novamente um planeta como aquele. Como os pajés poderiam apenas transformar coisas a partir de algo e não criá-las, sugeriram outra maneira: um dos seres existentes deveria doar seu corpo para a criação deste novo mundo. Considerando que a Magkarú Sése tinha sido a maior culpada pela desarmonização do Planeta Terra, a perda deste paraíso e que seu corpo era o maior entre todos, seus filhos forçaram a mãe a ceder sua existência para a criação do segundo planeta Terra.

Foi realizada uma pajelança, cuja profecia previa que a cobra grande passaria a ser de fato *Magkarú Sése* (mãe de todos os seres) ao tornar-se a terra em que se pisa. Ela sentiu seu corpo inchar de água e vazar em fontes, o milagre da vida brotando de si para alimentar e aquecer seus filhos, a compor-se de minerais, a ter os pajés sobre si para garantir sua saúde e assim todos que surgiriam de seu ventre iriam amá-la e preservá-la eternamente, metamorfoseada em Mãe-Terra.

Ao final do ritual de pajelança, a cobra deveria manter seu olhar para os céus, para que seus habitantes fossem imortais. Caso ela olhasse para baixo, todos os habitantes morreriam um dia e voltariam para ela. Porém, a cobra disse:

“Vocês me fizeram Terra, está bem, mas eu os chamarei sempre para mim. Esse será o preço que vocês pagarão por terem me transformado em um planeta!” (YAMÃ. 2007, p.30)

As narrativas e tradições estudadas aqui permaneceram através dos tempos na forma oral, escrita ou ritualística, independente de pretensões artísticas. Um dos motivos de terem sido lembradas através de gerações é o fato de continuarem a fazer sentido, a corresponder à forma como pensamos, a fazer parte do cotidiano construído pelas pessoas. Esta cobra como símbolo que remete ao dia, à noite, à virgindade, à fecundação, à morte e à vida, à dormência, ao despertar é como temo-la visto através de gerações. Trata-se de um registro da memória no corpo, que foi passado de um corpo a outro. Foi preciso, para tanto, a disposição para a troca durante um momento, mesmo que efêmero, de total presença. É a história reconstituída de corpos que afetam e são afetados em relação aos temas que o símbolo nos remete.

2.4.2 Visita à Nova Olinda do Norte e ao Povo Maraguá

Partindo dos estudos sobre o **Sehaypóri**, esta pesquisa me levou a fazer contato com o autor do livro, buscando um momento oportuno para conhecer como estas histórias se fazem presentes entre as pessoas que hoje habitam as aldeias Sateré-Mawê. Minha viagem à Amazônia foi marcada para fevereiro de 2018, quando seria realizada a Assembleia do Povo Maraguá, na pequena aldeia que se situa às margens do lago Kayawezinho. Embarquei, junto ao povo Maraguá que vive na cidade de Nova Olinda do Norte/AM, num percurso de aproximadamente 10 horas atravessando o rio Urariá. Ao me receber, ainda em Nova Olinda do Norte, Yamã, autor do livro que me levou a conhecer os mitos sagrados do povo Sateré-Mawê, se apresentou como Maraguá, falou do importante movimento que, juntos aos seus, realiza na Associação do Povo Indígena Maraguá (ASPIM). Para responder minha questão acerca do povo Sateré-Mawê e a presença da cobra grande em sua cultura, explicou-me que são dois povos distintos, embora tenham convivido por certo tempo e indicou-me algumas leituras onde poderia encontrar tais referências.

Foi então que a diáspora surgiu como evidência nesta pesquisa. Conforme **MaraguáPéyára: História do Povo Maraguá**, escrito por Yamã, Yaguakâng, Guaynê e Guará (2014), existem relatos históricos feitos por missionários naturalistas sobre populações indígenas que tratam o povo Maraguá como um dos clãs do povo Sateré-Mawê, devido ao fato de, certa época, parte dessa população ter ocupado a mesma terra, “nas fronteiras do

território Mawê, entre os rios Mamuru e Mariakauã” (Yamã et al, 2014). A informação equivocada de que formavam parte de um mesmo grupo indígena foi encontrada no livro **As Bonitas Histórias Sateré-Mawê**, escrito por Padre Henrique Uggé⁶ (1993). Yamã et al (2014) cita a fala dos velhos Saterés acerca do assunto. Segundo ele, seus relatos afirmavam que os maraguás “falavam uma língua diferente dos sateré e, de alguma forma, muitos foram agrupados como mawê” (2014, p.15). A partir dessas descobertas e do desejo de incluir na pesquisa referenciais do povo maraguá, o pre projeto outrora intitulado **Mói Sése: Pesquisa-performance acerca da simbologia da cobra grande no mito fundador do povo sateré-mawê** teve seu nome modificado para **Ere Muyá: histórias da cobra grande**.

Yamã tem duas ascendências indígenas na sua história pelo fato de seu avô paterno ser Sateré-Mawê e sua avó materna, Maraguá. Por este motivo, o autor, conhece e registra histórias dos dois povos. Dessa forma, o rastro da minha pesquisa não se perdeu no caminho, nem se direcionou a um povo diferente do que buscava, pelo contrário, ampliou-se.

YAMÃ (2018) contou-me em entrevista:

“Y – A cobra é interessante mesmo né. Por exemplo, o meu pai - olha só essa miscigenação que existe de cultura - o pai dele é Sateré e a mãe dele é Maraguá. Então ele pegou todos, do lado Sateré, ele se vê na Moi Wató, no lado Maraguá, ele é simplesmente o filho daquela mulher que teve dois filhos cobras e o terceiro foi homem. E que se eu conversar com as tias, algumas tias inclusive devem estar vivas, iam dizer: “teu pai é irmão do Cobra Norato”.

E - Ou seja, seus tios são...

Y – Cobras.

E - Norato e Maria Caninana.

Y – Isso. E é que mamãe tem raiva dessas coisas, porque mamãe é bem adventista. Essa crença jamais, mas entre os Maraguás, realmente, nesse caso do meu pai, é claro o vínculo da cobra. É por isso que dizem que quando ele foi, num dado momento, benzido por pajé, ele simplesmente pegava a cobra e a cobra andava um pouquinho e morria; ou simplesmente descansava lá e ela não mexia com mais ninguém. Só pessoas ligadas a esse negócio de cobra, que tivesse vínculo, que pode fazer isso, porque além do pai tem outras pessoas que você vai conversar que vão saber: ah o terceiro duma mulher que tenha essas coisas, né?

E – O curado.

Y – Isso.”

A história que Yamã narra acima também é encontrada em diversas versões, entre elas, a mais conhecida se passa na cidade de Óbidos e é relata por BOFF (2001). Além desse autor, outros coletaram narrativas tradicionais similares pelo Brasil, como Câmara Cascudo (1983). Outro dado que merece destaque na fala acima é a presença da igreja adventista que, a exemplo do movimento de catequização da igreja católica que chegou junto à colonização

6 O livro não possui data de edição, embora revele marcas de tempo. A obra encontra-se redigida à máquina de escrever e suas ilustrações estão datadas de 88. Todavia encontramos sua referência na obra de Milton Melo dos Reis Filho (2013), intitulada: As mulheres Sateré-Mawé e o trabalho: seus corpos, sua casa e seu cotidiano.

portuguesa e hoje persiste mais fortemente através de igrejas evangélicas, retira a presença de parte da cultura Maraguá na visão de mundo da mãe de Yamã. E este é apenas um exemplo de como a cristianização dos povos indígenas trouxe apagamentos na sua memória ancestral através da negação da própria cultura.

Segundo Yamã et al (2014), os maraguás são de origem Aruak. É um dos povos remanescentes da antiga civilização tapajônica. Atualmente ocupa a região entre os rios Amazonas, Madeira e Tapajós, denominada Mundurukania. No passado, sua ocupação foi mais extensa, chegando a ir além do Rio Abacaxis - que possui significados mitológicos profundos para esse povo sobre os quais trataremos mais adiante. Conforme as terras foram sendo ocupadas por portugueses, o território Maraguá foi, cada vez mais, diminuindo de tamanho e boa parte de seu povo se desagregando das aldeias e indo morar nas cidades ribeirinhas.

Trata-se de um povo que faz sua moradia principalmente à beira de lagos, onde planta, pesca, caça e constrói sua casa de farinha. Normalmente estabelecem uma aldeia após realizar uma queimada que abre uma clareira na floresta. As aldeias são retangulares, acompanhando a margem do lago ou do rio. O caminho que separa as casas se chama *irapé* e cada casa tem seu terreiro (*gumary*). Há uma casa comunitária no centro da aldeia, onde estão também a escola e a igreja, quando há. Atrás da casa comunitária fica o terreiro principal, chamado *gumára*. À frente da aldeia, está o Rio, para onde esta mira. Atrás da mesma, tudo é mata. No centro da aldeia, à frente da casa comunitária, ergue-se o Mõdagará, que, à semelhança do Puratig dos Mawê, possui grafismos que contam as histórias dos clãs que habitam cada aldeia em que se situa.



Figura 3 Mõdagará. Aldeia Kayawezinho. 14/02/18.



Figura 4 Detalhe: Mõdagará. Aldeia Kayawezinho. 14/02/18.



Figura 5. Casa de Farinha. Aldeia Kayawezinho. 14/02/18. Fonte: autora



Figura 6 Aldeia Kayawezinho vista por trás. 14/02/18. Fonte: autora

Segundo Yamã et al (2014), o peixe e a farinha são alimentos cotidianos para essa população. A pesca é uma atividade em que homens e mulheres participam, sendo que a essas cabe a tarefa de vigiar se os peixes físgaram a isca e fazer a retirada dos mesmos da água. As pescas noturnas são feitas somente na hora em que “a lua se senta” e apenas os mais experientes podem fazê-la. Na aldeia, costumam cultivar a mandioca e prepará-la de diversos modos na casa de farinha.

A caça é uma atividade que os maraguás gostam de praticar. Chegando a percorrer longas distâncias. Geralmente essa prática é solitária, prioritariamente masculina, mas, quando há preparação para festas, organizam caçadas coletivas sob a liderança do *mirixawa* da aldeia. De uma das armas que usa para a caçada, vem o nome do povo. Maraguá significa gente do tacape, sendo *mara* traduzido como tacape e *guá*, gente. As aves como o mutum, a rola e o pato-do-mato são caçados pelo arremedo de seu canto. Usam, para isso, apitos feitos de taboca (madeira leve também usada para fabricar brinquedos) e tacapes esculpidos com a aparência do animal protetor de quem caça ou do seu clã.

Os maraguás estão organizados em clãs, que encontram sua referência no espírito protetor que acompanha cada pessoa. Sobre isso, YAMÃ (2018) nos fala em entrevista:

“São os seis espíritos protetores (...) Que são: o espírito da onça, tapiriwara, da qual eu sou. O espírito Anawi, que é do cachorro, que é inimigo da onça. Kasawaçurana, que é o espírito do pássaro. O espírito da cobra grande, que é o çukuriwera, que é de todos os répteis, não é só das cobras, aquelas coisas que tem ligada com os lagos. O espírito do peixe, que é o piraca, que é inimigo da çukuriwera. E o espírito da mata, que é a caapora, caaporaranga, é amiga de todos. Se você observar tem dois entre esses seres que são inimigos ferrenhos, que é çukuriwera contra o piracã (o cobra

contra o peixe) e a onça contra o cachorro, que é tapiriwara contra anawi. O restante é tudo gente boa. Assim é, dessa maneira.”

Ozias Gloria tem seu nome indígena batizado como Yaguarê Yamã, devido à sua relação com o clã que o protege. Seu nome significa tribo de onça pequena.

A organização política do povo Maraguá tem a seguinte estrutura:

- . Tuxawa Geral: cargo único, vitalício, não hereditário. É eleito pela assembleia de anciãos e pode apontar um substituto ao seu cargo.
- . Vice-Tuxawa Geral: também é um cargo vitalício e não hereditário. É escolhido pelo próprio Tuxawa Geral.
- . Tuxawa de aldeia – É nomeado pelo conselho de anciãos, em o cargo vitalício e hereditário. Abandona o cargo apenas se for desafiado na luta Piãguá e perdê-la.
- . Mirixawa – Eleito pelo conselho, não tem cargo vitalício. Sua representação está abaixo do Tuxawa de aldeia. Precisa passar pelo ritual Gualipãg para tornar-se caçador-guerreiro-chefe. É responsável por ensinar a arte da luta Piãguá, da guerra, da pesca, da caça e do trabalho. Também organiza os *puxiru* (trabalhos comunitários). Representa a segurança da aldeia.
- . Painy ou Malyli – É o médico tradicional do povo, o pajé. Seu cargo é vitalício. Não é eleito, não cobra pelo trabalho realizado, mas quem precisa de sua ajuda doa algo. Não pode renunciar ao título.
- . Conselho dos Anciãos – É formado pelas pessoas mais velhas, entre homens e mulheres. São os sábios do povo. Estão acima do Tuxawa Geral e podem retirar do cargo o tuxawa de aldeia e o mirixawa.

Na assembleia em que estive presente, em fevereiro de 2018, ocorreu a eleição do Tuxawa da aldeia Kayawezinho e, nesse caso, uma mulher foi eleita. Na comunidade Maraguá, homens e mulheres ocupam, indistintamente, cargos da estrutura política, inclusive é bastante comum que mulheres sejam painys. Em entrevista, YAMÃ (2018) nos conta sobre o caso de duas poderosas painys:

“Y - Aqui no povo Maraguá, quando eu era menino, rapaz, aqui no Urariá, se destacaram duas poderosas mulheres. Interessante é que são quase sempre mulheres. Os painys de outros povos quase sempre são homens. Em Maraguá, é quase sempre mulher. Isso é uma coisa interessante mesmo, porque nenhum outro povo tem essa tradição.

E as maiores que eu conheci mesmo em vida são duas mulheres que já faleceram e foram famosas mesmo. Tinha uma que era dona do Urariá todo. Quando digo dona é porque não tinha uma que se opunha, não tinha um igual. Todo mundo tinha medo, aquela coisa toda. Ela praticamente é soberana ali. A outra do Kayawé. E elas não se mexiam, uma não mexia com a outra, porque sabiam o que o poder da outra era tanto quanto o daquela. E elas mexiam com as outras menores. E matavam, dizem

que matavam. Se tinha uma família que ela não gostava, ela fazia coisas e acontecia. Interessante. A dona Benzinha, por exemplo, ela foi a que fez meu parto. Eu mamei nela. Tem todo esse negócio. Ela que cuidou de mim.

E – Essa é a do Urariá?

Y – Não, do Kayawé. Cuidou de mim. E ela é tão boa se você perguntar pra mamãe. Entre essas duas, a dona Benzinha que era o máximo pra mamãe, mas vai perguntar pra alguém que é inimigo dela? “Era horrível, a coisa mais ruim que tem”. Ela amava os seus amigos, com tudo e por tudo, lutava por eles, mas também cuidado com os que eram inimigos dela.”

Na mesma entrevista, fala sobre a figura do painy nos dias atuais:

“Y - Houve toda uma cristianização, já não é de hoje. A população indígena brasileira está praticamente cristianizada. Começou com os católicos, terminou com os protestantes. O único povo indígena do Brasil que não se deixou catequizar foram os guaranis, que mantêm viva a sua religião. Acho muito interessante isso, que é uma religião deles mesmo. A própria *Opã*, que é a casa de oração, a casa de reza, (isso) você não encontra em nenhum outro povo. Agora com relação aos Maraguá, como a maioria do povo da Amazônia, a cristianização foi forte, mesmo assim houve uma sincretização muito forte. Mesmo você sendo da igreja Assembleia de Deus, você acredita na mãe do corpo, você acredita na *Niga*. Todas as árvores, o porto, o rio tem mãe. Mesmo dizendo que você é da Assembleia de Deus, você acredita nessas entidades, na própria *Çukuriwera*. Depende dessas coisas: tá doente, o que aconteceu? Vai lá pro benzedor, benzedura. É alguma coisa que tem que ser resolvido nela. Espinhela caída, tantas outras doenças ruins do mundo espiritual. E aí quem é que vai curar? É o pastor? Não. É o padre? Não. É o médico? Não. Quem é? Aí entra a figura do painy, o pajé.

E – E tem alguns pajés no povo Maraguá?

Y – Tem pajé, tem sim. Aquela senhora, dona Maria, Tuxaua do São Pedro (aldeia do Rio Urariá). É uma pajé que eu considero uma das mais poderosas que tem. Ela se identifica mesmo, mas alguns não se identificam por aí. Uma coisa interessante: ela é adventista, mas, ao mesmo tempo, é uma pajé.

E – Trabalha com remédios?

Y – É. Tem três tipos de pajés: o que trabalha com coisas naturais; aquele que tem esse lado de curar, essa vocação, mas não pratica; e aquele que cuida da parte espiritual, que cura com os espíritos. Ela (Maria) usa o lado natural da cura e também da cura com os espíritos. E eu acho super engraçado dizer isso, porque ela é adventista, uma religião em que isso jamais pode acontecer.”

Mais uma vez na visita e na pesquisa surge a questão da cristianização dos povos indígenas e os apagamentos ou sincretismos provenientes dessa ação.

Segundo HALL (2003, p.33), no texto **Pensando a Diáspora**:

“O conceito de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença: por um lado está fundado em uma ideia que depende da construção de um Outro, e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Por outro lado, sabendo que o significado é crucial à cultura, temos a noção moderna pós-saussiriana que insiste que o significado não pode ser fixado definitivamente, pois está sempre em movimento. Hall afirma que A distinção de nossa cultura é manifestamente o

resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus”.

No caso brasileiro, prioritariamente, percebemos os elementos culturais indígenas, africanos e europeus em sua composição, apesar da influência de outros povos em nossa formação. Sobre a história dessas culturas, tomando-a por metáfora, Hall (2003) nos fala que não é linear, mas cíclica, umbilical e circula em busca da restauração de um momento originário, o que comumente é chamado de tradição. Ainda na palavra do autor:

“A Globalização vem elucidando as trevas do próprio iluminismo ocidental. As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera.

(...)

Há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização: Existem as forças dominantes que ameaçam subjugar todas as culturas que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante (seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo); e os processos que sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. (HALL. 2003, p.47)

Para Hall, o caminho da diáspora é a trajetória que pratica a cultura moderna e seu povo; abarca amplos processos no jogo da semelhança e da diferença e transformam a cultura no mundo, não validando modelos fechados, unitários e homogêneos de pertencimento cultural.

Um capítulo à parte da história dos Maraguás que merece destaque em Yamã (2014) e confirmado em entrevista é a ação de um rapaz chamado Manoel da Silva Reis, que liderou parte desse povo em busca de uma terra prometida. O próprio Manoel, que passou para a história sob o nome de Rei da Paz, não sabia onde se localizava esta terra, todavia confiava que, navegando, encontrariam, em determinado momento da viagem, a face de cristo. Nesse lugar, os maraguás passariam a fazer morada enquanto aguardavam o barco que os levaria para junto de Deus. Conta YAMÃ (2018):

“Y - Tinha um certo menino que ganhou, num dado momento, uma bíblia, segundo os velhos. A mulher daquele esiquero lá, ela conta que ela é arriera desse homem. Então eu estou falando de uma religião nova, religião que junta vários dogmas.

Ele ganhou essa bíblia e não sabia ler e escrever. Ele começou a pregar o evangelho pros maraguá e pros curupira. E muita gente acreditou. Ele dizia que era o Jesus encarnado, alguma coisa nesse sentido. Usava manta, bata, o cabelo dele era bem comprido. E aí tinha um grupo de pessoas que seguiam ele. E tudo que ele falava aquele pessoal acreditava mesmo e fazia.

E – E ele também acreditava que ele era essa figura?

Y - Sem dúvida. Ele se intitulou Rei da Paz. É o nome dele, Rei da Paz. Desde quando eu era criança, meus tios acreditavam nele, o Messias.

Quando ele se tornou um adulto, ele resolveu, ele resolveu não, o espírito santo tocou nele dizendo que o povo Maraguá daqui tinha que voltar pra terra de origem, que é o rio Abacaxis. Mas como? Porque é muito longe!

Por ser um rio aqui atrás, tinha que fazer muita volta por onde a gente (vai) pra ainda entrar o rio Abacaxis por ali. Questão de dias e dias e dias, viajando de remo, com japá e tudo mais. E muitas famílias acreditaram nele e foram, fizeram uma caravana enorme, uma procissão enorme de canoas, saindo do rio curupira e também o rio Urariá e abrindo o rio Paracuny, pro abacaxis. E aí, o espírito santo ia tocar nele e ia dizer onde ia ser a nova capital do povo maraguá. Ou seja, o povo maraguá estava sem território, a ideia dele era que precisava de um território, um reino separado dos outros. (...) Aí quando o espírito santo tocou nele: “é esse o lugar”. É o que hoje em dia é a aldeia Pilão, e o apelido de Pilão é Tupanawa, ou seja, a cidade de Deus”

E - Ele tinha certos poderes não é?

Y – Tinha certos poderes, por isso mesmo, por conta desses poderes, por conta dessa liderança que ele tinha, que esses cretinos da velha igreja católica o odiavam, o prefeito de Noronha odiava ele, a polícia odiava ele, ou seja, ele era bem odiado (...)mas ele não deixava a turma, o grupo dele, jamais, proteger ele. Ele queria sofrer que nem Jesus. E ele sofria também. Num dado momento, houve uma caravana de gente de Nova Olinda que foram pra bater nele. A gente montou cabo lá, em frente do Juscelino e bateram muito nele lá. Depois, por causa desses hematomas, ele faleceu.”

Ainda sobre os relatos sobre como se organizava a vida na aldeia do Rei da Paz, YAMÃ (2018) fala sobre a figura da cobra grande não como entidade protetora, mas como ser real:

“Y - Ele morreu, ele fez tudo aquilo lá e uma das coisas que a tia Isabel conta - olha só como o sincretismo é muito forte nele - as mulheres tomavam banho às cinco horas da tarde, sozinhas, na beira do lago, tem um lago lá no final. É um lago muito grande e aí e dividindo em muitos lagos, ilhas... E, às seis e meia da tarde, os homens iam tomar banho, mas eles não tomavam junto com as mulheres, nem tomavam no mesmo lugar. Eles pegavam as canoas e iam lá pro Lago da Cobra Grande, ali no Abacaxis. E, no meio do lago, eles mergulhavam e, segundo ela, era pra acalmar a cobra grande, pra fazer com que ela não ficasse com raiva quando eles fossem, por acaso, pescar naquela região. Porque tem uma cobra grande lá, a ideia é que essa cobra grande é a dona do lago, aquela região ali. Não tem um nome pra essa região. É Cobra Grande mesmo.”

Ao final da entrevista realizada com YAMÃ (2018), em sua residência, em Nova Olinda do Norte, chegaram alguns de seus parentes – como se chamam entre si, reconhecendo-se como pessoas do mesmo povo – Mário e Uziel, e a história do Rei da Paz foi novamente trazida à conversa:

“Y – (...) Ele (Rei da Paz) designou que ele (Belmiro) era pessoa que ia ficar com a chave. Ele não disse que os maraguás iam sair, mas iam retornar na figura de um líder? Então, o Belmiro se tornou o dono dessa chave. E antes dele morrer, ele ia dar essa chave pra esse líder. Ou seja, a chave do reino, do poder.

E - Melhor você esconder sua mão se não a chave vai parar aí.

Y - Ele já morreu, na primeira assembleia geral e aí ele já entregou essa chave.

E – E pra quem ele entregou essa chave?

(silêncio)

E – Vocês não sabem?

M – Alguém tem, ninguém sabe.

Y – Viu, é assim. Religiosidade. É uma das religiosidades que tem, a gente não pode dizer que é a religiosidade maraguá. Aquela antiga tradicional ainda existe, já falei que há um sincretismo muito grande.”

E então YAMÃ (2018) passa a conversa para outros assuntos, mas Uziel, seu irmão, retoma:

“U – Na questão dele entregar a chave, entregou um ano depois.

Y – Ele morreu em seguida.

E – Por isso, ninguém sabe pra quem ele entregou...

U – Ele entregou pra ti (fala para Yaguarê), não foi?

E – Você não quer falar...

U – Na reunião ele entregou a chave, diante de todo mundo. Ele falou que na realidade a chave não era uma chave. Ele entregou a chave pra você.

E – Por isso que você não abre mão dessa missão?

Y – Aí você já tá pegando pesado.

(mais pessoas chegaram na casa e interrompemos o assunto)”

Os maraguás também são conhecidos como o povo contador de histórias, principalmente histórias de assombração. A figura do contador de histórias está presente nas rodas de conversa, nos trabalhos comunitários e nos festejos. Nesta viagem mesmo pude ouvir muitas, algumas delas foram registradas em áudio e vídeo. Durante a Assembleia, houve uma sessão aberta em que todos, mas principalmente os mais velhos, tinham casos para contar, seja do Curupira jogando sinuca, de uma corrida que um outro levou do Mapinguary e até o caso de uma família que foi vítima do temido Cãwera, tipo de homem morcego que chupa o sangue das pessoas enquanto elas dormem. UZIEL (2018), irmão de Yaguarê, contou-nos uma história acerca da cobra grande:

“Nós estávamos saindo do lago. Quando a gente tava mais ou menos aqui (desenha com um graveto no chão de terra enquanto narra) eu vi uma coisa aqui (desenha um risco na parte superior do espaço). Aí eu achei estranho e peguei uma beira pra cá (desenha seu trajeto virando para a direita). Aí quando a gente tava aqui (na curva), ela apareceu bem aqui (no mesmo ponto da curva só que se encaminhando para a esquerda). Mas eu passei bem pertinho assim. Se eu quisesse pegar com a minha mão, eu passava. Só que ela não se mexeu não. Fiquei apavorado. Eu e minha esposa fomos embora rápido e com medo, só que a gente não comentou nada até a margem. Depois que a gente comentou. Se eu falasse, ninguém acreditaria não, mas foi muito real, muito real mesmo. Só que não tinha como saber o que era o rabo e o que era a cabeça, só aquela cauda, tipo uma praia.

Outra vez, veio um grupo de professores pra um evento que nós fizemos. Na ida eu tava junto e a gente passou direto, mas na volta eu não tava e eles viram. Aconteceu a mesma coisa. Só que eles ao invés de virar pra lá (direita), como eu fiz, ele viraram pro outro lado e aí subiram em terra e foram por terra. Ficaram apavorados. Lá entre o Rio Abacaxis e o Rio Barra Mansa.”



Figura 7 Desenho de Uziel, riscado com graveto no chão, para contar sua história do encontro com a cobra grande. Fonte: Autora.

Outro entrevistado da comunidade maraguá também ofereceu uma narrativa sobre o tema que vou recontar, pois os registros que tenho foram os que fiz num caderno de viagem, logo após ouvir a história. Jair contou que seu pai fazia amizade com as cobras que encontrava no caminho. Chamou uma delas de Coralina e avisou aos filhos que deveriam sempre pedir licença à Coralina para beber no olho d'água onde ela vivia, que é onde a água é mais limpinha, mas as crianças não pediram permissão e ainda mataram a Coralina. Naquela noite, o velho sonhou com a mãe de Coralina avisando que, por conta da morte de sua filha, eles deveriam se mudar. Caso ficassem, todo o local seria destruído. Eles se mudaram. Certo dia, no novo lugar onde moravam, o velho avistou chegando, no rio, um barco todo iluminado. Quando o barco aportou, saiu de dentro dele uma mulher, que era a mãe de Coralina. Ela contou que seu marido (a cobra grande) havia guerreado por conta de uma briga e havia se machucado no pescoço, precisava de rezas e um curativo que só o velho tinha aprendido a fazer. O velho foi instruído pela mãe de Coralina a recolher algumas ervas e preparar o curativo para colocar no pescoço da cobra. Avisou que ele não deveria ter medo. Então ele subiu no corpo da sua paciente e colocou o remédio. Depois disso, as cobras seguiram caminho.

Sobre a relação entre a Moi Wató Magkarú Sése e a entidade Çukuyuwéra, YAMÃ (2018) nos responde nessa entrevista:

“Y – Tem um sentido muito mítico, muito profundo acerca da Moi Wató no povo Sateré Mawê, o que já os Maraguá não identificam muito a questão da religiosidade com relação à Moi Wató. Ela vira apenas uma entidade de medo, que dá medo.

E – É uma das entidades?

Y – É isso, porque tem várias. O povo Maraguá é muito ligado à questão de assombração, então na questão mítica e na religiosidade, a Moi Wató não está muito inserida. Agora, o Sateré-Mawê tem bastante, porque está na raiz, na origem. Como, por exemplo na origem do mundo tem os dois deuses que criam o universo e, depois de criarem o sol e a lua, fazem surgir do buraco negro uma imensa de uma Moi Wató Makgarú Sése, que é o nome dela, Magkarú Sése.

E – O que significa esse nome?

Y – Moi Wató é cobra grande. Moi é cobra e Wató é grande. Magkarú Sése é o nome dela.

E – Mas Magkarú Sése tem um significado?

Y – Tem, é mãe dos seres vivos. E os Maraguás não tem essa ligação com esse ser, apesar de que é uma outra coisa, não é na forma de Magkarú Sése. Segundo a origem do mundo, Magkarú Sése surgiu a partir de aí e então, ela engravidou, teve dois filhos e esse dois filhos foram unidos por Tupana, de qual união se deu o primeiro planeta.

E – E então não deu mais certo a situação e Tupana levou de volta o planeta Terra...

Y – E foi criado o segundo mundo, isso. Os filhos dela são os chamados encantados e aí já entra na questão da religiosidade dos Maraguás. Os Maraguás só não pegam essa origem, só não tem essa questão da cobra grande como o mundo. Agora já entra pro pensamento Maraguá.

E – Os encantados.

Y – Dos encantados, que são as filhas da cobra grande. Na verdade, todas cobras, répteis... Por exemplo as piraibas, que é um peixe enorme, que em dado momento quando ela cresce mesmo e se torna adulta, ela tem pelos grandes no dorso, em cima das costas. O boto é um encantado, a cobra grande (também), esses são encantados. São seres que não foram criados por nenhum deus, na verdade tornaram-se filhos da cobra grande, segundo a religiosidade Sateré-Mawê no Urutopiã, que é a religião, que tem o mesmo nome, Maraguá e Sateré, é a mesma religião.

(...)É aí que entra, por exemplo, a Moi Wató é criada a partir dessa origem do mundo, do universo. Quando ela virou terra e aí, onde a gente pisa, é ela dormindo. Até aí não tem nada a ver com o pensamento Maraguá, nosso povo não pensa nisso, não acredita nessas coisas. Agora entra na questão do Maraguá, quando essa Moi Sése se transforma na chamada çukuriwera. Não sei se você ouviu uma toada de boi que a gente fez, que a gente junta Sateré-Mawê e Maraguá. Quando fala da unhamangara, ou seja, Moi Wató Magkarú Sése se transforma na mesma Çucuriwera dos maraguás, uma mistura. Só muda de nome, mas na religiosidade é a mesma pessoa, a mesma entidade. Aí que entra aquela questão, que parece que não dá certo. Na religiosidade Sateré Mawê ela é uma criação dos Monãs e aí ela se transforma em cobra grande. Pronto, ela dorme, fica lá. Mas quando entra na religião mesmo, essa mesma entidade que está dormindo, torna-se a çukuyuwera, que, ao mesmo tempo está dormindo, mas, ao mesmo tempo, está acordada, já é um espírito. Na religião, já se transforma num espírito, já começa a fazer parte dos ãgawaçus, que são os seis espíritos protetores.

Na citação acima, Yamã fala-nos da cobra grande em seu estado dormente, enquanto terra em que se pisa e seu estado ativo, enquanto entidade espiritual e relaciona a crença maraguá e sateré-mawê no que tange ao personagem. Ainda na fala citada é dado um exemplo da relação do povo maraguá na manifestação cultural do Bumba meu Boi de Parintins/PA, compondo toadas paras as festividades. Tais evidências forneceram importante material para esta investigação e composição do programa performático que apresentaremos.

2.4.3 Visita à aldeia Sateré Mawê, na cidade de Manaus/Am

Hoje, a população Sateré-Mawê conta com cerca de 8.500 pessoas, dos quais 7502 habitam as terras do Andirá-Maraw, nos municípios de Barreirinha, Maués e Parintins. Outros vivem na terra Coatá-Laranjal e outros na cidade de Manaus. É o que nos conta Alvarez (2009), na obra **Satereria**.

No final da década de 70 e início da década de 80, os sateré-mawê enfrentaram o projeto de construção da estrada Maués-Itaituba e posteriormente a presença da companhia francesa Elf-Aquitane que, em parceria com a Petrobrás, fazia exploração de petróleo na região. Por conta desses conflitos, formaram-se lideranças importantes, entre elas o capitão Dico. Na década de noventa, os Sateré-Mawê criaram o Conselho Tribal, no conselho passaram a se articular essas lideranças não tradicionais com as lideranças tradicionais, representadas na figura do Tuxawa geral e dos Tuxawas de aldeia. Hoje, o conselho recebe o nome de Conselho da Tribo Sateré-Mawê.

Assim como os maraguás, os sateré-mawês se organizam politicamente através das figuras de Tuxawas e culturalmente em clãs, que eles chamam de *ywania*. Entre seus clãs estão: *Sateré* (lagarta de fogo); *Waraná* (guaraná); *Akuri* (cutia); *Awkuy* (guariba); *Nhap* (cava); *As'ho* (tatu); *Ywaçai* (açaí); *Iaguarê* (onça); *Moi* (cobra); *Hwi* (gavião); *piriwató* (rato grande); *Akyi* (morcego); *Uruba* (urubu); *Nhampo* (pássaro do mato). Segundo estudos de Alvarez (2009), os pertencentes ao clã sateré seriam vistos como bons tuxawas, os pertencentes ao clã do gavião seriam bons guerreiros e aqueles que são do clã da cobra, bons pajés.

Um dos rituais mais conhecidos do povo sateré-mawê é o Wymat, o ritual da tucandeira e é sobre esse evento que se centra ALVAREZ (2009). Apenas os homens passam por esse ritual, que marca a passagem da infância para a vida adulta. O evento acontece anualmente na aldeia e precisa ser cumprido vinte vezes, seguido de um teste de caça e outro de purificação para que se feche o ciclo proposto. No ritual, as formigas tucandeiras são coletadas de seus ninhos (que se localizam em árvores) e um cantador canta para elas. Em seguida, elas são colocadas em um recipiente com água e folhas trituradas de cajueiro, para que adormeçam durante cerca de 30 minutos. Enquanto as formigas estão adormecidas, são colocadas na luva, com os ferrões virados para a parte de dentro. Os jovens prepararam-se para o ritual com uma dieta praticamente à base de uma farinha preparada e saúva. Quando as luvas estão prontas, aqueles que vão passar pelo ritual as vestem; o cantador assopra a fumaça

do *tawari* (fumo enrolado na casca da árvore *tawari*) e todos começam a entoar cantos e a dançar, com movimentos circulares e ritmos marcados.

A alimentação que os iniciantes fazem ao se preparar para o ritual da tucandeira é a mesma que seguem as mulheres quando têm sua primeira menstruação, período o qual passam em reclusão e que marca sua passagem da infância para a vida adulta.

Durante a Assembleia do povo Maraguá, conheci uma representante do CIMI que, por sua vez, me apresentou a uma companheira de trabalho que atuava numa comunidade Sateré-Mawê, em Manaus. Dessa forma, conheci o Tuxawa Moisés Sateré da aldeia I'apyrehyt, situada no bairro Santos Dumont.

Em entrevista, o Tuxawa se apresenta:

“Eu me chamo Moisés Sateré. É meu nome em português. E meu nome em Sateré chama Wassiri, que quer dizer filho do homem. Então, a gente tem um trabalho desenvolvido aqui na aldeia, que fica mais nas bandas de Manaus, de manter a cultura Sateré-Mawê para que não morra, que não entre em extinção, principalmente aqui na aldeia, e também manter a língua materna pras crianças. Então nosso trabalho é desde 2001 que nós realizamos, porque aqui a influência é muito grande da cultura local, tem que manter nossa cultura firme por causa dos jovens, pra que eles não venham a esquecer da raiz que lhe pertence. Então nossa luta é manter a cultura sateré-mawê na cidade de Manaus.”

(SATERÉ, M. 2018)

A relação estabelecida com a comunidade de Manaus foi mais formal do que tive com o povo Maraguá. Em Nova Olinda do Norte fui recebida na casa de Yamã, brincava com as crianças e até ajudei nos preparativos do almoço quando foi necessário. Em Manaus, obtive permissão do Tuxawa para visitá-los por duas tardes. Ele me disse que recebe muitos pesquisadores na aldeia, talvez por estar na capital. Por motivo de haver esse fluxo intenso de pessoas de fora da comunidade, ele me pediu que eu não entrevistasse a todos. Acrescentou que as pessoas querem dar atenção, mas isso acaba atrapalhando o trabalho cotidiano delas e, com isso, toda a comunidade é prejudicada.

Nossa entrevista foi realizada no primeiro dia da referida visita. No segundo dia, fui à aldeia para acompanhar uma aula. Nessa comunidade, o próprio Tuxawa, junto à sua esposa, dá aulas de língua e cultura sateré para as crianças no seu contra turno escolar. As crianças da aldeia frequentam também o ensino regular oferecido pela prefeitura local.

Trata-se de uma aldeia pequena, com cerca de sete ou oito casas instaladas numa descida de terra. Na entrada da aldeia, vemos o espaço de aula, que possui cobertura e é aberto lateralmente. Na outra ponta do terreiro de entrada está a casa de Tupana, onde eles fazem suas orações.



Figura 5 Casa de Tupana. Aldeia Sateré-Mawê em Manaus. Foto: autora. 18.02.18



Figura 4 Escola da Aldeia Sateré-Mawê em Manaus/Am. Foto: autora. 18.08.2018

O principal trabalho gerador de renda na aldeia é o artesanato. Sobre os colares que fazem e usam, o Tuxawa Sateré (2018) diz que servem para proteção contra energias negativas, e afirma que não diz isso num sentido esotérico. Segundo ele, as pessoas que se aproximam com energias negativas olham logo o colar e, assim, quando recebemos essa energia ela vai pro colar e espoca - como ele diz - a semente se abre. Então aquilo que faria mal pra pessoa, fica no colar.

Em entrevista, contei ao Tuxawa sobre minha pesquisa. Ele pediu pra ver o livro **Sehaypori**, que me levava a buscar conhecimento a respeito da cultura de seu povo. SATERÉ (2018) pegou o livro foi folheando e então conversamos sobre a questão da educação na aldeia e a falta de materiais para trabalhar:

“Na educação indígena a gente não tem muito material pra nossa sala de aula. A Semed só participou da contratação de professores mesmo, mas ela não manda material. Quem produz o material é a própria comunidade. No caso, o professor, junto com os alunos e com a aldeia tem que criar esse material didático. Não tem. Aos poucos, nós estamos tentando criar as cartilhas. Então agora a gente tá construindo sobre as frutas, o valor das frutas na cultura sateré-mawê, e criar tipo um abecedário sateré, porque a gramática a gente tem”.

Em seguida, o Tuxawa me pediu uma cópia do livro para trabalhar com as crianças da comunidade. Fiz cópias de poucas páginas contendo uma das histórias, levei no dia seguinte e me comprometi a enviar um livro por correio para a aldeia. Entramos no campo das histórias e, primeiro, ele me contou a história de cobra Norato. Em seguida, SATERÉ (2018) falou sobre como as pessoas encaram os mitos dentro da cidade e na floresta:

“M- A Amazônia tem esse sistema que é meio perigoso. Perigoso pra pessoas que não conhecem. Se torna um perigo mesmo, por causa dos animais, da cobra, esses

mitos, que diz que é mito, mas que se entrar numa floresta isso se torna uma verdade.

E – Os encantados...

M – Os encantados... Então são mitos na cidade, mas dentro do seu habitat, na floresta, ela se torna verdade. (...) Meus parentes estão lá. Minha avó, meus primos por parte meu pai. A gente sempre visita”.

E então o Tuxawa SATERÉ (2018) fez o relato de uma aparição da cobra grande:

“E - Você já chegou a ver a cobra grande ou conhece alguém que viu?

M - Ver, eu mesmo presenciar, não, mas eu já vi gente que já o presenciou. No Andirá, quando vai pra aldeia, os rios sempre são assim: ele entra fininho, aí quando você vai continuando ela (o entrevistado troca o gênero do rio com frequência entre feminino e masculino, como que entre o rio e própria cobra) enlarguesse de uma hora pra outra, fica enorme. Aí depois ela cria vários ramos pra cá pra ali, os ramos mais finos. Aí quando você passa também de novo indo tem aqueles grandes lagos. Os antigos falam que nesses lagos é onde que ficam essas grandes serpentes, a *Mói Wató*. Ela fica nessas profundezas ali. Ela só sai quando há lua cheia. Parece que mexe com ela. E elas ficam flutuando.

Aí numa dessas noites de lua cheia, o barco saiu seis horas, pra chegar lá em Ponta Alegre. Ponta Alegre é a terceira aldeia do Rio Andirá. De longe, ele vira aquele negócio comprido e brilhava. Como tão grande ela é que a escama dela acho que se torna assim do tamanho de um livro. A escama dela brilha e quando a luz da lua bate, naquelas escamas dela, parece uma cidade ou um barco que tá passando. Aí ficaram olhando de longe demais. ‘Ue, rapaz mas ali não tem nenhuma cidade, nem uma comunidade ali não, principalmente ali no meio. Aí os caras ficaram olhando. E o barco era pequeno. Um barco de pequeno porte que leva os sateré pra dentro, que faz esse negócio de transporte. Ai ficaram com medo. Eles já tinham ouvido que ali morava uma cobra grande. Ai falou ‘não isso ai tá errado. Joga pra beira que isso ai não é tronco não é nada, isso ai é uma cobra’. Ai desviaram o caminho. Diz que quando ela afundou só viram o aquele banzeiro. Isso na lua cheia, atrás do Barreirinho. É um lago enorme e depois ela (novamente a troca de gênero) afina de novo. Então ali, os meus parentes viram esse fenômeno da cobra. E os antigos falam que quando ela tá assim desse tamanho ela fica na terra, mas depois que ela vai crescendo mais ainda, ela procura o rio pra se abrigar.

E - Eu ouvi a mesma coisa.

M - Meu pai que é caçador ele sempre já teve encontro com essas... ele falou que a jiboia é uma cobra que a gente utiliza como, quando pequeno, como animal de estimação, que ela também cresce muito grande, junto com a Çukuriju, mas a jiboias crescem maior ainda.”

Chamando a atenção do Tuxawa para uma pele de cobra que está suspensa na parede da sala de aula, pergunto a Moisés SATERÉ (2018):

“E – Essa aqui é uma Çukuriju?

M – Essa ai é uma Çukuriju.

E – E essa vocês encontraram por aqui?

M - Essa aqui veio de lá de Itacoatiara, que tava comendo galinha lá. Ai mataram e mandaram pra cá.

E – E botar a pele dela assim traz alguma proteção?

M – O que a gente utiliza pra fazer isso é a pele da jiboia. A pele da jiboia atrai. Depende do que tá querendo. Se for dinheiro... tem gente que coloca no comércio pra seu comércio ir bem, porque ela atrai. A jiboia, depois que ela cresce, papai fala que ela não vai mais procurar a casa dela não. Ela só se enrola aquela mutueira. Ele falou que já deu de cara no meio da floresta com umas dez jiboias. Só que ela não

viu ele não. Ele saiu e viu aquele negócio meio limpo, todo melado. Porque, onde ela passa, fica aquele lamaçal. Ficou olhando de longe, quando viu um montoeiro assim. Essa altura assim, com aquele negócio redondo assim e a aquela cabeça, mas tava olhando pra lá. Quando ele viu, ele se afastou um pouquinho. Onde ela tava só tinha negócio de osso de animal. Ele falou que achou interessante aquilo, os animais vinham, mas ficavam tipo besta pra ela. Ai vinham, vinham, vinham. Chegava perto e ela dava o bote.”

De fato, a história que apresentei ao Tuxawa que me serviu de base para a pesquisa não foi negada por ele, todavia não me contou a sua versão da mesma. Mais tarde, em nossa conversa, narrou o surgimento dos Mawês, que, segundo o Sehaypori, teria acontecido logo após o estabelecimento do segundo planeta terra, criado do corpo de mói sése. Segundo seu relato, os antigos contam que, num tempo em que homens e animais ainda conversavam, havia uma jovem que vivia numa floresta cheia de encantamentos chamada Noçoquém. Seus pais haviam lhe avisado que não saísse dessas terras para que o local não perdesse seu encantamento. No entanto, a jovem saiu e, nesse caminho, passou por uma cobrinha verde. Assim, a moça engravidou da cobra e foi banida do Noçoquém. Ela avisava seu filho que não fosse para o Noçoquém, pois não seria bem recebido, no entanto seu filho entrou nas terras proibidas (assim como fez a mãe), que seriam então de seu avô e colheu frutas para comer. O avô matou o menino, seu neto, para que o encantamento não se perdesse. O corpo do menino foi enterrado por partes. Em um dos terreiros em que fora enterrado, nasceu o pé de guaraná. De outra parte, saíram os primeiros Mawês e animais diversos.

2.4.4 O Bumba meu Boi e o Lundu como parte da cultura amazonense

Data de 1840 o primeiro texto publicado que faz referência ao Bumba meu Boi. Foi escrito por frei Miguel do Sacramento em tom preconceituoso com o título de “A estultice do Bumba-meu-boi” e publicado no jornal *O Carapuceiro*, conforme relata Cavalcanti (2000). A autora traz à memória que, em 1859, em Manaus, o médico-viajante Avé-Lallémant (1812-1884) narra um Bumbá que presencia naquela cidade e o chama de cortejo pagão, relacionando-o com festas católicas em homenagem a São Pedro e São Paulo. Ave-Lallémant (1961 apud Cavalcanti, 2000) descreve o boi como uma dança saltitante do boi com o pajé, ritmada pelo maracá, com a presença do coro, a morte do boi, os efeitos de luz dos archotes, as fantasias dos brincantes. Para ele tratava-se de uma poesia selvagem.

De acordo Cavalcanti (2000), Vicente Salles (1931-2013) escreveu sobre registros do Boi Bumbá encontrados em jornais de Belém e de Óbidos, à época de 1850. Segundo a mesma autora, pelo motivo de encontrar registros em territórios tão distantes uns dos outros, subentende-se uma ampla difusão do folguedo na Amazônia e leva-a a concluir que há grande

diversidade da brincadeira do boi desde seu surgimento até os movimentos de disseminação simultânea em vários grupos culturais do Brasil no século XIX.

Cavalcanti (2000) analisa que na evolução recente do Bumbá de Parintins, a mídia, a indústria cultural e do turismo, agências governamentais e amplas camadas sociais estão em contato numa festa portadora de características tradicionais. Todavia, há algumas discussões acerca da cultura popular que temem estar ameaçada pela época moderna, considerando as características de espetáculo e comércio que foram agregadas a ela como deturpações de sua autenticidade. A abordagem de Cavalcanti (2000) entende as mudanças do Bumbá como transformações que atualizam a cultura popular, semelhante ao que ocorreu com o desfile das escolas de samba cariocas. A festa aqui é entendida como um fato social, que integra culturas e encontra problemas e contradições enquanto expande-se.

Interessa-nos aqui como O Boi Bumbá de Parintins se relaciona com elementos indígenas para afirmar sua identidade regional cabocla. Conforme relatado por YAMÃ (2018), em entrevista, as comunidades indígenas implicam-se nesse processo de composição de toadas e em criação de coreografias para os festejos de Bumba meu Boi. Na viagem de barco que fiz junto povo Maraguá dois instrumentos junto às vozes marcavam no ritmo do Boi durante todo o percurso: uma caixa de guerra e um violão. Conforme conta CAVALCANTI (2000, p.14) trata-se de: “Um poderoso processo ritual, através do qual a pequena cidade, e com ela toda a região Norte, como que aspira (e tem conseguido com razoável sucesso) comunicar-se com o país e com o mundo”.

Para FERRETI (2007), a cultura popular e a cultura de massas estão em sincronia e tensão. Em seu texto *Religião e Festas Populares* conta que, por meio de festas religiosas (não apenas católicas) a cultura exteriora-se. Na organização destas festas, toda a comunidade do entorno é beneficiada: “desenvolvem laços de solidariedade nos meios populares” e “constituem elemento básico para se compreender o simbolismo e a mentalidade popular” (FERRETI, 2007. p. 2)

Vianna (2005) traz à discussão a definição da UNESCO (1989, p.2) sobre cultura tradicional e popular: “é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social”. Vianna (2005) questiona o fato de que, na maioria dos textos que tratam do patrimônio imaterial, encontramos a ideia de que a cultura tradicional e popular seria um elemento essencial na construção ou valorização da identidade. Todavia cabe pensar também

como essas identidades culturais definem suas fronteiras, como elas separam o que pertence a cada uma delas. Para o referido autor, não devemos insistir na ideia de que as diferenças culturais pré-definidas devem ser mantidas, pois essas atualizam-se conforme a própria identidade de um povo faz. Essa ideia de permanência é ilusória e torna folclore uma cultura que, uma vez que está viva, coloca-se em movimento de constante mudança.

O Lundu foi outro elemento da cultura popular amazonense com o qual nossa pesquisa buscou diálogos para sua proposição artística. Diferentemente do Bumba meu Boi, sua origem está mais comumente conectada com as tradições de origem afro-brasileira do que as tradições indígenas (embora essa última também se faça presente). José Ramos Tinhorão (2004 apud Almeida 2005) afirma que o termo lundu teria surgido a partir da palavra *calundu* "dança ritual religiosa africana - às vezes chamada de lundu - que induz a um estado de possessão do mesmo nome" (TINHORÃO, 2004 apud ALMEIDA, 2005, p.1). Assim como outras manifestações de origem afro-brasileira, o lundu compõe-se da tríade batucar, cantar e dançar e destaca-se "como dança autônoma ao casar a umbigada dos rituais de terreiro africanos com a coreografia tradicional do fandango" (TINHORÃO: 1998, apud ALMEIDA, 2005, p.1).

Segundo MORAES e CORREIA (2011), danças como Lundu Marajoara (Ilha de Marajó/PA) surgiram, na cultura popular no Norte do Brasil, da fusão de elementos trazidos pelos povos nativos da Amazônia e pelos povos negros. Segundo os autores, o Lundu é uma dança de corte, com intuito de conquista cujo movimento parte tanto do homem, quanto da mulher. Outros ritmos como o carimbo e o siriá também compõem essa rica cultura. O tambor do Carimbó segue um ritmo muito próximo do lundu, todavia apresenta-se mais acelerado que aquele. No carimbó, o tom da brincadeira está mais marcado do que no lundu. As mulheres tentam seduzir os homens com o movimento de suas saias enquanto eles demonstram sua virilidade apanhando um lenço no chão sem o uso das mãos. O lundu manifesta-se, com frequência, narrando o caso de amor entre uma cabocla e um boto, ser que está entre os seres encantados das florestas. Nesses ritmos, são importantes elementos sonoros os tambores e as flautas, que refletem respectivamente a presença da cultura negra e da cultura indígena.

2.4.5 Performance, Ritual, Ação

Partindo das perguntas que muitos jornalistas, público ou mesmo conhecidos fazem acerca da definição da palavra performance, na obra **En Defensa del Arte del Performance**, Gómez-Peña (2005), oferece-nos uma série de possíveis respostas sobre a questão:

- “Pergunta:
– Desculpe, poderia definir a arte da performance?
Respostas:
– Um monte de gente estranha que gosta de andar nua e gritar slogans esquerdistas sobre o palco. (*Yuppie* gringo em um bar).
– Os artistas de performance são... atores ruins. (Um “bom” ator).
– Se refere a esses liberais decadentes e elitistas que se escondem atrás da ‘arte’ para pedir dinheiro ao governo? (Político republicano).
– É uma onda muito... muito legal. Te faz... pensar e cagar de rir. (Meu sobrinho).
– A performance é tanto a antítese como o antídoto para a alta cultura. (Artista de performance).
– Te responderei com uma piada: Que você tem quando mistura um comico com um artista de performance?... Uma piada que ninguém entende. (Um amigo).”
(GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.200)

Embora abra seu texto jogando com os estereótipos que encontra na sociedade quando ela busca definir essa arte, o autor compromete-se a tentar responder a pergunta ao longo do mesmo, e, para tanto, cita em seu texto a resposta que obteve de Richard Schechner à questão proposta: “o problema, se é que há um problema, é que o campo da performance ‘em geral’ resulta sendo demasiado grande e abarcador” (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.200). Para Gómez-Peña, ao mesmo tempo que o campo da performance se caracteriza com tal amplitude, este referido campo também pode ser compreendido como pequeno e cheio de subterfúgios.

Gómez-Peña (2005) nos fala da performance artística que tem os trabalhos de teatro experimental (como Living Theater, o Performance Group, Jadorowsky e outros) como seus predecessores, que contribuíram para o seu desenvolvimento. Sob o ponto de vista de Turner (1974), a referida contracultura dos anos 1960 era, em parte, uma tentativa de recuperar a força e a unidade da liminaridade tradicional.

Schechner (2012), fundador do Performance Group, caracteriza a performance como um termo que inclui desde as ritualizações animais, à vida cotidiana e às cenas espetaculares. Partindo das investigações acerca do ritual realizadas por Van Gennep (1873-1957) e das ideias sobre drama social, liminaridade, ritual e *communitas* de Victor Turner (1920-1983), SCHECHNER (2012, p.49), considera que performances “consistem na ritualização de sons e gestos (...) consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis.” O autor ressalta que a ideia de que rituais são performances fora apontada primeiramente por Emile Durkheim (1858-1917). Esse escreve que as performances rituais criam e sustentam uma solidariedade social.

Segundo Schechner (2012), na perspectiva etológica, as funções do ritual servem ao desejo de um grupo para finalidades como regular relações, dividir o alimento, demarcar e

proteger o território e reduzir o confronto mortal. Nesse ponto de vista, rituais humanos realizam as mesmas tarefas que os rituais animais, todavia aqueles são portadores de significados. Os rituais surgem voltados para a realização de uma comunicação clara.

De acordo com os etólogos, as qualidades da ritualização compreendem: comportamentos ordinários dissociados de suas funções originais (movimentos, cantos de chamada); um comportamento exagerado e simplificado, ritmados e repetitivos; desenvolvimento de partes visíveis do corpo, como as penas do gavião real ou o rastro da cobra; e respostas condicionadas.

Schechner (2012) diferencia rituais humanos dos rituais animais demarcando dois pontos principais no primeiro: possuem um calendário da sociedade e promovem a mudança para seus participantes de uma fase da vida a outra. E sobre isso afirma: “os rituais humanos são como pontes sobre as águas turbulentas da vida” (SCHECHNER, 2012, p.63). Como exemplo, fazemos referência ao ritual *wymat* do povo Saterê-Mawê, mais conhecido como o ritual da tucandeira, que simboliza a passagem da jovem sateré para a vida adulta.

A fim de introduzir um estudo sobre características do ritual, Schechner (2012) afirma que estes podem ser vistos como manifestação de caráter sagrado ou secular. Rituais sagrados seriam aqueles praticados por meio da religião. Rituais seculares seriam aqueles que incluem cerimônias de estado, como a ceia de natal, a tradição austríaca de presentear ovos coloridos em época de páscoa, até certas performances artísticas. Todavia, os limites entre os rituais sagrados e seculares muitas vezes se confundem em ocasiões como em um casamento, quando se cumprem atos de religião e estado em uma celebração festiva organizada por e/ou para uma determinada comunidade. Outro exemplo dado pelo autor de uma performance artística com características rituais é a dança planetária proposta por Ana Halprin em 1987. A ação deu-se na forma de um ritual com duração de dois dias, quando grupos de dançarinos de vinte e cinco países executaram movimentos sincrônicos, criando uma onda que, na forma de dança, circundava a Terra.

Para Schechner (2012), os rituais e as ritualizações podem ser entendidos, pelo menos, a partir de quatro perspectivas: estruturas (como são percebidos, como ocupam o espaço, quem realiza e como são realizados); funções (que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos); processos (a dinâmica subjacente que os conduz e como se relaciona com uma proposta de mudança); experiências (estar em um ritual).

No texto de SCHECHNER (2012, p.40), encontramos mais algumas considerações que envolvem performance, jogo e ritual: “comportamento ritualizado condicionado/permeado

pelo jogo” e “rituais são uma forma de as pessoas se lembrarem (...) são memórias em ação, codificadas em ações”. Nesta proposta, a ação da performance surge das interações entre o jogo e ritual. Segundo a análise ALVAREZ (2009, p.68), para o ritual Wymat, esse “é visto como parte da construção dos corpos, a imagem da saúde preventiva; como alegoria da coragem simbolizada pelas penas de pavão real; enfatiza a tucandeira como alegoria da mulher.” Ainda segundo Alvarez (2009), Tambiah (1985) teria já caracterizado o wymat como performance por três motivos: como aparelho de comunicação que se utiliza da linguagem verbal e não-verbal; porque seus símbolos nos remetem a um terceiro referencial que reveste seu sentido; e performático pelo efeito de se fazer coisas a partir das palavras.

O jogo expressa e conduz a vida social, é o que afirma Schechner. Segundo ele: “jogar – fazendo algo que não é pra valer - está, como ritual, no coração da performance” (SCHECHNER, 2012, p.91). E acrescenta: “o jogo é intrinsecamente parte da performance porque ele cria o “como se”(SCHCHNER. 2012, p.93). Para o pesquisador, onde o ritual é mais rígido, o jogo se apresenta mais livre. É o coringa do baralho, criativo e desonesto ao mesmo tempo, conforme expressões usadas por Turner (1920-1983).

Para Schechner (2012), jogo é performance quando realizado de forma a dar-se a conhecer ao público e performativo quando se configura como uma estratégia do devaneio e não de exibição. Nessa interioridade, o jogo é separável do ritual, que deve sempre ser encenado. O referido antropólogo, elabora sete conceitos sobre jogo:

1. Estrutura: uma sequência coerente de atos de jogo que o formam.
2. Processo: como são gerados diacronicamente os atos de jogo e suas fases. Considera processo e estrutura pares relacionados.
3. Experiência: dos jogadores e observadores e sua forma de afetar o jogo e ser afetados por ele.
4. Função: a que propósito coletivo ou individual servem, o que expõem e o que geram como consequências.
5. Desenvolvimento evolutivo, coletivo (das espécies) ou individual do jogo: humano e animal, infantil e adulto, jogo e cultura.
6. Ideologia: realiza, afirma ou subverte quais valores?
7. Enquadramento: Como sabemos quando começa o jogo, onde se dá e quando termina.

SCHECHNER (2012, p.19) inclui como outras interpretações de performance: “fazer crer no jogo, por prazer”; “uma ilusão da ilusão (abarcando o sentido de *Maya* e *Lila* da filosofia indiana) e, como tal, deve ser considerada mais ‘cheia de verdade’, mais ‘real’ que

uma experiência comum”; e ainda, na mesma página considera que: “jogam com formas, deixando ações suspensas e sem-fim; são fundamentalmente experimentais: provisórias”.

No texto **El performance permanece**, Schneider (2011), fala sobre a característica da performance de terminar junto à conclusão da sua realização, diferentemente de obras como esculturas ou o cinema, que permanecem com o tempo. Todavia, e concernentemente com a ideia que a referida autora desenvolve, se considerarmos performances como rituais, que por sua vez tem capacidade de promover transformações permanentes ou temporárias, como nos fala Schechner (2012), a performance permanece, mas não em um objeto, senão no próprio corpo.

Para a performer Tania Bruguera, segundo relato de MOSQUERA (2009, p.4), “a arte é uma plataforma segura de onde se pode dialogar sobre as ideias políticas, inclusive propor novas estruturas” e afirma “quero que as pessoas não a vejam (a obra de arte), mas que estejam nela, às vezes sem sequer saber que é arte.”

A presença parece ser a grande chave para uma performance acontecer. De fato, os happenings que surgiram dos anos sessenta, nos EUA, tinham a formulação de uma nova proposta de relação entre artistas e público. Este era convidado a investir sua energia no evento de forma concreta no espaço. Assim também ocorre nos rituais sagrados como wumat – relatado acima - ou seculares como a construção de casas de barro de forma coletiva durante uma festa⁷. A obra a ser realizada propõe ao público que este se envolva na produção da cultura e não se coloque como mero receptor. Todos os envolvidos estão conscientes do que se trata a proposta de criação e escolhem fazer parte ou não. Apesar de haver uma escolha a se fazer, mesmo negar o jogo já é uma forma de jogar, o não-jogo está previsto dentro do jogo.

Em **Programa performativo: O corpo-em-experiência**, Eleonora Fabião (2013) fala-nos sobre este jogo da performance a partir do corpo e a define como: “composições atípicas de velocidades e operações extra-ordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações.” (FABIÃO. 2013, p.6). O performer aqui é “desarticulador de processos naturais” (FABIÃO, 2013, p.5), aquele que cria um corpo sem órgãos, como propõe Deleuze e Guatarri.

Para Deleuze (2002), em **Espinosa: filosofia prática**:

“Um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos.”

Em 28 de Novembro de 1947 – Como Criar para si um corpo sem órgãos, Deleuze e Guatarri (1947) falam-nos de um corpo sem órgãos que temos (em número de um ou vários), que fazemos, que espera por nós, que constitui uma experimentação inevitável, ao qual não se pode chegar por se tratar de um limite, que é não-desejo e desejo, ao mesmo tempo. Segundo os autores, um Corpo sem Órgãos (CsO) é ocupado, povoado apenas por intensidades e não por um organismo tal qual os processos sociais naturalizados nos ensinaram a viver este corpo. E a pergunta que nos move durante toda leitura do seu texto é: como fazer para mim um corpo sem órgãos e com ele viver? Deleuze e Guatarri respondem (entre outras formas que o fazem durante toda sua argumentação):

“Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização. (...) É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, continuum de intensidades. Você terá construído sua pequena máquina privada, (...) para ramificar-se em outras máquinas coletivas.”

(DELEUZE e GUATARRI, 1947, p.22)

Os autores afirmam que o programa é o motor dessa experimentação do CsO. FABIÃO (2013, p.4) refere-se ao programa como: “o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”. A autora disserta que o programa performativo é um procedimento composicional específico através do qual se desconstrói a representação, um “motor de experimentação psicofísica e política”, “o enunciado da performance”, “iniciativas” (FABIÃO, 2013, p.4). O artista que propõe um programa performativo, segundo a mesma autora “desprograma a si e ao meio (...) acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas” (FABIÃO, 2013, p.5).

Dialogando com a ideia de desprogramação, para Gómez-Peña (2005), a arte da performance é um território no qual a contradição, a ambiguidade e o paradoxo são estimulados. O autor considera o corpo como principal obra de arte: “coberto de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas” (GÓMEZ-PEÑA. 2005, p. 202); a reciclagem como *modus operandi* principal; as ruas e os espaços culturais ignorados como extensões desse laboratório. Sobre os corpos, GÓMEZ-PEÑA (2005, p.204) considera que são: “nossa tela em branco, nosso instrumento musical, recipiente para nossas identidades em perpétua transformação; o ícone central do altar” e ainda que são estes mesmos corpos territórios ocupados. O autor cogita ser uma das metas finais da performance descolonizar a forma de ocupar nossos corpos e tornar explícitos estes mecanismos de descolonização para

que, quem sabe, o público possa se servir deles. Para GÓMEZ-PEÑA (2005, p.205), o trabalho do performer talvez seja: “abrir um espaço utópico/distópico temporal, uma zona ‘desmilitarizada’ na qual o comportamento radical significativo (não superficial) e o pensamento progressivo são permitidos, ainda que somente durante o tempo de duração da obra.”

Compreendendo o foco de Gómez-Peña (2005) e Fabião (2013) sobre a ação performática de um CsO e sobre o que Deleuze e Guatarri (1947) escrevem a respeito da existência de mil platôs, devemos considerar que, por sua capacidade de afetar e ser afetado, este corpo atua entre outros corpos e que, portanto, há um corpo maior, o qual aquele integra: este corpo formado pelos diferentes fluxos, velocidades e intensidades de todos os outros corpos. Tanto no ponto de vista de um único corpo, quanto voltando a atenção para o corpo formado de todos os outros corpos – ousaria dizer: a própria história dos corpos - cabem os adjetivos usados por Schechner (2012) e Turner (1974) ao referir-se ao campo da performance, em resposta a GÓMEZ-PEÑA (2005, p. 199): “grande e abarcador”. Todavia a pesquisa-ação, de cada artista, dá-se por caminhos diferentes. O caminho para dentro de si, no sentido de que o corpo do artista é o centro do desejo que se manifesta na performance que realiza, grande e abarcador, ao lado e dentro de outro corpo grande e abarcador. E o caminho para trás – observando a trajetória das formas de ocupar um espaço e as reverberações ocasionadas por suas mudanças permanentes ou temporárias, seja em performances ritualísticas, sagradas ou seculares, através do tempo.

2.4.6 O espaço da performance

Segundo Brandão (2009), referenciando-se a Marx, somos os seres que não se adaptam para viver em um ambiente, contrariamente, adaptamos o mundo em que vivemos para habitá-lo e, nesse exercício, criamos signos e significados físicos e ideológicos para nos expressarmos sobre o contexto em que vivemos. De fato, instalar-se num território equivale a consagrá-lo, segundo Eliade (1992). Para o referido autor, situar-se num lugar, organizá-lo e habitá-lo são ações que pressupõem uma escolha existencial: “a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao ‘criá-lo’ ”(ELIADE, 1992. p.23).

Da mesma forma que fazemos com os espaços que habitamos cotidianamente, o espaço cênico também é um local intencionalmente construído considerando estes princípios, um universo que se escolhe habitar, fazer-se presente por um determinado tempo. De acordo com Schechner (2012), o espaço cênico é como um *límen*, um limite, a própria passagem.

Ainda segundo Eliade (1992), em sociedades nômades, esse *límen* pode encontrar-se representado fisicamente através de um elemento mágico, permitindo a estes grupos habitar um espaço por mais breve que seja essa morada, estabelecendo nele a conexão entre o céu e a terra em qualquer lugar, ele é o elo que conecta o espaço divino (céu) ao profano (terra), o caminho para o espaço sagrado.

Quando o sagrado se manifesta em um espaço, ele revela toda a realidade que nele pode existir, seu oposto é a não realidade, a ausência. Assim, tornar um espaço sagrado equivale a fundar o mundo através da própria presença que o ocupa e adapta, transforma. E este movimento criador e recriador de significados através da sacralização do espaço é repetido individualmente a cada vez que um local se torna singularmente representativo no universo privado de um sujeito; é quando uma experiência se lhe aproxima da cosmologia divina. Segundo Mircea Eliade (1992), o espaço se torna sagrado a partir do momento em que se reorganiza do caos ao cosmos, da mesma forma como os mitos narram a criação do mundo pelos deuses. Assim, ao habitar um espaço e transformá-lo segundo suas necessidades, os seres agem à semelhança de seus deuses.

Eliade (1992) afirma que o ser humano deseja viver perto de seus deuses, no local sagrado em que estes habitam. E, para tal tarefa, faz-se uso de uma passagem, transita-se no *límen*. Esses sujeitos sacralizam os espaços para alcançar o divino, que é o princípio, o centro, a terra, a cobra, a mulher e todas as imagens que fazemos das forças geradoras de vida.

Ao contar como os deuses criaram o mundo, o mito revela o mistério da própria sacralidade. Dessa forma, mostra como as intervenções do sagrado no mundo são recorrentes, são práticas os seres que habitam esse mundo.

Muitas foram as definições de mito encontradas nessa pesquisa. Para Eliade (1972), o mito conta uma história sagrada ocorrida no tempo primordial; narra como uma realidade passou a existir, ou seja, como o Cosmo se deu.

Considerando o aspecto linguístico do mito, Barthes (1989) oferece diversos predicados para o mesmo, entre eles afirma que seria: uma fala; um sistema de comunicação, uma mensagem; um modo de significação, uma forma. Uma forma com limites históricos, condições de funcionamento e que se insere numa sociedade; uma fala escolhida pela história. A história transforma a vida real em discurso e determina a permanência desses discursos enquanto realidade; se o mesmo é vivenciado ou não em cada espaço/tempo criado, é o que determina a vida e a morte da linguagem mítica.

Para explorar aspectos linguísticos do mito, Barthes (1989) retoma o conceito linguístico desenvolvido por Saussure sobre signo, significado e significante. Dessa forma, considera o significado como conceito; o significante como a imagem sonora (psíquica) e a relação entre o conceito (significado) e a imagem (significante) recebe o nome de signo.

No mito, Barthes afirma que há o mesmo esquema tridimensional de que falamos acima: o significante, o significado e o signo, todavia o autor considera o mito um sistema singular, possuidor de duas camadas de significação, pois ele se constrói a partir de um esquema linguístico que já existia antes dele. O que é signo (resultante da relação de um significado e um significante) no primeiro sistema, torna-se significante no segundo. O autor dá os seguintes nomes a estes dois sistemas semiológicos: linguagem-objeto: a linguagem de que o mito se serve; e meta-linguagem: o próprio mito, uma segunda língua que fala da primeira.

Partindo dessa compreensão de duas camadas de significação na composição do mito, Barthes procede à observação de três formas de leitura ou decifração de acordo com o enfoque escolhido para tal: enfoque em um significante vazio: volta a ser exemplo literal. É uma visão cínica. É o redator que parte de um conceito e procura uma forma para ele; leitura com enfoque no significante pleno, distinguindo sentido e forma é uma visão desmistificadora, destrói a significação ao tentar decifrá-la e compreende com isso, uma deformação; e a terceira seria uma leitura focada no significante do mito, de forma dinâmica, consumindo o mito segundo os próprios fins da sua estrutura, o leitor vive o mito como uma história ao mesmo tempo verdadeira e irreal.

Barthes (1989) ressalta ainda que essa fala escolhida pela história, que é o mito, pode não ser oral, pode ser formada por escritas ou por representações. O discurso escrito, o cinema, o espetáculo, etc, podem servir de suporte à fala mítica.

Mariza Veloso (2004) afirma que os lugares de memória relacionam-se às manifestações coletivas realizadas nesse lugar. As performances que se expandiram nos anos 60 em grupos com grupos artísticos como Living Theatre nos EUA - que influenciaram as gerações seguintes - partem da concepção de presença, um ser que se coloca em um lugar. Esta presença demanda vivenciar e propor experimentações ao seu público (não mais passivo ao objeto artístico) no e a respeito do espaço, conforme falamos anteriormente. Para Veloso (2004), na medida em que a legitimidade do patrimônio imaterial, da tradição, da memória coletiva e também da performance derivam da ação de coletivos sociais no passado e no presente, constroem a marca da contemporaneidade.

Schechner (2012) considera que o jogo e o ritual podem levar as pessoas a uma segunda realidade, além do cotidiano concreto, um lugar seguro no qual elas podem se tornar outros. Por isso, ritual e jogo têm o potencial de transformar as pessoas, permanente ou temporariamente.

Schechner, ao registrar seus apontamentos sobre performances - sagradas ou seculares – afirma que as mesmas oferecem uma possibilidade, um espaço para revisitar ou reviver o tabu. Recorremos a Freud (2013) no que este autor tem a expressar especificamente a respeito de seus estudos sobre Totem e Tabu. Freud (2013) afirma que caso o ser humano não revise seus tabus seguirá transferindo-os de um desejo reprimido a outro similar.

Em Totem e Tabu, Freud (2013) expõe que o significado de ‘tabu’ possui dois sentidos contrários, porque, por um lado, refere-se ao ‘sagrado’, ‘consagrado’, e, por outro, ao ‘misterioso’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’. O ‘Tabu’ é geralmente expresso através de proibições e restrições, algo sobre o qual não se deve falar, algo como um temor sagrado.

Segundo Freud (2013), quando alguém transgredir um tabu passa a ser visto como a representação do próprio tabu. A fonte do tabu é atribuída a um poder considerado demoníaco inerente a pessoas e espíritos e que pode ser transmitido por intermédio de objetos inanimados. O psiquiatra faz referência à pesquisa de Wundt (1832-1920) para dizer esta é a característica original do tabu: acredita-se que existe um poder demoníaco oculto num objeto e que, se for mal utilizado, pode voltar-se sobre quem não o soube manipular; é uma forma de ‘medo objetivado’. Freud (2013) relata ainda que Wundt (1832-1920) encontrou pessoas que criaram tabus individuais dessa mesma forma e que obedeciam a eles tanto quanto aos tabus criados por tribos totêmicas. O desejo de realizar algo proibido pelo tabu se desloca constantemente, para fugir do problema, e busca objetos e ações para colocar em lugar dos tabus que não pode realizar, nem mesmo questionar. Segundo Freud (2013), das mais antigas proibições ligadas aos tabus estão: não matar o animal totêmico; evitar relações sexuais com membros do clã totêmico do sexo oposto (o que se traduz também como incesto em muitas sociedades tribais e não tribais).

Para Freud, os mortos são considerados poderosos soberanos, mas também inimigos, pois sua imagem associa-se à infecção. O luto tem uma missão psíquica muito específica: desligar os sobreviventes dos mortos e suas lembranças e esperanças. O psicanalista mencionado, afirma que quando isto é conseguido, o sofrimento diminui e, com isso, o remorso, as autocensuras e, conseqüentemente, o medo dos demônios. Nesse ponto do luto, os

mesmos espíritos ou objetos que foram temidos como demônios passam agora ser reverenciados como ancestrais e passam a receber apelos em busca de ajuda.

Eliade (1972) nos recorda que o símbolo torna o Mundo “aberto” e aponta ao homem o caminho universal. Revisitando os mitos, presentificando-se nele, realizando uma leitura vívida, como indicada por Barthes, considerando a dupla camada de significações do mito, consumindo-o segundo os próprios fins da sua estrutura, o sujeito vive o mito como uma história ao mesmo tempo verdadeira e irreal. O autor afirma que, nesta proposta de vivência do mito, o sujeito sai de sua situação particular e se abre para o geral e o universal. Os símbolos despertam a experiência individual e transmutam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo e de si mesmo.

Esse espaço onde se vivencia o mito, revisitando-o, é novamente o *límen* referido no início deste texto, o espaço que adaptamos para habitar, o espaço tornado sagrado, numa ação *imitatio dei*, do caos ao cosmos, que permite visitar o tabu, entrar em contato com os demônios, os mortos (seres ou objetos soberanos e temidos); e, uma vez em contato, pode-se seguir ao luto, desligando-se dos demônios criados pelo tabu. Assim, o desejo reprimido deixa de ser continuamente redirecionado a um novo objeto-tabu.

Dessa forma, a performance, mesmo que não tenha pretensões de conectar-se com uma religião específica é potencialmente geradora de um espaço sagrado, o *límen*, uma faixa, nem dentro nem fora, ligação de um espaço a outro. Torna-se uma passagem, uma via, mais do que um espaço em si mesmo.

Schechner (2012) rememora que Turner chamou de liminoide a ação simbólica em atividades similares ao ritual e chamou a experiência da camaradagem ritual de *communitas*. A *Communitas* espontânea, que é a que nos referimos quando falamos em uma performance é gerada por certos procedimentos, através de um limen/ritual, dentro de um espaço/tempo sagrado. Rituais liminares mudam permanentemente o que as pessoas são. Rituais liminoides podem gerar uma mudança temporária.

Segundo Schechner (2012), no teatro, atores sobre o palco fazem mais do que pretendem quando presentificam-se; não são eles mesmos, nem os personagens que personificam, tomam o espaço entre “não sou eu não... não eu”. E, dessa forma, oferecem ao público a possibilidade de não serem eles mesmos por algum momento se desejarem. Caso o público aceite o jogo proposto, poderá visitar suas memórias internas suscitadas pelos eventos narrados, vividos, sugeridos, e sendo dessa forma eles mesmos, num tempo e espaço mágico, ou sagrado, do “e se assim fosse”. Os atos rituais são os sistemas de transformação. E

as práticas estéticas de uma cultura existem através dos processos de interação social. Os sujeitos dessa interação nos diversos papéis que desempenham socialmente, seja um político, um ativista, um vendedor, um professor, todos usam técnicas de performance.

A mudança de ritual para performance estética acontece quando uma comunidade fragmenta-se, tornando-se clientes e não co-produtores do que consomem; movimento que tornou-se prática exacerbada nos tempos atuais, culminando em uma sociedade do espetáculo retratada por Guy Debord (1997), aquela que transformou em mercadoria e massificou os bens culturais produzidos, retirando dos mesmos sua sacralidade, retirando do mito sua dupla camada simbólica, esvaziando-o. Já o movimento contrário, da performance estética para o ritual, acontece quando um público formado por indivíduos se transforma em uma comunidade. Jogar com esse espaço, nesse caso, está, como no ritual, na essência da performance.

Segundo Artaud (2006), em **O Teatro e seu Duplo**, o teatro e a cultura precisam lidar com a questão de nomear e dirigir sombras. Para o autor, o teatro, que não se fixa apenas no conceito ou na imagem que ele toma, pode ser um ponto de inflexão, ajudar no afastamento das falsas sombras ou demônios, favorecendo a experiência do luto. Nesse movimento, agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida. Nas palavras de Artaud (2006, p.8): “Romper a linguagem para tocar a vida é fazer ou refazer o teatro.”

Augusto Boal (1982) afirma que o teatro como uma forma de conhecimento e que deve ser, além disso, um instrumento para transformar a sociedade. Em nossa proposta, para tanto, seria necessário regressar ao mito original, à formação do universo ou à sacralização do espaço, partindo sempre do caos ao cosmos. Um cosmos que deixa de ser significativo, é um espaço no qual deixamos de estar necessariamente presentes, ativos, envolvidos em sua significação. Esse espaço que deixamos de significar torna-se caos novamente.

Quando isso acontece, equiparamos os adversários que atacam este cosmo divino aos inimigos dos deuses, às sombras, o arquidemônio mitológico, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos. Segundo Eliade (1972, p.15), a "história" narrada pelo mito:

“constitui um "conhecimento" de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse "conhecimento" é acompanhado de um poder mágico-religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade.”

Busca-se com essa pesquisa, criar um espaço de representação que se ofereça ao público como limiar, como passagem, trata-se de um espaço no qual se sugere, através de um mito criador, o exercício de revisitar imagens internas, seus medos, sonhos e toda gama de sentimentos reprimidos que vem sendo continuamente substituídos por repressões cotidianas no convívio em sociedade, que geram uma história de povos que subjugam uns aos outros para estabelecimento de um lugar vazio de significado.

Embora a busca por tornar um espaço sagrado através de uma prática específica soe como algo pretensioso, por tratar-se de uma imitação divina, também é um caminho simples, pois que é ato recorrente aos seres humanos, conforme Eliade (1972). Trata-se do mesmo exercício que fazem ao habitarem espaços, adaptando-os para seu convívio, criando símbolos para se expressarem sobre ele. O ação que fazemos na direção dessa sacralização é a presentificação como sujeito nesses espaços, em ressignificação contínua, afetando outros corpos e sendo afetado por eles. A atualização do mito torna-o uma fala eleita pela história, conforme nos fala Barthes (1989).

Esta pesquisa-performance elege o mito da cobra grande no Brasil, referenciando-se a seus pares em outras culturas, ao buscar ser um ponto de inflexão, num espaço que talvez permita revisitar elementos relacionados a tabus de cada sujeito. Sobre seus resultados, carregamos a certeza de que são desconhecidos, pois que seria necessário conhecer a forma de pensar de cada sujeito para prevê-lo, todavia haverá incentivo para que os convidados registrem as impressões que desejarem. Assim também desconhecemos os lugares de memória que serão despertados, ou ainda se o público colocar-se-á em jogo ou negará o mesmo, que também seria uma forma de responder ao jogo. Tais resultados dependerão do mito vivenciado, das propostas dos performers de como se comporá o espaço e também dos próprios jogadores que serão envolvidos nesse tempo/espaço.

2.5. EQUIPE DE EXECUÇÃO DA OBRA

A responsável pela produção do projeto é a autora desse memorial. A orientação acadêmica é da professora dr^a Ângela Coutinho/IFRJ. A proposta cênica foi elaborada em conjunto pelos performers Jorge Fábio Correia Lopes/Bem Natural e Renata Andrade/Escambo Artes Integradas. A cenografia foi criada por Rogério Magalhães/Destroiados. O figurino por Daiane de Oliveira Silva/autônoma. Outros artistas colaboraram com o processo trazendo sugestões de treinamento e movimentação cênica, são eles: Bianco Marques/Coletivo Teatral Sala Preta, Danilo Nardeli /Coletivo Teatral Sala Preta,

Flavia Marina/Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro e Laís Salgueiro/Grupo Maracutaia. Silvan Galvão/Mestre de Carimbó, ofereceu a toda a equipe artística uma vivência em ritmos populares da Amazônia. A pesquisa etnográfica realizou-se com entrevista a Yaguarê Yamã/presidente da ASPIM e Moisés Sateré/Tuxawa Sateré-Mawê. A criação de material gráfico de divulgação e o registro de imagens dos ensaios foram feitos pelo artista Arthur Jungstedt/Prefeitura Municipal de Angra dos Reis. O registro de imagens da visitação às comunidades Maraguá e Sateré-Mawê foram feitos pela autora do projeto, bem como a edição do vídeo de divulgação da obra. Os registros fotográficos do evento de estreia foram feitos por Cássia Ferreira/UERJ. Os registros videográficos de estreia foram feitos por Karol Schittini/Teatro Trupiniquim. A produção executiva do projeto é feita por Escambo Arte, grupo teatral criado pela autora do projeto, e Bem Natural, empresa que produz projetos ligados à permacultura, gerida pelo performer e microempreendedor individual Jorge Fábio Correia Lopes.

2.6 DESCRIÇÃO DOS MATERIAIS UTILIZADOS, CONFORME AS ESPECIFICIDADES DA OBRA

A criação de roteiro textual e roteiro de ações de Eremuyá: histórias da cobra grande, procura envolver seus convidados na performance. Ações, palavras e gestos tem o propósito de aguçar os sentidos de seus participantes e conectá-los com a história narrada através da experiência vivida.

Como ingresso ao espetáculo, as pessoas levam um objeto pessoal que esteja disposto a doar. Estes objetos são recolhidos pelos performers e incluídos nas ações deste encontro.

Na instalação do espaço são suspensos espelhos, que refletem os participantes durante toda a ação. O tecido acrobático, ao centro da cena, dá vida às figuras primeiras criadoras do universo na história sateré-mawê: Monã, Tupana, Yurupari e Moi Wató Magkarú Sése.

O chão é composto de assentos variados organizados de forma circular, de forma que quem se abriga em um espaço ou outro pode ter certo contato com o elemento terra, simbolizando o corpo da cobra, terra na qual se faz o caminho.

Os sentidos são aguçados através da proposição de percepção da história com ausência da visão ou da audição em determinados momentos. Aromas, texturas e visagens próprios da história são elementos aludidos nas ações do encontro de forma a remeter-se a ritos sagrados e seculares da cultura popular em questão.

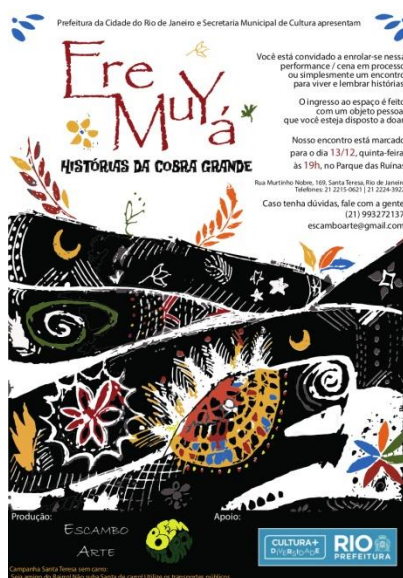
O lundu é o ritmo que conduz à ação da primeira história e o bumba meu boi convida todos a dançar ao final do evento, quando os objetos trazidos pelos participantes são devolvidos ou trocados.

2.7 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ESTREIA DA OBRA

No dia 13 de dezembro de 2018, às 19h, num espaço, onde comumente transitam apenas técnicos e artistas que atuam no espaço do Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, localizado à esquerda da casa, com vista para a Baía de Guanabara, entre uma pequena varanda de acesso à entrada principal (das Ruínas do que foram a casa de Laurinda Santos Lobo) e o acesso aos camarins, aos fundos do teatro e à cozinha da casa, sobre uma plataforma de concreto com uma alta figueira que brotou em canteiro, iniciou-se Ere Muiá: histórias da cobra grande.

A estrutura do encontro dividiu-se em seis partes: convite, acolhimento; despertar; dentro da floresta está a Entidade Çukuyuwera; a cobra mãe de todos os seres e a terra em que se pisa; morte, vida e transformação.

2.7.1 Convite



Convite criado por Arthur Jungsted

Como buscávamos convidados e não uma plateia, a forma de divulgação do evento foi um convite. Neste, pedia-se às pessoas que trouxessem, como ingresso ao espaço, um objeto pessoal que estivessem dispostos a doar. Todavia, o setor de logomarcas de um dos

apoiadores do projeto ainda não havia aprovado a arte que criamos para divulgação. Dessa forma, tal convite circulou entre um pequeno grupo de pessoas composto por aqueles que já haviam conversado comigo sobre essa pesquisa ou que tinham se envolvido diretamente nela e ainda conhecidos dessas pessoas interessados em performance.

2.7.2 Acolhimento

O espaço havia sido preparado, sob um forte vento, atando o tecido acrobático junto à árvore. Almofadas, cujas estampas remetiam aos grafismos da cobra foram espalhadas sobre metros de juta, que serviriam para as pessoas se sentarem. Também foram acrescentados, em lado oposto ao tecido acrobático, dois bancos cobertos de juta para quem não desejasse se sentar no chão. Abaixo do tecido, uma esteira de bananeira foi estendida, que compunha, com a juta, um trapézio no chão. Pedras naturais e de concreto ajudavam a manter esses elementos fixos.

Ao centro do espaço preparado, estavam distribuídos em formato circular: um castiçal antigo e dourado, com uma vela apagada dentro; 1 peneira de palha; dois pratos de barro feitos por uma senhora maraguá em 2017, um contendo água e outro, terra retirada do canteiro de cimento localizado no entorno da figueira que integra o cenário.

Ao fundo, junto a um vão da árvore, estavam posicionados 1 tambor de cacuriá, 3 maracas, 2 caxixis, 2 baquetas e um pau de chuva. Em outro vão das árvores estavam outros dois elementos de figurino que farão parte de ere muyá em encontros futuros. Da mesma forma como o espaço propunha um diálogo entre a cidade e a mata, figurino e adereços faziam. O corpo dos artistas era composto por roupas de malha e algodão que receberam diversos pigmentos naturais e camadas de tramas de tecido. Nos cabelos e adereços, referências ameríndias, brancas e negras.



Portal de ingresso. Registro de: Cássia Ferreira



Composição de elementos no espaço. Registro de: Cássia Ferreira

Os performers colocaram-se um frente ao outro, criando um portal. As pessoas conversavam entre si. Todos conheciam alguém que ali estava à espera. Então me dirigi a eles, cumprimentei e disse que poderiam depositar, no cesto que eu erguia, o objeto que trouxeram. Alguém entre os que esperavam elevou a voz e repetiu aos demais que iria começar. Confirmei e repeti as instruções. As pessoas foram se encaminhando formando fila com, no máximo, três pessoas por vez.

Eu sustentava um cesto de palha sem alças contendo sementes de seringueira, que foram dadas a mim por algumas crianças maraguás na beira de um rio em Nova Olinda do Norte/AM. Fábio tinha, em torno de seu braço esquerdo, vendas de tecido. Repetindo o mantra “eu me lembro e lembro e lembro...”, a cada convidado que chegava, eu posicionava o cesto à frente para recolher o objeto trazido e Fábio, usando a mão direita, entregava uma venda à mesma pessoa.

Um total de 12 pessoas compareceram ao encontro do dia 13. Entre elas, estavam os dois performers que acolhiam o restante; duas artistas convidadas que realizaram o registro de imagem e não passaram pelo portal; dois integrantes da banca de avaliação desse projeto de pesquisa; dois artistas que colaboraram com a construção de cenário e figurino, uma artista parceira de outros projetos e três pessoas que vieram à convite dos demais. Entre todos, onze passaram pelo portal e, entre os onze, cinco foram preparados para doar um objeto pessoal específico. Os objetos trazidos pelos convidados para doar foram: 1 broche de cor prata com o formato de nota musical, 1 camisa vermelha com uma logomarca pintada, 1 comprovante de votação eleitoral datado de 2018. Os performers doaram sementes de seringueira e 1 moeda de 2 pesos argentinos. O restante dos convidados não se atentou ao pedido prévio. Entre eles, um procurou, entre os objetos que trazia, algo para doar e me entregou uma palheta de violão. Pedi a ele uma confirmação de que estivesse de fato disposto a doar o elemento que me entregou e obtive confirmação. Assim, procedi depositando todos esses objetos no cesto que tinha em mãos. Após a última pessoa ingressar, eu e Fábio nos direcionamos para o espaço que não fora ocupado pelas pessoas.

Devido ao forte vento, as almofadas saíam de sua posição e precisavam ser resgatadas. Isso proporcionou que as pessoas se comunicassem para ajudar umas às outras a se acomodar.

Desejamos boa noite, agradecemos a presença de todos e as memórias que eles trouxeram até local. Oferecemos a nossa presença como agradecimento. Circulando pelo espaço, explicamos que esse encontro propunha uma história para ser vivida. Acrescentamos

que se esse momento lhes trouxessem a imagem de alguma lembrança, o espaço teria se tornado nosso.

2.7.3 Despertar

Com todos em roda e sentados, foi proposto um despertar coletivo. Executamos, juntos, movimentos em direção ao céu, à terra, individualmente e depois de mãos dadas, acompanhados de um texto sobre a transposição de tempo e espaço através da memória reconstituída no corpo.



Registros de: Cássia Ferreira

Após esse momento, pedi a cada um que, nas palavras que seguissem, me ajudassem a entender como e em que tempo eu poderia colocar uma venda sobre seus olhos, as mesmas que eles receberam em mãos quando ingressaram no espaço.

Estando todos com os olhos vendados, ao som do pau de chuva, caminhei entre eles pronunciando palavras em pontos diferentes do espaço, sugerindo imagens como: quando nasci pela primeira vez, o primeiro beijo, a saliva do primeiro sexo, o primeiro amor interrompido, o primeiro sobrinho, a morte do pai.

2.7.4 Dentro da floresta está Entidade Çukuyuwera

Ainda tendo os participantes de olhos vendados, comecei a fazer uma descrição de imagens da floresta e dos espíritos que a habitam. Foi anunciada a presença da entidade Çukuyuwera e pediu-se que as pessoas retirassem as vendas para enxergá-la. Ao retirar as vendas, todos encontravam o olhar comigo sobre um tecido.



Registros de: Cássia Ferreira

2.7.5 A cobra mãe de todos os seres e a terra em que se pisa

Essa parte compreendia a narração da história de gênese do mundo, segundo a tradição mawê com foco na ação de Moi Wató Magkaru Sése na mesma. Voz, ação, som, relações criadas com objetos simbólicos e entre pessoas, conduziram a história. Utilizamos o recurso do tecido acrobático para colocar o corpo que narra acima do chão ao mencionar a presença dos primeiros seres divinos que criaram o mundo. Dentro de um casulo, o diálogo dava-se com a imagem da gravidez, fruto da relação de Moi Wató com o sol e a lua.

A seguir a performer ocupa lugar junto aos elementos dispostos no centro do espaço com os quais se relacionará para enunciar o planeta terra e o planeta água, primeiro separados em dois pratos de barro; depois unindo-os ao fazer a terra beber da água; e passando-os por uma peneira para separá-los quando Tupana leva o planeta terra de volta ao cosmos.

No ponto da história em que os seres encantados ingressaram no primeiro planeta terra já conjugado ao planeta água, três pessoas que estavam sentadas foram convidadas a formar um círculo ao centro da área ocupada e, de mãos dadas, giraram cantando palavras na língua maraguá, ao ritmo do lundu marcado em tambor: Ere muyá, ere muyá (venha enrolar-se, venha enrolar-se) / ó cobra grande / Açu eté (grande de verdade) / Çukuyuwera / Moia eté (cobra de verdade).



Registro de: Cássia Ferreira

Em seguida, anuncia-se que a cobra grande também queria frequentar o planeta terra e, com isso, começa a copular com diversos seres, espalhando seus filhos desobedientes pelo mundo e corrompendo-o. Nesse momento, o ritmo do lundu foi marcado em uma percussão corporal de forma que eu batucava no corpo das pessoas para lhes ensinar e elas mantinham o mesmo.

No momento da pajelança da história, quando a cobra grande se tornaria mãe terra, perguntamos a todos quem gostaria de doar seu corpo para a criação desse novo mundo. A orientadora desse projeto foi quem se ofereceu. Havíamos nos preparado para o caso de ninguém da plateia aceitar, afinal é um pedido um tanto extremo. Em caso negativo de participação dos convidados, eu assumiria o lugar da cobra. Como não foi necessário, conduzi a pajelança e, ao ouvido daquela que assumia a cobra grande em transformação, soprei um texto que, por ela, foi dito em voz alta.



Registros de: Cássia Ferreira

Ao longo da história, quatro palavras foram destacadas como geradoras de mudança: traição (entre moi wató, o sol e a lua, segundo Tupana); inveja (que Yurupari sentia de Tupana); Saudade (que os seres encantados sentiram do planeta terra) e culpa (que levou os filhos de mói wató obrigarem-na a ceder seu corpo para a criação de um segundo planeta terra, substituindo um de seus filhos e unindo-se ao outro) .

Após a pajelança, o momento presente foi trazido novamente à tona, com uma fala pessoal sobre umas das palavras da história que no momento me havia tomado: saudade. Com as mãos na terra, foram ditos, em voz alta, nomes de pessoas que morreram e das quais tenho saudade, evocando suas imagens ao encontro.

2.7.6 Morte, vida e transformação

Todos foram chamados para mais perto do centro da roda. Aqueles que estavam sentados em bancos também vieram. Usando uma vela branca em um castiçal com tampa,

contamos, de forma mais intimista, a história de quando a mboiguaçu se tornou mboitatá. No conto, a cobra alimentou-se da luz dos olhos de todos os seres que haviam morrido. Essa luzda qual se alimentou fez com que seu corpo explodisse e desse origem a um novo sol e estrelas, sem que se perdesse sua dimensão de existência em um canto obscuro da floresta.



Registros de: Cássia Ferreira

Foi pedido àqueles que trouxeram objetos que, caso os mesmos tenham voltado a fazer sentido após o encontro, pegassem-nos de volta. E, a todos, foi entregue uma semente de seringueira que estava dentro do cesto.

A vivência dessas seis partes propostas pelos performers tiveram a duração de trinta minutos. Após sua conclusão, os convidados permaneceram por mais trinta minutos no espaço conversando a partir do que a experiência suscitou em cada um, com perguntas ou afirmações.

Uma pessoa disse que sentiu saudade, outra relatou que sentiu algo parecido com uma experiência conectada com a cura, eu contei a origem das sementes que eles receberam, perguntaram sobre os rituais que eu havia conhecido entre os amigos sateré-mawê e maraguá e curiosidades sobre a Amazônia.

O sol se pôs, as pessoas se despediram, todo o material foi recolhido, o parque foi fechado, colocamos a cobra no veículo de transporte, viajamos lembrando de como foi essa passagem do dia para a noite e, tal qual oxumarê circulando o próprio rabo para manter vida no centro da terra, começamos a pensar no próximo encontro.



Registro de Cássia Ferreira

2.8 DESCRIÇÃO DAS LEIS NAS QUAIS ESTÁ EMBASADA A CONSTRUÇÃO DA OBRA

Este projeto de pesquisa está embasado na lei brasileira de direitos autorais nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, na medida em que realiza uma obra com texto e músicas originais, criados pela própria pesquisadora. Observando as leis de direitos de uso de imagem, para os entrevistados e pessoas fotografadas, declaro ter recolhido previamente a autorização dos envolvidos.

Ainda sobre a visitação às aldeias indígenas, declara-se que a pesquisa deu-se em territórios situados dentro dos limites das cidades de Nova Olinda do Norte/Am e Manaus/Am. Para estas visitas, também recolhemos uma autorização dos responsáveis pelos espaços garantindo que o acesso ao mesmo, o recolhimento de depoimentos e registros fotográficos foram permitidos.

2.9 CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO

Tabela 1

	mar/17 a jan/18	Fev/18	Mar/18 a Ago/18	Set/18	Out/18	Nov/18	Dez/18
Pesquisa Bibliográfica	X	X	X	X	X		
Pesquisa Etnográfica		X					
Produção de Roteiro Cênico			X	X			
Criação: Cenário e Figurino				X	X	X	
Criação da Trilha Sonora				X	X	X	
Ensaaios			X	X	X	X	
Ensaio aberto ao público convidado					X		X
Divulgação							X
Início de temporada/apresentação ao IFRJ							X
Escrita do Memorial	X	X	X	X	X	X	
Entrega do Memorial à Banca							X
Defesa do Memorial							X

2.10 ORÇAMENTO (PRELIMINAR E EFETIVO)

O orçamento ideal preliminar previa gastos no valor total de R\$19.880,00 (dezoito mil, oitocentos e oitenta reais), incluindo os itens abaixo:

Tabela 2

Item / Função	Valor em reais (R\$)
Direção	2.000,00
Trilha Sonora	1.000,00
Cenógrafo	1.000,00
Figurista	1.000,00
Material cenário e figurino:	3.000,00
Cenotécnico	500,00
Costureira	300,00
Produtor	2.000,00
Performer ensaio	1.600,00
Performer apresentação	500,00
Plano de Mídia	2.000,00
Transporte Pesquisa Etnográfica	1.200,00
Diária Pesquisa Etnográfica:	700,00
Registro videográfico	1.000,00
Registro fotográfico	1.000,00
Aluguel de espaço para apresentação	1.000,00

O orçamento efetivo da montagem da obra compreendeu o investimento de R\$ 2.950,00 (dois mil novecentos e cinquenta reais) e 141 horas de trabalho, assim distribuídos:

Tabela 3

Item / Função	Valor em reais ou tempo doado ao projeto
Direção	35 horas doadas ao projeto + R\$50,00 de ajuda de custo
Trilha Sonora	10 horas doadas ao projeto + R\$50,00 de ajuda de custo
Cenógrafo	10 horas doadas ao projeto + R\$50,00 de ajuda de custo
Figurista	20 horas doadas ao projeto + R\$50,00 de ajuda de custo
Material de cenário e figurino	R\$ 600,00
Cenotécnico	4 horas doadas ao projeto
Costureira	R\$ 100,00
Produtor	20 horas doadas ao projeto
Performers ensaio	30 horas doadas ao projeto + R\$50,00 de ajuda de custo
Performers apresentação	1 diária doada ao projeto + R\$50,00 de ajuda de custo
Plano de Mídia	10 horas doadas ao projeto
Transporte Pesquisa Etnográfica	R\$ 1.200,00
Diária Pesquisa Etnográfica:	R\$ 700,00
Registro videográfico	1 hora doadas ao projeto + R\$50,00 de ajuda de custo
Registro fotográfico	1 hora doadas ao projeto

2.11 DESCRIÇÃO DO PÚBLICO ATINGIDO OU ESTIMADO

Durante o curso Cena e Performance, do qual participei no segundo semestre de 2018, havia uma proposta de performance com duração de 8 minutos que refletisse a pesquisa acadêmica de cada um dos alunos. Os participantes foram cerca de 18 alunos do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena/UFRJ e artistas que se inscreveram nesse curso através do Centro de Artes Hélio Oiticica.

Na estreia da obra, em 13 de dezembro de 2018, recebemos um total de 10 convidados, além dos artistas que conduziam a performance. O perfil do público era de pessoas que trabalham no ramo artístico, além de parentes e amigos dos mesmos.

2.12 LOCAL E DATA DE EXECUÇÃO

A performance teve uma exibição pública de parte de sua produção, com duração de oito minutos, para um grupo reduzido de pessoas em 14 de setembro de 2018.

A estreia do trabalho aconteceu em 13 de dezembro de 2018, às 19 horas, no Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas. O espaço está situado na Rua Murinho Nobre, número 169, no bairro Santa Teresa, na cidade do Rio de Janeiro/RJ

2.13 DESCRIÇÃO DAS ESTRATÉGIAS DE DIVULGAÇÃO

O material de divulgação do projeto busca trazer a ideia de que se trata de um convite quanto mais pessoal seja possível. Optou-se pelo envio de cartas-convite em meio virtual ou pessoalmente, em conversas.

2.14 PARCERIAS E PATROCÍNIOS

O projeto não obteve patrocínio externo para sua realização. A compra de materiais necessários para a instalação cênica, criação de figurinos e acessórios, assim como instrumentos musicais utilizados foram de responsabilidade da autora da pesquisa. Os profissionais que se envolveram no desenvolvimento do projeto e compõem a ficha técnica ofereceram seu tempo de trabalho como forma de investimento. Em sessões futuras com aporte financeiro externo, todos os participantes do projeto receberão uma cota deste valor pelo trabalho já realizado e pelos trabalhos de manutenção que forem necessários.

O Grupo de Capoeira Angolinha e o Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas ofereceram apoio ao projeto através da cessão de espaço, o primeiro para ensaios e o segundo para a estreia.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para um universo tão rico como este pesquisado, foi difícil despegar-se do todo potencial e criar um programa performativo. Foi a tarefa mais desafiadora e realmente sofri com cada gosta de imaginação que se tornava concreta. Finalmente um projeto engendrado por anos terá sua estreia e cumprir-se-á efêmero como deve ser, mas com desejo de permanência. Desde 2012, todo o mundo experienciado, reluziu em sentidos a partir dos elementos que essa figura me revelou. Todavia, ao preparar uma obra, precisamos aprender a cortar, como o jardineiro, que faz a poda segundo seu próprio ponto de vista pode alcançar, sendo ele humano e também movido a paixões - Marina Colasanti (2006) conta-nos o que se passou com a Mulher Ramada. Então ao criar este programa composto de ações, proposições, texto, composição de espaço e corpos, percebi que nem tudo nele cabe. Ou ainda: existem muitas performances possíveis para se criar a partir do material pesquisado. Assim, como textos inspiradores, estão as histórias narradas pelos povos sateré-mawê e maraguá. Como filosofia da proposta, cabem as considerações acerca da performance enquanto ritual, a ocupação do espaço de forma a torná-lo sagrado em busca de um limiar de potencial transformador. E no centro da ação, conduzindo todas as propostas está o corpo que, por via do desejo, afeta e é afetado. Marcando o ritmo do encontro estão o lundu e bumba meu boi. Há ainda elementos que não foram convocados, embora permaneçam ali em estado de latência, camadas de significação próprias do mito, conforme nos fala Barthes (1989), capazes de serem despertados por todos que são convidados e enrolar-se nessa história. As escolhas foram feitas pela coerência da proposta. As não escolhas consideraram justamente que o tema é um universo que dialoga com vasto platô, “coberto de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas” (GOMEZ PEÑA, 2005. p.202). E eu sou só um corpo. Por isso, a partilha se torna necessária, a via da multiplicação de afetos. Esse pequeno recorte de pesquisa – que inclusive pode ser deveras ampliado - vai a público, espero que por larga data, trazendo novas leituras e experiências que, de certo, o modificarão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Tereza Vigínia. Entre negros e Aiás: Lundu, Poder e Sedução. **Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura**, n. 20, ano 14, 2005, p. 159-168.

ALVAREZ, Gabriel O. **Satereria: Tradição e política Sateré-Mawé**. Manaus: Valer, 2009.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e a Cultura. In: **O Teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.1-8.

BARTHES, Roland. O Mito, Hoje. In: **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p.129-178.

BOAL, A. **200 jogos para ator e o não-ator com vontade de dizer algo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1982.

BOFF, Leonardo. **O casamento entre o Céu e a terra: contos dos povos indígenas do Brasil**. Ilustrações de Pata Macedo e Adriana Miranda. Rio de Janeiro, Salamandra, 2001.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Vocações de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa**, v.39, n. 138, pp.715-746, set./dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v39n138/v39n138a03.pdf>.

CANCLINI, Arnoldo. **Leyendas de la Patagonia**. Buenos Aires: Ed.Planeta, 1998.

CASCUDO, Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa**. História, ciência e saúde. Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 6, supl. p. 1019-1046, Sept. 2000.

COLASANTI, Marina. **Doze Reis e a Moça do Labirinto**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2006.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 12. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e nós. In: **Espinosa: Filosofia Prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002, p.125-135.

DELEUZE, Gilles e Félix Guattari. 28 de novembro de 1947: como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1996, p. 9-29.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **O Sagrado e o Profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTÉS, Clarice Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. In: **ILINX Revista do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp)**. 2013, p.1-11.

FARIAS, Camila Mota. O Coco tá no Sangue: a Re(invenção) de uma Tradição em Fluxos Dançantes por Mulheres no Cariri-CE. **XXVIII Simpósio Nacional de História**. Santa Catarina: 2012. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439820447_ARQUIVO_artigoanpuh-CamilaMotaFarias.pdf. Acesso em: 20/11/2018.

FERRETI, Sérgio. Religião e Festas Populares. In: **XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas en América Latina**. Comunicação: Mesa Redonda 06. Buenos Aires, 25 a 28 de setembro de 2007. Disponível em: <https://gurupi.ufma.br/jspui/bitstream/1/189/1/Religiao%2520e%2520Festas%2520Populares.pdf>. Acesso em: 20/11/2018.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. **Em Defesa del arte del performance**. In: Horizontes Antropológicos. Vol.11. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. SOVIK, L. (org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende et all. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2003. p.25-50.

Inaugurada há 43 anos, Rodovia Transamazônica ainda não tem asfalto. **O Globo**. Rio de Janeiro. Mar. 2015. <http://glo.bo/1GAruhV>. Acesso em: 20/11/2018

JUNG, C.G. **AION: Estudos sobre o simbolismo do si mesmo**. Tradução: Pe.Dom Mateus Ramalho Rocha. Revisão Dora M. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986. p. 1-87.

JUNG, C.G. O movimento circular e o centro. In: **O Segredo da Flor de Ouro: Um Livro de Vida Chinês**. Tradução: Dora Ferreira e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 1992. p. 38-45.

KÜSS, D. e TORTON, J. **A Amazônia: mitos e lendas**. Trad. Ana Maria Machado. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LODY, Raul. **Seis Pequenos Contos Africanos sobre a criação do mundo e do homem**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2009.

LOPES NETO, Simões. **O Negrinho do Pastoreio e a Mboitatá**. Ilustrações: Laura Castilhos. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

MELLO, Zuleika. **A Profecia da Cobra Grande ou Transamazônica: Peça Mítica**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972a.

_____. **O Negrinho Subterrâneo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972b.

MORAES, Gilvan e CORRÊA, Camila. Danças brasileiras: Conhecendo as Regiões do Brasil através da Dança. In: **Anais Eletrônicos do V Colóquio de História “Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio”**. Luiz C. L. Marques (Org.). Recife, 16 a 18 de novembro de 2011. p. 487-494. Disponível em: <http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.487-494.pdf>. Acesso em 20/11/2018.

MOSQUERA, Gerardo. Cuba em la obra de Tania Bruguera: El cuerpo es el cuerpo social. In: **Tania Bruguera em el imaginário político**. Ed Charta, Milán, Italia, 2009, pp. 23-35.

OLIVEIRA, Uziel G. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro, em Nova Olinda do Norte/Am, em 16.03.2018.

PAES LOUREIRO. **Obras Reunidas**. Volumes 1, 2 e 4. São Paulo: Editoras Escrituras, 2000.

POTIGUARA, Eliane. Identidade e Voz Indígenas. In: **Diálogo entre as Civilizações: a experiência brasileiras**. Evandro V. Ouriques (org). Rio de Janeiro: Centro de Informação das Nações Unidas, 2002.

QUEIROZ, R. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. **Tempo Social**. 1991. 93-107. <https://doi.org/10.1590/ts.v3i1/2.84821>. Acesso em: 20/11/2018.

RIBEIRO, Maria Goretti. **A Mitopoética de Paes Loureiro: Representações Míticas e Arquetípicas da Serpente em Cantares Amazônicos**. XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: UFPR, 2011.

SATERÉ, Moisés. **Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro**. Manaus/Am, 18.03.2018.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Organizador: Zeca Ligiéro. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior et alii. Rio de Janeiro: Maad X, 2012.

SCHNEIDER, Rebecca. El Performance Permanece. In: **Estudios Avanzados de Performance**. Orgs Diana Taylor e Marcela Fuentes. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, NYU, 2011. P 215-240.

THIEL, Janice Cristine. **Pele Silenciosa, pele Sonora: A construção da identidade indígena brasileira e norte-americana na literatura**. Tese de Doutorado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Tradução de Nacy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

UGGÉ, Henrique. **As Bonitas Histórias Sateré-Mawê**. Manaus: Secretaria de Educação do Estado do Amazonas. Manaus, 1993.

VIANNA, Hermano. **Tradição da Mudança: A Rede das Festas Populares Brasileiras**. Revista do Patrimônio. Edição nº 32. Manuela Carneiro da Cunha (Org.). 2005.

VIDAL, Lux. **A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos Povos Indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque** – Amapá. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.

UNESCO. **Recomendação sobre a salva-guarda da cultura tradicional e popular**. 25ª Conferência Geral. 15 de novembro de 1989.

YAMÃ, Yaguarê. **Sehaypóri: o livro sagrado do povo Saterê-Mawê**. São Paulo: Peirópolis, 2007.

_____. **Urutópiãg: a religião dos pajés e dos espíritos da selva**. São Paulo: IBRASA, 2004.

YAMÃ, Yaguarê et all. **Maraguápéyára: História do Povo Maraguá**. Manaus: Valer, 2014.

YAMÃ, Yaguarê et all. **Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro**. Nova Olinda do Norte/Am. 16.03.2018.

ANEXO 2 - ENTREVISTA COM YAGUARÊ YAMÃ

Em fevereiro de 2018 a artista e pesquisadora Renata Andrade visitou o povo Maraguá na Cidade de Nova Olinda do Norte/AM e participou de uma Assembleia que reuniu aproximadamente 200 pessoas desta etnia num movimento de resgate de sua cultura e língua originárias, bem como ações voltadas para manutenção e conquista de direitos básicos como saúde, educação e moradia nas aldeias Maraguás. O encontro foi organizado pelo grupo denominado ASPIM - Associação do povo indígena Maraguá. Na ocasião, realizou-se uma entrevista com um de seus representantes, Yaguarê Yamã, nome indígena de Ozias Glória de Oliveira.

Yaguarê Yamã é escritor, professor e artista plástico indígena nascido no Amazonas. Formou-se em Geografia pela Universidade de Santo Amaro (UNISA). Por seis anos morou em São Paulo, estudando, lecionando e dando palestras de temática indígena e de meio-ambiente. Desde que retornou a sua terra, tem militado no movimento indígena lutando pela demarcação das terras de seu povo, pela conscientização dos ribeirinhos e pela inclusão do indígena na sociedade brasileira. Pertence ao clã Aripunãguá, dos Maraguá e também descende dos Saterê-Mawê por parte de pai. É autor de livros e atua na organização interna do povo Maraguá como vice-tuxawa-geral e Vice-coordenador da ASPIM (Associação do povo indígena Maraguá). É sócio do Nearin – Nucleo de Escritores Indígenas, ligado ao IMBRAPI – Instituto brasileiro de propriedade intelectual.

A entrevistadora entrou em contato com o povo Maraguá através da leitura da obra *Sehaypori: O Livro Sagrado do Povo Saterê Mawê*, publicado pela editora Peirópolis em 2007, sob autoria de Yaguarê Yamã. A história publicada nesse livro sobre a gênese Mawê norteou o desenvolvimento do projeto memorial da entrevistadora. Portanto, o objetivo desta visita à comunidade Maraguá foi recolher histórias e dados sobre sua cultura e religiosidade com foco específico sobre a figura da cobra grande. Eis os resultados de uma das conversas que tivemos transcrita a partir de registro de áudio, respeitando a forma como se expressaram os sujeitos em diálogo:

E – Yaguarê, fale-me sobre a Moi Wató Makgarú Sése

Y – Tem um sentido muito mítico, muito profundo acerca da Moi Wató no povo Saterê Mawê, o que já os Maraguá não identificam muito a questão da religiosidade com relação à Moi Wató, ela vira apenas uma entidade de medo, que dá medo.

E – É uma das entidades?

Y – É isso, porque tem várias. O povo Maraguá é muito ligado à questão de assombração, então na questão mítica e na religiosidade, a Moi Wató não está muito inserida. Agora, o Sateré-Mawé tem bastante, porque está na raiz, na origem. Como, por exemplo na origem do mundo tem os dois deuses que criam o universo e, depois de criarem o sol e a lua, fazem surgir do buraco negro uma imensa de uma Moi Wató Makgaru Sése, que é o nome dela, Makgarú Sése.

E – O que significa esse nome?

Y – Moi Wató é cobra grande. Moi é cobra e Wató é grande. Makgarú Sése é o nome dela.

E – Mas Makgaru Sése tem um significado?

Y – Tem, é mãe dos seres vivos. E os Maraguás não tem essa ligação com esse ser, apesar de que é uma outra coisa, não é na forma de Makgarú Sése. Segundo a origem do mundo, Makgaru Sése surgiu a partir de aí e então, ela engravidou, teve dois filhos e esse dois filhos foram unidos por Tupana, de qual união se deu o primeiro planeta.

E – E então não deu mais certo a situação e Tupana levou de volta o planeta Terra...

Y – E foi criado o segundo mundo, isso. Os filhos dela são os chamados encantados e aí já entra na questão da religiosidade dos Maraguás. Os Maraguás só não pegam essa origem, só não tem essa questão da cobra grande como o mundo. Agora já entra pro pensamento Maraguá.

E – Os encantados.

Y – Dos encantados, que são as filhas da cobra grande. Na verdade, todas cobras, répteis... Por exemplo, as piraíbas (que é um peixe enorme) que em dado momento quando ela cresce mesmo e se torna adulta, ela tem pelos grandes no dorso, em cima das costas. O boto é um encantado, a cobra grande (também), esses são encantados. São seres que não foram criados por nenhum deus, na verdade tornaram-se filhos da cobra grande, segundo a religiosidade Saterê Mawê no Urutopiã, que é a religião, que tem o mesmo nome, Maraguá e Saterê, é a mesma religião.

E – O Kãwera também é dessa história ou não?

Y – Não.

E – Os filhos da cobra são só os seres das águas?

Y – Isso. O Kãwera é um ser. É um panteão e é toda uma hierarquia. E nessa hierarquia toda estão os seres, cujo nome é *Ãgawaçu*. Os seres (ãgawaçus) são entidades, mas que podem ser

mortos por seres humanos, são criaturas que são palpáveis e vivem na floresta, como o Kāwera.

E – E eles são seres criados pelo Yurupari?

Y – Não, no caso *Maraguadonhaga*, não. Alguns são e outros não. Alguns são, na verdade, e outros pelo Monã ou por Tupana. To misturando tudo pra ti?

E – Não. Então o que seria atribuído a Yurupari, na verdade em Maraguá seria Anhang?

Y - E Tupana é Monã. Na religiosidade Saterê tem o Monã, é a hierarquia maior, do qual se tira os dois, a metade má e a metade boa.

E - E veja se eu entendi bem, quando comecei a ler sua obra *Sehaypori*, entendi que, no início, eles não eram contrários, eles agiam juntos.

Y – Na religiosidade - você teria que conversar com um painí, um pajé - eles sempre foram contrários, mas não são inimigos, não tem o bom e nem tem o mal, eles agem de acordo com o interesse de cada um. Por exemplo, pros Sateré-Mawé, Tupana é bom, mas Tupana pode ser mal pra outros povos e assim vai. Nesse pensamento não tem a parte má e a parte boa.

E – A cobra grande tem um nome diferente em Maraguá?

Y – Tem, é aí que entra, por exemplo, a *Moi Wató* é criada a partir dessa origem do mundo, do universo. Quando ela virou terra e aí, onde a gente pisa, é ela dormindo. Até aí não tem nada a ver com o pensamento Maraguá, nosso povo não pensa nisso, não acredita nessas coisas. Agora entra na questão do Maraguá, quando essa *Moi Sése* se transforma na chamada *çukuriwera*. Não sei se você ouviu uma toada de boi que a gente fez, que a gente junta Sateré-Mawé e Maraguá. Quando fala da *unhamangara*, ou seja, *Moi Wató Makgaru Sése* se transforma na mesma *Çucuriwera* dos maraguás, uma mistura. Só muda de nome, mas na religiosidade é a mesma pessoa, a mesma entidade. Ai que entra aquela questão, que parece que não dá certo. Na religiosidade Saterê Mawê ela é uma criação dos Monãs e aí ela se transforma em cobra grande. Pronto, ela dorme, fica lá. Mas quando entra na religião mesmo, essa mesma entidade que está dormindo, torna-se a *çukuyuwera*, que, ao mesmo tempo está dormindo, mas, ao mesmo tempo, está acordada, já é um espírito. Na religião, já se transforma num espírito, já começa a fazer parte dos *ãgawaçus*, que são os seis espíritos protetores. Você viu isso aí?

E – Eu vi.

Y – Que são: o espírito da onça, *tapiriwara*, da qual eu sou. O espírito *Anawi*, que é do cachorro, que é inimigo da onça. *Kasawaçurana*, que é o espírito do pássaro. O espírito da cobra grande, que é o *sucuriwera*, que é de todos os répteis, não é só das cobras, aquelas

coisas que tem ligada com os lagos. O espírito do peixe, que é o piraca, que é inimigo da sucuriwera. E o espírito da mata, que é a caapora, caaporaranga, é amiga de todos. Se você observar tem dois entre esses seres que são inimigos ferrenhos, que é sucuriwera contra o piracã (o cobra contra o peixe) e a onça contra o cachorro, que é tapiriwara contra anawi. O restante é tudo gente boa. Assim é, dessa maneira. A sucuriwera entra nessa questão como um espírito protetor já. Já não é aquela mãe cobra, mãe terra dormente, já é uma entidade que está viva, consciente, onipotente, onipresente.

E – E ela é protetora de que forma?

Y – Quando ela vira já essa entidade, a mesma Moi Wató dos Saterê, transformada em Sucuriwera em Maraguá, se torna uma entidade superpoderosa, mas que habita nos lagos, não nos rios. Nos rios quem comanda são os peixes, os peixes do piracã, que são inimigos dela. Portanto, se você for, por exemplo, do espírito da cobra grande, segundo a religiosidade dos saterê, e vai pro rio...

E - ...tem que tomar cuidado.

Y – Tem que tomar cuidado, porque o peixe está lá, é inimigo dela, da pessoa; mas quando ele vai pro lago, ele se sente totalmente imune a qualquer coisa, porque ele acredita que ela vai estar protegendo ele, estar morando lá, a mesma sucuriwera. Conversando com os painís é a mesma Moi Wató que, de alguma maneira, de alguma forma, se transformou numa das entidades protetoras do ser humano.

E – A religião você me falou que não é praticada pelo povo Maraguá, que existem várias religiões não é?

Y – É porque houve toda uma cristianização, já não é de hoje. A população indígena brasileira está praticamente cristianizada. Começou com os católicos, terminou com os protestantes. O único povo indígena do Brasil que não se deixou catequizar foram os guaranis, que mantém viva a sua religião. Acho muito interessante isso, que é uma religião deles mesmo. A própria Opã, que é a casa de oração, a casa de reza, (isso) você não encontra em nenhum outro povo. Agora com relação aos Maraguá, como a maioria do povo da Amazônia, a cristianização foi forte, mesmo assim houve uma sincretização muito forte. Mesmo você sendo da igreja Assembléia de Deus, você acredita na mãe do corpo, você acredita na Niga, todas as árvores, o porto, o rio tem mãe. Mesmo dizendo que você é da Assembleia de Deus, você acredita nessas entidades, na própria Çukuriwera... depende dessas coisas: tá doente, o que aconteceu? Vai lá pro benzedor, benzedura. É alguma coisa que tem que ser resolvido nela. Espinhela

caída, tantas outras doenças ruins do mundo espiritual. E aí quem é que vai curar? É o pastor? Não. É o padre? Não. É o médico? Não. Quem é? Ai entra a figura do painy, o pajé.

E – E tem alguns pajés no povo Maraguá?

Y – Tem pajé, tem sim. Aquela senhora, dona Maria, Tuxaua do São Pedro (aldeia do Rio Urariá). É uma pajé que eu considero uma das mais poderosas que tem. Ela se identifica mesmo, mas alguns não se identificam por ai. Uma coisa interessante: ela é adventista, mas, ao mesmo tempo, é uma pajé.

E – Trabalha com remédios?

Y – É. Tem três tipos de pajés: o que trabalha com coisas naturais; aquele que tem esse lado de curar, essa vocação, mas não pratica; e aquele que cuida da parte espiritual, que cura com os espíritos. Ela (Maria) usa o lado natural da cura e também da cura com os espíritos. E eu acho super engraçado dizer isso, porque ela é adventista, uma religião em que isso jamais pode acontecer. Aqui no povo Maraguá, quando eu era menino, rapaz, aqui no Urariá, se destacaram duas poderosas mulheres. Interessante é que são quase sempre mulheres. Os painís de outros povos quase sempre são homens. Em Maraguá é quase sempre mulher. Isso é uma coisa interessante mesmo, porque nenhum outro povo tem essa tradição.

E as maiores que eu conheci mesmo em vida são duas mulheres que já faleceram e foram famosas mesmo. Tinha uma que era dona do Urariá todo. Quando digo dona é porque não tinha uma que se opunha, não tinha um igual. Todo mundo tinha medo, aquela coisa toda. Ela praticamente é soberana ali. A outra do Kayawé. E elas não se mexiam, uma não mexia com a outra, porque sabiam o que o poder da outra era tanto quanto o daquela. E elas mexiam com as outras menores. E matavam, dizem que matavam. Se tinha uma família que ela não gostava, ela fazia coisas e acontecia. Interessante. A dona Benzinha, por exemplo, ela foi a que fez meu parto. Eu mamei nela. Tem todo esse negócio. Ela que cuidou de mim.

E – Essa é a do Urariá?

Y – Não, do Kayawé. Cuidou de mim. E ela é tão boa se você perguntar pra mamãe. Entre essas duas, a dona Benzinha que era o máximo pra mamãe, mas vai perguntar pra alguém que é inimigo dela? “Era horrível, a coisa mais ruim que tem”. Ela amava os seus amigos, com tudo e por tudo, lutava por eles, mas também cuidado com os que eram inimigos dela.

E – Você entrou num assunto que era a minha próxima pergunta: essa relação de nascimento e morte, como se dá? Porque na pesquisa que eu estou fazendo vi que a cobra grande está relacionada ao início, fim e o processo de transformação.

Y – Nos Saterê-Mawé nesse pensamento né?

E – E mais em várias culturas.

Y – A cobra é interessante mesmo né. Por exemplo, o meu pai, olha só essa miscigenação que existe de cultura, o pai dele é Saterê e a mãe dele é Maraguá. Então ele pegou todos, do lado Saterê, ele se ve na Moi Wató, no lado Maraguá, ele é simplesmente o filho daquela mulher teve dois filhos cobras e o terceiro foi homem. E que se eu conversar com as tias, algumas tias inclusive devem estar vivas, iam dizer: “teu pai é irmao do Cobra Norato”.

E - Ou seja, seus tios são...

Y – Cobras.

E - Norato e Maria Caninana.

Y – Isso. E é que mamãe tem raiva dessas coisas, porque mamãe é bem adventista. Essa crença jamais, mas entre os Maraguás, realmente, nesse caso do meu pai, é claro o vínculo da cobra. É por isso que dizem que quando ele foi, num dado momento, benzido por pajé, ele simplesmente pegava a cobra e a cobra andava um pouquinho e morria; ou simplesmente descansava lá e ela não mexia com mais ninguém. Só pessoas ligadas a esse negócio de cobra que tivesse vínculo (que pode fazer isso), porque além do pai tem outras pessoas que você vai conversar que vão saber: ah o terceiro duma mulher que tenha essas coisas, né?

E – O curado.

Y – Isso.

E - Como é o processo, o que significa e como lidar com o nascimento e a morte no ponto de vista Maraguá? Tem sempre uma parteira? Partos naturais ou já está muito diferente?

Y – Hoje está bastante diferente, mas você vai encontrar ainda em lugares longínquos, como Kayawezinho, vai encontrar bem nítida essa questão, porque também inclui religião, essa religiosidade presente, da crença nessas coisas todas. E é muita crença, não é só uma coisinha não . Na verdade, pelo menos acho que 30% ou 40% da religiosidade tradicional antiga, que tem muita gente que tem horror ao lembrar, ao falar, diz que não existe mais, faz de tudo pra dizer que não existe mais, mas está presente na vida, no cotidiano do interior, que é a religião tradicional. Como que é a pergunta?

E – Como que é o processo de gravidez, nascimento e morte. Como lidar com a morte? O luto, como lidar com o corpo do morto... tem algum velório, alguma reza especifica ou quando nasce tem alguma coisa?

Y – Deixa só eu te falar. Aí a religião veio, o cristianismo veio e tentou tirar de todas as formas os resquícios da religião tradicional e não conseguiu. Ela se manteve no sincretismo. E a religiosidade tá aí. E é uma dificuldade pra muita gente que entra em alguma religião em

tentar se explicar, porque a bíblia condena esse tipo de prática, e quando essa pessoa lê essas coisas, ela mesmo condena e com o tempo acredita. Ela, na verdade, não consegue sair, não consegue sair mesmo, daquela coisa tradicional.

Voltando no tempo dessas duas mulheres, era claro a gente ver essas coisas de nascimento, parto. Eram essas pessoas que faziam o parto não era qualquer pessoa, pessoas realmente ligadas. E eram quase sempre mulheres botando pra lá né.

E - E elas que amamentavam também?

Y – Isso, também.

E - Tinha mãe de leite...

Y – Isso. Elas, por exemplo, faziam o parto da criança e a mãe pedia, como se fosse (virasse) uma madrinha praticamente. Cuidava da criança, ajudava a mãe a criar da criança. A criança chamava de mãe pra ela. Imagina essas pessoas que são assim, a quantidade de filhos, de meninos e meninas que chamavam de mãe pra essas pessoas. Era uma responsabilidade muito grande e tinha essa responsabilidade mesmo como se fosse uma mãe.

E – Mãe de todo mundo.

Y – Isso. E era aquela coisa mesmo. É meu e pronto. Ninguém machuca, ninguém trata mal, porque é meu. Elas pensavam dessa maneira. E era um cuidado muito grande, elas eram na sociedade protetoras dessas crianças.

E – E quando dona Benzinha morreu foi um processo comum de velório e enterro? Como foi?

Y – O povo Maraguá, segundo a história que está inclusive na internet - do W. Chanders, dos naturalistas estiveram por aqui, do Fritz - eles dizem que o povo Maraguá não tinha a prática de tacar fogo no morto, cremar. Segundo alguns, a cremação começa lá por lado de Mawés pra baixo. E de Mawés pra cima já tinha outra prática, de colocar em urnas funerárias.

E – Na terra.

Y – Na terra. E inclusive é interessante contar que, se a pessoa era uma liderança importante, ia também uma mulher que ia ser enterrada viva com ele.

E - Sério?

Y – Interessante, a cova devia ser enorme.

E - A mulher viva enterrada?

Y – Isso, uma mulher que era designada pra isso, era sempre de outro povo, pra ser a mulher dele lá no mundo espiritual.

E - E ela aceitava?

Y - Como ela era capturada, não tinha como não aceitar. Aí, o cachorro que ele tinha, o gato, o papagaio que ele tinha, ou seja, tudo que era dele, tudo era enterrado junto, inclusive com a mulher que seria a mulher dele. Eu não sei porque motivo não seria a própria mulher. Tinha que ser uma outra.

E - Tinha que ser uma que não tivessem apego por ela não é?

Y - Isso. E aí enterrava. Essa era a prática antigamente. Hoje em dia, o sincretismo Maraguá é muito forte.

Você foi pro Urariá, não conheceu praticamente nada de messianismo, mas se você for, num dado momento, com a gente lá no rio Abacaxis, que é um outro rio, um rio bem grande mesmo, bem bonito mesmo - não quer dizer que o Urariá é feio, mas o Abacaxis é um rio mítico, místico - nesse rio, ali naquele rio, surgiu o messianismo. Mesmo depois do cristianismo. Esse messianismo é interessante, porque é uma religião muito forte.

Olha só, tem um outro rio que dá aqui atrás chamado Curupira. Tinha um certo menino que ganhou, num dado momento, uma bíblia, segundo os velhos. A mulher daquele esiquero lá, ela conta que ela é arridera desse homem. Então eu estou falando de uma religião nova, religião que junta vários dogmas.

Ele ganhou essa bíblia e não sabia ler e escrever. Ele começou a pregar o evangelho pros maraguá e pros curupira. E muita gente acreditou. Ele dizia que era o Jesus encarnado, alguma coisa nesse sentido. Usava manta, bata, o cabelo dele era bem comprido. E aí tinha um grupo de pessoas que seguiam ele. E tudo que ele falava aquele pessoal acreditava mesmo e fazia.

E - E ele também acreditava que ele era essa figura?

Y - Sem dúvida. Ele se intitulou Rei da Paz. É o nome dele, Rei da Paz. Desde quando eu era criança, meus tios acreditavam nele, o Messias.

Quando ele se tornou um adulto, ele resolveu, ele resolveu não, o espírito santo tocou nele dizendo que o povo Maraguá daqui tinha que voltar pra terra de origem, que é o rio Abacaxis. Mas como? Porque é muito longe!

Por ser um rio aqui atrás, tinha que fazer muita volta por onde a gente (vai) pra ainda entrar o rio Abacaxis por ali. Questão de dias e dias e dias, viajando de remo, com japa e tudo mais. E muitas famílias acreditaram nele e foram, fizeram uma caravana enorme, uma procissão enorme de canoas, saindo do rio curupira e também o rio Urariá e abrindo o rio Paracuny, pro Abacaxis. E aí, o espírito santo ia tocar nele e ia dizer onde ia ser a nova capital do povo maraguá. Ou seja, o povo maraguá estava sem território, a ideia dele era que precisava de um

território, um reino separado dos outros. Aí já vem um messianismo muito forte. E ele seria o centro desse reino, ele precisaria de uma capital onde ele criaria uma igreja.

Quando a caravana deles, dado momento, não sabia pra onde era, onde ia ficar essa capital, o espírito santo ia mostrar pra ele. Dizia apenas: “ia ser um local onde ia aparecer a face”, ou seja, a face de Jesus. Eles sempre falavam a face, mas já sabem: a face de Jesus. Aí quando o espírito santo tocou nele: “é esse o lugar”. É o que hoje em dia é a aldeia Pilão, e o apelido de Pilão é Tupanawa, ou seja, a cidade de Deus.

E – Sim, li sobre isso no livro que a Egída me emprestou (Maraguápéyára), não com tantos detalhes, mas li que se diz que lá é onde mora Tupana.

Y – E ali, nas décadas de 50, 60, 70 fizeram como se fosse uma cidade ali. Uma rua imensa, larga, que é onde hoje em dia tá tudo abandonado. Mas você identifica aquela rua como se fosse aquela pista de aeroporto, sem nada. Tanto tempo passado, mas o mato não conseguiu. É bem nítido. Muito legal. Onde as casas eram colocadas, vinha gente de todo canto do Amazonas pra ser curado, pra ficar perto dele, porque ele era o Messias.

E - Ele tinha certos poderes não é?

Y – Tinha certos poderes, por isso mesmo, por conta desses poderes, por conta dessa liderança que ele tinha, que esses cretinos da velha igreja católica o odiavam, o prefeito de Noronha odiava ele, a polícia odiava ele, ou seja, ele era bem odiado. E o que é interessante é que mesmo sabendo de tudo isso aí que era contra, ele vinha com o séquito dele na cidade e começava a pregar. Andavam na rua: ele na frente e o povo atrás, pregando o Reino de Deus na Nova Olinda toda. Por isso mesmo que batiam nele, maltratavam muito nele, mas ele não deixava a turma, o grupo dele, jamais, proteger ele. Ele queria sofrer que nem Jesus. E ele sofria também. Num dado momento, houve uma caravana de gente de Nova Olinda que foram pra bater nele.

A gente montou cabo lá, em frente do Juscelino e bateram muito nele lá. Depois, por causa desses hematomas, ele faleceu. E aí quando ele faleceu... é porque tô falando dessa religiosidade que não é católica, mas é uma mistura religiosa.

Ele construiu sim uma igreja lá, tem uma igreja até hoje que é sagrada pra eles, pras pessoas que acreditam nele. Ele também tem os crentes dele até hoje. Por isso que a igreja católica nunca acreditou nele, porque ele não seguia, ele não tinha os santos da igreja católica, ele não aceitava jamais essas coisas. Muita coisa que era da igreja católica, ele não aceitava e atraía muito fiéis pra lá. Isso mexeu muito, quem sabe, com os próprios padres da própria igreja aqui da região. Mudava todo o bando dessas pessoas aí. Aí ele fazia todas essas coisas. Pra

fazer tudo isso aí realmente ele tinha que ter poder de influenciador, muito grande. Muita gente ia pra lá pra morar no terreiro com ele, só pra ficar perto dele.

E aí começavam a inventar coisas a respeito dele. Todos os cristãos hoje em dia, que nem a tia Isabel, que é herdeira dele, dizem que não, que é mentira das pessoas que queriam o mal dele. Diziam que ele fazia remédio pras pessoas e as pessoas morriam. Que a mulher, antes de se casar, ele ficava com a mulher. Ficava com crianças. Inventavam um monte de coisas. Por conta disso, havia a raiva do pessoal da cidade com relação a eles também.

Tinha muita coisa, por exemplo, uma coisa super interessante na morte dele: ele fez uma igreja e morava nessa igreja. Ele sozinho na igrejazinha pequena, morava nessa igreja. Tinha o altar - tudo que tinha era obra dele. Ele proibia que as pessoas fumassem, proibia que as pessoas tivessem mais de uma mulher, ele proibia que os homens - somente acho que era ele (que podia) - os outros homens não podiam ter cabelo comprido. Ele proibia brigas, beber. Bebidas ninguém podia. É lei que ele falava e todo mundo cumpria.

E - Como se chama ele?

Y - O nome de batismo dele é Manoel da Silva Reis, mas ele se declarou Rei da Paz.

E - Yaguarê, qual é a palavra mais importante na língua Maraguá pra você ?

Y - Só uma palavra?

E - É, precisa escolher uma mais importante.

Y - Talvez uma palavra muito interessante chamada: sunaria. Eu tenho uma amiga que é a Denise Carvalho, lá de Belém... Ela disse: “Ah, Yaguarê, que linda essa palavra”. Sunaria significa saudade. “Eu me lembro que minha avó falava muito essa palavra”. Sunaria, segundo ela. Ela é uma editora, dona de uma editora. Eu acho engraçado ela ouvir essa palavra sunaria, que não é da língua nhegatu de jeito nenhum. Sunaria, que é saudade, aquela vontade de ter aquilo que a gente já teve, mas não podemos mais voltar. Porque é isso que me faz lutar pelo nosso movimento atual, essa saudade daquilo que a gente perdeu e que eu tenho certeza que vai voltar.

Continuação da entrevista com a chegada de Mário e Uzias:

Y - Só, desculpa, é porque é empolgante falar sobre o rei da paz. Ele morreu, ele fez tudo aquilo lá e uma das coisas que a tia Isabel conta - olha só como o sincretismo é muito forte nele - as mulheres tomavam banho às cinco horas da tarde, sozinhas, na beira do lago, tem um lago lá no final. É um lago muito grande e aí e dividindo em muitos lagos, ilhas... E, às seis e

meia da tarde, os homens iam tomar banho, mas eles não tomavam junto com as mulheres, nem tomavam no mesmo lugar. Eles pegavam as canoas e iam lá pro Lago da Cobra Grande, ali no Abacaxis. E, no meio do lago, eles mergulhavam e, segundo ela, era pra acalmar a cobra grande, pra fazer com que ela não ficasse com raiva quando eles fossem, por acaso, pescar naquela região. Porque tem uma cobra grande lá, a ideia é que essa cobra grande é a dona do lago, aquela região ali. Não tem um nome pra essa região. É Cobra Grande mesmo. Na língua maraguá e nhegatu é a mesma coisa, mboiguaçu, cobra grande. Aí é uma coisa, um sincretismo muito forte. Como você vai fazer? Ele (Rei da Paz) é católico... porque dizem que a religiosidade dele era católica... mas ele fazia toda essa mistura de coisas. O Rei da paz proibiu as imagens de escultura, tanto é que na igreja dele não tinha. Ele seguia mesmo os dez mandamentos ali e guardava o sábado, segundo tia Isabel.

Outra coisa, tinha uma mesa comunitária enorme naquela rua lá. Almoço, café e janta, todo mundo comia junto. Todos traziam de suas casas colocavam lá. E ele repartia o pão e todos comiam. Era um Jesus, vamos dizer assim.

Agora entra a parte mais maluca dessa história aí. E não era uma só, eram dezenas de profecias. Quando ele morreu, ele disse assim “Eu vou morrer, mas haverá um dia que vai haver uma pessoa pra ficar no meu lugar, um homem que vem de longe, que vai retomar. O povo vai sumir, ou seja, o povo vai sair, vão embora daqui, vão ser perseguidos e vão embora, mas eles vão retornar tudo porque esse homem vai ser eu reencarnado. É uma maluquice e essa é uma profecia.

A outra profecia é que ele ia morrer e ele pediu, inclusive, (o seguinte:) eles tinham que fazer um caixão de âmago, mas não podiam jamais pregar um prego ali. E iam botar esse caixão embaixo do pulpito da igreja dele. Por que não podiam pregar nenhum prego? Porque ele disse que ele ia voltar à vida. A coisa mais maluca dele disse aí: quando viesse um navio vindo lá de cima do Abacaxis, quer dizer, da nascente do rio Abacaxis - isso seria uma coisa impossível – o navio chegaria e ancoraria lá na aldeia e chamaria os crentes e o fiéis e os maraguás entrariam no navio e esse navio partiria pro céu. Nesse momento - era por isso que eles não podiam fechar o caixão – iam abrir o caixão, ele ia sair de lá e aí ele ia liderar o seu povo pro céu.

Mas o azar foi isso, olha só o que a tia Isabel fala - antes de ele morrer, ele designou a tia Isabel pra ser a sucessora dele, tanto religiosa quanto política, era ela que ia ficar no poder e tudo mais - num dado momento, depois de tudo isso acontecer, da morte dele, segundo a Bernalda, que é tia dela, tia dele também, essa Bernalda sonhou. E ele veio no sonho dela e

disse assim: “Olha, eu estou tirando a tia Isabel de ser a profetiza, agora é você”. E aí disse que ele apareceu no sonho da Bernalda e disse isso, ou seja, tirou tia Isabel em sonho. E ela (Bernalda) disse que o caixão que estava só colocado lá, com a tampa só, no pulpito, eles deveriam tirar de lá, abrir uma cova e colocar dentro, ou seja, enterrar o caixão.

Aí quando essa mulher apareceu no outro dia, a Bernalda, e contou todo o sonho dela - segundo tia Isabel, ela não acredita nesse sonho, que era só pra usurpar o poder dela - aí eles fizeram isso, tacaram-lhe prego no caixão. E a tia Isabel disse que foi por isso que ele não ressurgiu.

E - E é por isso que não veio o navio?

Y - Não, o navio já veio uma vez. Não sei quando, eles dizem que o navio já veio a primeira vez, apitou, mas - o azar então - ao invés de entrar pro barco, eles correram pro mato, ficaram com medo do navio.

O navio foi embora, mas tia Isabel disse que ele vai vir a segunda vez. E dessa vez o pessoal vai com ele. Independente de terem pregado o caixão ou não, a tia Isabel disse que ele vai sair dali. É a profecia. É a profecia dele.

E - E vocês acreditam?

Y - A gente está falando da Ilha do Paracuny, Maraguá Paracuny. É outra cultura, vamos dizer assim. Ele é do Abacaxis (aponta para Mário, que está sentado junto a nós) e tem bastante ligação com isso sim, bastante.

Quem conviveu com ele, as gerações que conviveram com ele, até hoje, acreditam nisso, nessas coisas. Vira e mexe eles estão sonhando com ele. Vira e mexe, ele está trazendo umas novas, alguma doutrina nova pra eles acreditarem. A tia Isabel é uma, que mesmo ela saindo da sucessão dele, ela vive sonhando com ele, vive ouvindo ele, aquela coisa toda. Mesmo sendo ela uma vez adventista, outra vez já era batista, outra vez era da Assembleia de Deus, mesmo assim, ela continua com a crença nele. E é aquele pessoal que acredita mesmo nessas coisas.

Só que tem uma coisa que é muito triste mesmo. É um grupo de famílias do nosso povo indígena. E um grupo de famílias problemáticas, o Junior, que é da linhagem direta dele (Rei da Paz), se tornou uma pessoa muito má, antes do fim da vida dele, matando inclusive muitas pessoas. É um rapaz. Houve num tempo uma morte daquelas piores possíveis no rio, é gente dessa linhagem, dessa crença. Outro é o filho da Francisca que matou a própria tia dele, mulher do irmão dele. Uziel (que estava próximo a nós no momento da entrevista) foi o que tirou as fotos de tudo. Esse rapaz que matou vivia me dizendo, dado momento ele ficava

doente e aí ele dizia que ele via o rei da paz e o rei da paz queria entrar nele. Eu não sou pesquisador, historiador, mas eu sei unir uma ponta de uma história com a outra, sabe. Eu identifico algumas coisas ligadas ao Rei da Paz com o Junior, que matou, fez uma coisa terrível também, morreu também, junto com esse aí. Junto com a morte de um rapaz, que era o Tuxaua lá do Cãwera. O pessoal estava pra Nova Olinda aqui, foram receber ele, ficar lá na casa dele. Quando passaram três dias, quatro dias, cinco dias, quando chegaram lá a casa tava cheinha de urubus em cima. Ele tinha morrido lá dentro. A casa tava toda fechada, não tinha como entrar. Ninguém sabe como ele morreu. Não tinha uma outra pessoa presente, alguma coisa assim.

E - Mas ele estava cortado?

Y - Não, não tinha nada, nada, nada. São coisas dessas aí que sempre são ligadas a pessoas que acreditam na religiosidade do Rei da Paz, no messianismo que quer retornar. É forte esse negócio. É forte mesmo. Se você for conversar com tia Isabel, a coisa que ela mais fala é a presença do Rei da Paz toda noite. Que ele entra, fala com ela, conversa com ela. Esse dia ela me chamou toda chateada. Aí conversei com ela lá e resolvi a situação com ela lá até que ela entendeu. E disse assim: “Olha, mano, vou dizer o seguinte, é tu esse profeta que ele tá dizendo que vai ficar no lugar dele, tu veio pra isso, ele falou pra mim essa noite” dessa maneira ela colocar em mim a emoção, uma coisa assim pra que eu...

E – Assuma esse papel. E você como se sente com relação a isso?

Y - A minha liderança não é religiosa. Ele é uma figura mítica, mística, muito forte. E Nova Olinda do Norte não conhece essa história. É muito incrível essa história. Eu conto no Maraguapeyara. E ele é cheio de lenda né.

M – A avó da minha esposa contava muito. Dizia ainda “onde a gente se reunia lá, pra lá não era outro assunto, é só o Rei da Paz.

Y – Por exemplo, ele nunca casou, nunca teve mulheres. Teve uma mulher designada pra ele, que é a tua sogra (aponta para Mário) a Eleusina, mas pelo motivo dele ser o rei da paz ele achou que não era pra ele essas coisas, mas ele teve uma filha com ela. E essa filha é mítica, mas ela foi embora, ela foi pra Tocantins, a única filha dele. É só essa filha, mora pra lá. Nunca mais veio. Não sei quem levou.

M – Mas agora a gente conseguiu o contato dela. Ela diz que vem, vem e nunca vem. E a gente também não vai lá.

Y – Uma vez o irmão dele (irmão do Rei da Paz) brigou na Vila da Paz, que é o nome da capital. O nome do território é Reino da Paz, território maraguá que ele delimitou. Ele

delimitou um território. O nome do local era Vila da Paz e ele era o Rei da Paz. Uma vez ele expulsou o irmão dele, o Abrahim, porque o Abrahim tava bravo lá, brigando. E aí o Abrahim teve que ir embora.

M – Ele dava ordem e as pessoas obedeciam.

Y - E até hoje - quanto tempo faz que ele morreu - e o Abrahim, primo nosso, de uma certa maneira, pra ir lá dar um passeio, ele diz: “não, de onde eu fui expulso, ele me mandou expulso, ele deu essa ordem e eu não posso ir pra lá.

E – Quando foi que ele morreu?

Y – Pra bandos de 1976 mais ou menos.

M – Inclusive o (outro) irmão dele ficou lá, o Belmiro...

Y – Isso. O irmão dele, Belmiro. Ele (Rei da Paz) designou que ele (Belmiro) era pessoa que ia ficar com a chave. Ele não disse que os maraguás iam sair, mas iam retornar na figura de um líder? Então, o Belmiro se tornou o dono dessa chave. E antes dele morrer, ele ia dar essa chave pra esse líder. Ou seja, a chave do reino, do poder.

E - Melhor você esconder sua mão se não a chave vai parar aí.

Y - Ele já morreu, na primeira assembleia geral e aí ele já entregou essa chave.

E – E pra quem ele entregou essa chave?

(silêncio)

E – Vocês não sabem?

M – Alguém tem, ninguém sabe.

Y – Viu, é assim. Religiosidade. É uma das religiosidades que tem, a gente não pode dizer que é a religiosidade maraguá. Aquela antiga tradicional ainda existe, já falei que há um sincretismo muito grande.

E – Aquela mais antiga...

Y – É o Urutopiãg.

E – Existe um registro de como ela é?

Y – O que a gente mais faz é escrever o registro daquilo.

E – Onde eu encontro?

Y – Você encontra no livro Maraguápéyára, que é o livro que a gente trabalhou seis anos pra fazer, conversando com os velhos, aquela coisa toda, uma coisa bem elaborada e tem outros.

Mas existe a religiosidade presente né. É o caso da Maria, que é adventista, mas ela é a pajé. Ela faz todo o ritual, usa ervas.

M – Sr. Mateu também né.

Y – Mas Sr. Mateus é um pouco diferente. Eu estava explicando pra ela que são três tipos de pajé: uma que usa só ervas, cura com coisas naturais, uma que usa espíritos, uma que é pra ser pajé, mas não quer. E o Sr. Mateus só usa ervas mesmo.

U – Na questão dele entregar a chave, entregou um ano depois.

Y – Ele morreu em seguida.

E – Por isso, ninguém sabe pra quem ele entregou...

U – Ele entregou pra ti (Yaguarê), não foi?

E – Você não quer falar...

U – Na reunião ele entregou a chave, diante de todo mundo. Ele falou que na realidade a chave não era uma chave. Ele entregou a chave pra você.

E – Por isso que você não abre mão dessa missão?

Y – Aí você já esta pegando pesado.

E – Mas é verdade, é uma missão, todos vocês estão envolvidos nessa missão, não é? De unir o povo, o resgate cultural.

(Entram mais pessoas na sala onde se realiza a entrevista)

Y – Essa aqui é a Renata, ela é uma atriz ela e uma contadora de histórias muito boa. Ela queria conhecer os maraguás e os saterés. Eu disse que os saterés eram um pouco mais feios aí ela veio atrás de nós.

M – Eu disse que se ela comesse Jaraqui ela não ia sair mais daqui.

E – E você não achou o peixe, viu.

Y – Por isso que ela vai embora amanhã. Ela estava na assembleia conosco. A assembleia teve seis barcos grandes, dentro dum laguinho, muita rabeta, muita canoa, muita gente e o Paracuny em peso solto lá, Urariá todo em peso lá.

ANEXO 2 – AUTORIZAÇÕES PARA MATERIAIS INCLUÍDOS NA PESQUISA

Conforme justificado no texto 2.4.2 esse projeto de pesquisa teve seu nome alterado após a visita à comunidade Maraguá em Nova Olinda do Norte. Dessa forma, o pre projeto recebeu o título que consta nas autorizações Mói Sése: Pesquisa-performance acerca da simbologia da cobra grande no mito fundador do povo sateré-mawê.

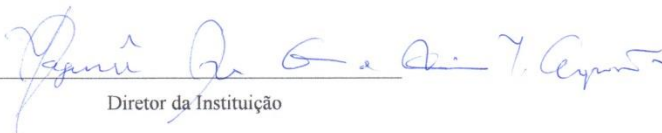


Ministério da Educação
Comitê de Ética em Pesquisa – CEP
IFRJ Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA NA INSTITUIÇÃO

Venho por meio deste documento autorizar o (a) pesquisadora Renata de Andrade Ribeiro, a desenvolver o projeto intitulado MOI SÉSE: Pesquisa-performance acerca da simbologia da cobra grande no mito fundador do povo Saterê-Mawê na Aldeia Maraguá e na Assembléia do Povo Maraguá em fevereiro de 2017. Cabe citar que estou ciente que o (a) pesquisador (a) está regularmente matriculado no curso de pós-graduação linguagens artísticas, cultura e educação do Campus Nilópolis do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – IFRJ. Foi esclarecido que os participantes da pesquisa serão pessoas pertencentes ao povo Saterê-Mawê, integrantes do clã Maraguá. Estou ciente de que a pesquisa consiste em estudo teórico e prático com vistas à produção de uma performance artística acerca da Cobra Grande enquanto figura mitológica que permeia o imaginário popular brasileiro e de outras culturas relacionando-se aos mitos de criação do mundo, mais especificamente sobre o clã Saterê Mawê, não comprometendo a qualidade de ensino e nem os participantes da pesquisa. A qualquer momento, os participantes poderão desistir de participar da pesquisa, não causando nenhum prejuízo às instituições envolvidas, à pesquisa ou aos participantes. Cabe citar que os procedimentos adotados pelo pesquisador garantem sigilo da identidade dos participantes. Os dados serão utilizados para a realização de relatórios internos e publicações científicas.

Manaus, 05 de Janeiro de 2018.


Diretor da Instituição

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Oliver Yaguari Yama G.O. Aspurua, nacionalidade brasileira,
estado civil casado, portador da Cédula de identidade RG nº 3433690-7,
inscrito no CPF/MF sob nº 628328672-00, residente à Av/Rua
Estreita dos Barões, nº 314,
Chico Landim / Nome Olinda / Idade.

AUTORIZO o uso de minha imagem em todo e qualquer material entre fotos, vídeos e documentos, para ser utilizada em material didático e científico decorrente do projeto MOI SÊSE: Pesquisa-performance acerca da simbologia da cobra grande no mito fundador do povo Saterê-Mawê. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: folder de apresentação; artigos científicos em revistas e jornais especializados; aulas em cursos de capacitação; cartazes informativos; palestras em encontros científicos; banners de congressos; mídia eletrônica (painéis, vídeos, televisão, cinema, programa para rádio, entre outros), desde que estejam relacionados com a divulgação do projeto e dos achados da pesquisa. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Oliver Yaguari Yama
Assinatura do participante Instituição:

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro.
Nome do pesquisador: Renata de Andrade Ribeiro
Tel: 21 993272137
e-mail: escamboarte@gmail.com

Declaro que entendi os objetivos e benefícios do uso das imagens da pesquisa e autorizo o uso nas formas acima descritas, para divulgação do projeto e dos achados da pesquisa.

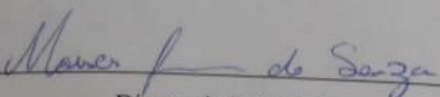
Data: 17/02/18

Renata de Andrade Ribeiro
Assinatura do pesquisador

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA NA
INSTITUIÇÃO

Venho por meio deste documento autorizar o (a) pesquisadora Renata de Andrade Ribeiro, a desenvolver o projeto intitulado MOI SÉSE: Pesquisa-performance acerca da simbologia da cobra grande no mito fundador do povo Saterê-Mawê no (a) ALDEIA [APYREHY]. Cabe citar que estou ciente que o (a) pesquisador (a) está regularmente matriculado no curso de pós-graduação linguagens artísticas, cultura e educação do Campus Nilópolis do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – IFRJ. Foi esclarecido que os participantes da pesquisa serão _____. Estou ciente de que a pesquisa consiste em estudo teórico e prático com vistas à produção de uma performance artística acerca da Cobra Grande enquanto figura mitológica que permeia o imaginário popular brasileiro e de outras culturas relacionando-se aos mitos de criação do mundo, mais especificamente sobre o clã Saterê Mawê, não comprometendo a qualidade de ensino e nem os participantes da pesquisa. A qualquer momento, os participantes poderão desistir de participar da pesquisa, não causando nenhum prejuízo às instituições envolvidas, à pesquisa ou aos participantes. Cabe citar que os procedimentos adotados pelo pesquisador garantem sigilo da identidade dos participantes. Os dados serão utilizados para a realização de relatórios internos e publicações científicas.

Manaus, 19 de FEVEREIRO de 20 18


Diretor da Instituição

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

MOISES FERREIRA DE SOUZA, nacionalidade BRASILEIRO,
estado civil SOLTEIRO, portador da Cédula de identidade RG nº 2288059-3,
inscrito no CPF/MF sob nº 035.565.602-30, residente à Av/Rua
RUA CMTE. NORBERTO VOGAL, nº. 261,
SANTOS DU MONT / MANAUS-AM AUTORIZO o uso de minha
imagem em todo e qualquer material entre fotos, vídeos e documentos, para ser utilizada
em material didático e científico decorrente do projeto MOI SÉSE: Pesquisa-performance
acerca da simbologia da cobra grande no mito fundador do povo Saterê-Mawê. A presente
autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada
em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: folder de apresentação;
artigos científicos em revistas e jornais especializados; aulas em cursos de capacitação;
cartazes informativos; palestras em encontros científicos; banners de congressos; mídia
eletrônica (painéis, vídeos, televisão, cinema, programa para rádio, entre outros), desde que
estejam relacionados com a divulgação do projeto e dos achados da pesquisa. Por esta ser a
expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a
ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a
presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Moises Ferreira de Souza
Assinatura do participante Instituição:

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro.
Nome do pesquisador: Renata de Andrade Ribeiro
Tel: 21 993272137
e-mail: escamboarte@gmail.com

Declaro que entendi os objetivos e benefícios do uso das imagens da pesquisa e autorizo o
uso nas formas acima descritas, para divulgação do projeto e dos achados da pesquisa.

Data: 19/02/2018

Renata de Andrade Ribeiro
Assinatura do pesquisador

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Uziel Gloria Oliveira, nacionalidade Brasileiro,
estado civil solteiro, portador da Cédula de identidade RG nº 1176942-4,
inscrito no CPF/MF sob nº 569788042-15, residente à Av/Rua
Aldia Yabiatue, nº. _____, AUTORIZO o uso de minha

imagem em todo e qualquer material entre fotos, vídeos e documentos, para ser utilizada em material didático e científico decorrente do projeto MOI SÊSE: Pesquisa-performance acerca da simbologia da cobra grande no mito fundador do povo Saterê-Mawê. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: folder de apresentação; artigos científicos em revistas e jornais especializados; aulas em cursos de capacitação; cartazes informativos; palestras em encontros científicos; banners de congressos; mídia eletrônica (painéis, vídeos, televisão, cinema, programa para rádio, entre outros), desde que estejam relacionados com a divulgação do projeto e dos achados da pesquisa. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Uziel Gloria Oliveira
Assinatura do participante Instituição:

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro.
Nome do pesquisador: Renata de Andrade Ribeiro
Tel: 21 993272137
e-mail: escamboarte@gmail.com

Declaro que entendi os objetivos e benefícios do uso das imagens da pesquisa e autorizo o uso nas formas acima descritas, para divulgação do projeto e dos achados da pesquisa.

Data: 16/02/2018

Renata de Andrade Ribeiro
Assinatura do pesquisador

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ

Mário José da Silva Almeida, nacionalidade Brasileira,
estado civil Divorciado, portador da Cédula de identidade RG nº. _____,
inscrito no CPF/MF sob nº 772.245.312-00, residente à Av/Rua
na Avenida Caramuru, nº. _____,

AUTORIZO o uso de minha
imagem em todo e qualquer material entre fotos, vídeos e documentos, para ser utilizada
em material didático e científico decorrente do projeto MOI SÉSE: Pesquisa-performance
acerca da simbologia da cobra grande no mito fundador do povo Saterê-Mawê. A presente
autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada
em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: folder de apresentação;
artigos científicos em revistas e jornais especializados; aulas em cursos de capacitação;
cartazes informativos; palestras em encontros científicos; banners de congressos; mídia
eletrônica (painéis, vídeos, televisão, cinema, programa para rádio, entre outros), desde que
estejam relacionados com a divulgação do projeto e dos achados da pesquisa. Por esta ser a
expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a
ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a
presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Mário José da Silva Almeida
Assinatura do participante Instituição:

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro.
Nome do pesquisador: Renata de Andrade Ribeiro
Tel: 21 993272137
e-mail: escamboarte@gmail.com

Declaro que entendi os objetivos e benefícios do uso das imagens da pesquisa e autorizo o
uso nas formas acima descritas, para divulgação do projeto e dos achados da pesquisa.

Data: 26 / 02 / 2018

Renata de Andrade Ribeiro
Assinatura do pesquisador